

Subjetividade diluída: uma perspectiva temporal da obra dramaturgica de Nelson Rodrigues

Diluted subjectivity: a temporal perspective of Nelson Rodrigues's dramatic work

Graziela Daniel Laureano⁵

Resumo: O artigo colocará em perspectiva as relações entre tempo e subjetividade no interior das obras “Vestido de Noiva” (1943) e “Valsa No 6” (1951). A análise sobre a dramaturgia de Nelson Rodrigues contará com excertos da visão deleuziana sobre o conceito de tempo. O encontro entre esses pontos de vista buscará sublinhar nas obras escolhidas os aspectos caóticos e não-lineares para ver o modo especial de Nelson Rodrigues plasmar a memória em cena.

Palavra-Chave: Tempo, subjetividade, memória, cena, Nelson Rodrigues.

Abstract: This article will examine the relationship between time and subjectivity in the plays “Wedding Dress” (1943) and “Waltz No 6” (1951). The analysis of Nelson Rodrigues’s dramaturgy will incorporate excerpts regarding the Deleuzian perspective on the concept of time. Bringing these viewpoints together aims to highlight chaotic and non-linear aspects within the selected works, in order to examine the unique way Nelson Rodrigues gives form to memory on stage.

Keywords: Time, subjectivity, memory, scene, Nelson Rodrigues.

⁵ Doutora em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO em cotutela com o CRAE *Centre de Recherche en Arts et Esthétique da Université de Picardie Jules Verne* (UPJV) - França. Pesquisa as relações entre filosofia e arte aproximando autores, filósofos e artistas visando o pensamento sobre a composição poética da cena e do texto nos séculos XIX e XX.

INTRODUÇÃO: NELSON RODRIGUES NOSSO FANTASMA.

Nelson Rodrigues: Nosso fantasma. A expressão não é original, mas trata-se de um paralelo com a obra “A imagem Sobrevivente: História da arte e tempo de fantasmas segundo Aby Warburg” de Didi-Huberman (2013). Warburg é o fantasma de Huberman, que em um de seus subtítulos escreve: “Warburg: Nosso fantasma”. A transposição, o paralelo e até mesmo a citação inspirada e modificada, carrega da obra do autor francês o ímpeto da insistência em analisar um autor que “sobrevive” e que tem retornado de tempos em tempos sob olhares diversos como tema e foco de estudos em trabalhos acadêmicos, teóricos e práticos teatrais.

Huberman traduz as imagens de Esquize warburgniana na subversão temporal do “ciclo dos contratempos” constituindo assim, “um modelo Fantasmal da história” (Huberman, 2013, p. 25). Nesse sentido, se propõe neste artigo a visão do caos – obra rodrigueana como a subversão do tempo em memória como nos termos de Huberman “um evento de sobrevivência: mistura de irrupção (surgimento do agora) e retorno (surgimento do outrora)” (Huberman, 2013, p.149)⁶.

Nelson Rodrigues, nosso fantasma também poderia ser apresentado, como ele mesmo o teria feito depois de ter sido chamado pelo colega jornalista Cláudio Mello e Souza (1924 – 2011), como uma “flor de obsessão”. Sem medo ou pudor em se repetir o autor afirma na frase que serviu de epígrafe para a reunião de parte de suas crônicas intituladas “O Reacionário” (2008): “Eu não existiria, sem as minhas repetições.” (Rodrigues, 2008, p. 6).

Entre a existência e a insistência, a obra de Nelson Rodrigues se ergue através de ecos, ressonâncias de experiências vividas pelo autor marcadas pela espacialidade carioca do início do século XX. Os rastos encontrados na sua dramaturgia são claros, a presença de um diário encontrado em um baú antigo na casa alugada pelos Rodrigues

⁶ As relações com a análise desenvolvida na obra “A imagem Sobrevivente: História da arte e tempo de fantasmas segundo Aby Warburg” serão trabalhadas de modo mais detalhada no capítulo II.

quando se mudaram da Tijuca para Copacabana em 1924, e que depois irá carregar as memórias de Madame Clessi em “Vestido de Noiva” (1943)⁷.

O baú se abre na memória revisitada como a caixa de Pandora de onde saíra o imaginário do “Plano da Alucinação”. Em 1937, quando trabalhava na redação do “O Globo”, o tio Augusto, irmão do pai de Nelson Rodrigues, é morto atropelado em frente ao relógio da glória, tal qual o atropelamento ficcional de Alaíde em “Vestido de Noiva” (1943) que ocorre na ficção no mesmo local⁸.

A memória absorvida no instante da escrita invade o espaço sonoro de “Valsa No 6” (1951). Segundo Castro (2012, p. 234), Nelson Rodrigues frequentava diariamente uma lanchonete na Cinelândia de fundos para o cinema Império, por onde a música de Chopin vazava da apresentação do Filme “A noite sonhamos” (1945). Assim, a memória da escuta durante a escrita do monólogo é atualizada na cena em que a música de Chopin é repetida de modo obsedante para trazer à tona, na superfície do palco, as lembranças de Sônia.

Tanto “Vestido de Noiva” (1943) quanto “Valsa No 6” (1951) possuem como ação principal a lembrança, ou o ato de lembrar. Segundo Sábato Magaldi, “Valsa No 6” (1951) poderia ser vista como “Vestido de Noiva” (1943) às avessas⁹. A similitude entre as duas obras, segundo Magaldi, deve-se ao “filão do subconsciente”. O que é visto por Magaldi a partir do enfoque psicológico será aqui abordado pelo viés das relações entre tempo e memória e ao modo como o drama rodri-guiano dilui no tempo as personagens nas peças em questão.

⁷ “[...] a andorinha recolhera a mudança na tijuca e a depositara num bangalô de dois andares na rua Inhangá, em Copacabana, tendo como vizinho o recém-inaugurado Copacabana Palace Hotel. (...) Eles não foram os primeiros moradores do bangalô. A família que vivera ali deixara alguns móveis para trás, entre os quais um baú no sótão – onde, entre espartilhos usados, agulhas de gramofone, bonecas de galalite, frisadores de cabelo e um catálogo da “Sears-Roebuck”, as irmãs de Nelson encontraram o diário de uma adolescente.” (Castro, 2012, p.39)

⁸(Castro, 2012, p. 140)

⁹ No prefácio ao volume único da obra completa de Nelson Rodrigues, Sábato Magaldi afirmou: que a “O monólogo Valsa No 6 retoma o filão do subconsciente, podendo ser considerado uma espécie de Vestido de Noiva às avessas.” (Magaldi, 1993, p. 11)

No verão de 1943 foi escrita “Vestido de Noiva” (1943). Na sua primeira peça encenada um ano antes em 1942¹⁰, Nelson Rodrigues já havia atraído para sua obra dramática a crítica literária (o que não era usual na época em que o teatro profissional não era bem-visto, como expressão intelectual digna de nota e a crítica de teatro, ainda não consolidada geralmente era realizada de modo bastante superficial, sobretudo promocional).

Manuel Bandeira e Álvaro Lins escreveram sobre o original de “Vestido de Noiva” (1943) ainda não encenado. Nas palavras desses autores é possível observar a importância da temporalidade entre os elementos destacados. Assim, Manuel Bandeira afirma: “[...] o teatro desse quase estreado nunca é apresentado só nas três dimensões euclidianas da realidade física.” (Bandeira, 1993, p. 182). Com a mesma ênfase, Álvaro Lins define “Vestido de Noiva” (1943) como uma “tragédia da memória”. Neste texto, o crítico literário aproxima Nelson Rodrigues de outros autores, como Pirandello e Proust: “A peça é então uma representação da memória em estágio desgovernado, e sua construção foi a dos quadros mais superpostos do que sucessivos”. (Lins, 1993, p.192)

As duas obras aproximadas na presente análise devido ao modo semelhante como relacionam tempo e memória, foram concebidas em momentos distintos. “Vestido de Noiva” (1943) encenada em 1943 é a segunda obra dramática de Nelson Rodrigues e é considerada um marco do teatro moderno brasileiro. “Valsa No 6” (1951), exibida em 1951, oito anos após a estreia de “Vestido de Noiva” (1943), havia sido precedida de uma sucessão críticas e de proibições da censura que já haviam consagrado Nelson Rodrigues como um autor maldito¹¹.

¹⁰(...) Finalmente, a 9 de dezembro de 1942 – um ano e quatro meses depois de escrita – “A Mulher sem pecado” foi levada a cena pela “Comédia Brasileira”, com direção de Rodolfo Mayer, no Teatro Carlos Gomes. E sabe o que aconteceu? Nada. (Castro, 2012: 155)

¹¹ Segundo Nelson Rodrigues em uma crônica de 1969, “A partir de *Álbum de família* [...] inicia meu ciclo do “Teatro desagradável” (...) tornei-me um abominável autor. Por toda parte, só encontrava ex-admiradores. Para a crítica, autor e obra estavam justapostos e eram ambos “casos de polícia”.” (Rodrigues, 2008, p.203)

Em um debate sobre as possíveis influências da obra de Nelson Rodrigues, Ruy Castro lança a questão de saber se Nelson Rodrigues era mesmo um “intuitivo”, ou “primitivo” como gostava de afirmar. O autor da biografia “O anjo pornográfico” (2012) questiona se a obra dramaturgica de Nelson Rodrigues não teria sofrido influências e menciona ascendências como: “[...] Bergson estava longe de ser um desconhecido: recebera o prêmio Nobel em 1927, morrera em 1941 e até os jornais brasileiros o discutiam.” (Castro, 2012 p.178). Ruy Castro destaca ainda as influências da ópera e do cinema. Anteriores a produção de “vestido de Noiva, dois filmes – “Cidadão Kane” (1941) de Orson Welles (1915 – 1985) e “Variète” (1925) de Ewald Andre Dupont (1891 – 1956) são sublinhados como filmes emblemáticos que possuíam elementos que podem ser vistos presentes na cena rodrigueana.

As interferências contextuais sublinhadas por Castro interessam para a presente análise na medida em que se relacionam com a perspectiva temporal pouco explorada na época em que as obras vieram à público. A fortuna crítica dos dramas rodrigueanos que chegou até a atualidade estava mais voltada para a abordagem psicológica e a perspectiva freudiana¹².

Através do comentário de Castro é possível observar que a perspectiva cinematográfica de Deleuze, atravessada pela concepção de tempo de Bergson, que aproximada aos dramas rodrigueanos em questão não é tão distante como seria possível imaginar da importância da revolução temporal proposta pelo dramaturgo mesmo na época de sua criação.

¹² As montagens, bem como as críticas cada vez mais voltadas ao aspecto psicológico não realizam nenhum movimento em direção a uma análise dos aspectos relacionados ao tempo. Ao contrário, as montagens tentam dar conta da psicologia como vemos no depoimento da diretora Sura Berditchevsky em 1982, sobre a montagem de “Valsa No 6” (1951): “Nesse trabalho, contamos com a colaboração de um analista que nos ajudou na compreensão da dinâmica do personagem e da família do ponto de vista arquetípico, permitindo-nos penetrar no universo psicológico de Nelson Rodrigues.” (Berditchevsky, 1982)

ENTRE TEMPOS E SUBJETIVIDADES: “VESTIDO DE NOIVA”

(1943) E A “VALSA NO 6” (1951)

Sobre a busca de um encenador para sua obra “Vestido de Noiva” (1943), Nelson Rodrigues escreveu em 1949 “E insisti porque acreditava, sobretudo, numa coisa: na forma de Vestido de noiva, no seu processo de ações simultâneas, em tempos diferentes.” (Rodrigues, 2000, p.7).

De acordo com Angela Leite Lopes (2007), a modernidade da obra rodrigueana, não pode ser vista de fora, mas a partir do seu interior, nos seus aspectos formais. Como um desses traços é possível observar a temporalidade. O modo como o tempo se comporta no interior do drama é abordado em vários comentários do autor, como no seguinte fragmento, “Ah, o meu processo de ações simultâneas, em tempos diferentes, não tinha função no Brasil. O nosso teatro era ainda Leopoldo Fróes. Sim, ainda usava o colete, as polainas e o soquete lisboeta de Leopoldo Fróes.” (Rodrigues, 1975, p. 52).

Na rubrica que dá início à peça, Nelson Rodrigues explicita a disposição do cenário de “Vestido de Noiva” (1943) como sendo composto de 3 planos: “1º plano: alucinação; 2º plano: memória; 3º plano: realidade” (Rodrigues, 1993, p.349). As cenas são assim dispostas nesses locais (pode-se defini-los assim, posto que fazem parte do cenário). Como lugares onde a cena acontece, os planos em “Vestido de Noiva” (1943) estão associados ao tempo em que as ações ocorrem. O plano da memória representa o passado sendo lembrado ou enquanto lembrança. No plano da alucinação Alaíde encontra personagens que não pertenceram a sua época, que são os personagens de um diário que ela encontrou na residência onde morava com seus pais, dentre esses personagens está madame Clessi, a qual auxilia Alaíde a se lembrar. Nesse plano as cenas reproduzem tempos variados, sendo Alaíde um elemento atual dentre elementos de figurino e de época que traduzem esse plano como o mais longínquo.

A memória atravessa a cena rodrigueana em “Vestido de Noiva” (1943) e se instala no tempo diegético, não como um resgate de imagens associadas por flash-back, mas como “lembrança pura”. A ex-

pressão deleuziana pode ser vista delimitada na obra do filósofo francês como distinta da imagem-lembrança que se utiliza do mecanismo do flash-back para trazer a memória ao presente cênico.

Através dos três planos, o aqui e agora da cena em “Vestido de Noiva” (1943) é ocupado pela lembrança plasmada em um espaço que traduz o tempo de modo não linear. Da mesma maneira, na lembrança-pura não existe uma concatenação, ou uma ligação causal entre as ações. O *modus operandi* dessa imagem é trazê-la à tona como uma imagem-tempo direta a partir daquilo que é traduzido por Deleuze, como a operação mais fundamental do tempo que pode ser assim explicada a partir da filosofia de Bergson:

[...] o passado coexiste com o presente que ele foi; o passado se conserva em si, como passado em geral (não cronológico); o tempo se desdobra a cada instante em presente e passado, presente que passa e passado que se conserva. (Deleuze, 1990, p. 103)

Deleuze adota as teses de Bergson para construir uma perspectiva não cronológica de tempo. O tempo, não a sucessão temporal, é o desdobramento do presente em passado e do passado em presente. Em termos deleuzianos: “[...] Vemos a eterna fundação do tempo, o tempo não cronológico dentro do cristal.” (Deleuze, 1990 p.102)

A imagem especular que se bifurca em uma imagem atual e sua imagem virtual formam uma imagem mútua. Na imagem mútua, passado e presente estão unidos. Nesse sentido, o passado é contemporâneo ao presente, como lemos:

É preciso, portanto, que a imagem seja presente e passada, ainda presente e já passada, a um só tempo, ao mesmo tempo. Se não fosse já passada ao mesmo tempo que presente, jamais o presente passaria. O passado não sucede ao presente que ele não é mais. Ele coexiste com o presente que foi. O presente é a imagem atual, e seu passado contemporâneo é a imagem virtual, a imagem especular. (Deleuze, 1990, p. 99)

Ao coexistirem, o atual e o virtual, ou seja, o presente e o passado são anacrônicos e não se dirigem a uma sucessão cronológica. Deleu-

ze segue a perspectiva bergsoniana¹³ e relaciona o atual a própria percepção e o virtual a um tipo específico de lembrança não datada.

Neste ponto devemos sublinhar um importante aspecto: A “lembrança-pura” representa o passado em si mesmo e não o passado de uma consciência, ou de uma pessoa, é o passado do presente e é neste passado que a lembrança pode ser localizada, neste passado em si mesmo, ou neste passado do presente.

A memória na cena de “Vestido de Noiva” (1943) não é resgatada por associação, mas por dissociações importantes que fazem com que as imagens rodrigueanas sejam vistas como lembrança-pura. Há nessa obra um movimento de dispersão da memória onde a ação e o conflito são disseminados, desviando-os de qualquer centro ou unidade.

A dispersão da ação e das personagens que se replicam em três planos visíveis de modo simultâneo não permite associações causais que façam coincidir elementos, como consciência e personagem, ou tempo e sucessão. A “unidade da ação” fica abalada desde a primeira rubrica que define o cenário em três planos. Outros elementos da estrutura estabelecida na poética de Aristóteles¹⁴ para a constituição da tragédia caem na sequência. A verossimilhança¹⁵ aristotélica não suportaria o coma da personagem Alaíde, que a coloca em estado de suspensão.

O conflito vivido por Alaíde se divide entre as lembranças do triângulo amoroso composto pela personagem, sua irmã e seu noivo, bem como a trama de seu assassinato por sua irmã e seu noivo; a história de Madame Clessi personagem que Alaíde conheceu ao ler o seu Diário e que vivia em sua casa em uma época antiga antes de seus pais a comprarem. Nenhum desses elementos está relacionado ao

¹³ As principais referências utilizadas por Deleuze de Bergson e que também foram consultadas para o presente artigo, são:

BERGSON Henri, *La Pensée et le mouvant*, Presses universitaires de France, Paris: 1938.

BERGSON, Henri. *Matière et mémoire*. Presses universitaires de France. Paris:1939.

¹⁴ ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1993. 290p.

¹⁵ (PRADO, 1993, p. 271)

acidente que coloca a personagem em estado de coma. Não há uma relação causal entre o atropelamento, o triângulo amoroso e a trama de assassinato. Qualquer possibilidade de conflito é diluída na única ação da peça que é lembrar, mas esta não acontece como a unidade aristotélica sugere, com início meio e fim, ao contrário as lembranças são replicadas em várias direções, passado, presente e alucinação.

Os planos em “Vestido de Noiva” (1943) ocupam o espaço cênico evidenciando o protagonismo do tempo sobre personagens e situações nele replicadas. A relação estabelecida por Nelson Rodrigues entre espaço, tempo e memória é o que o aproxima da perspectiva temporal de Bergson tal como é lida e contextualizada na leitura de imagens cinematográficas por Deleuze. No drama rodrigueano, passado, presente e devir (alucinação) são todos presentes ao mesmo tempo, não há uma sequência sucessiva entre os planos e algumas situações podem ser vistas replicadas em planos diferentes.

A Subjetividade diluída se mostra como na inversão proposta por Deleuze, que propõe a partir da obra de Bergson, uma subversão da visão agostiniana¹⁶ que toma o tempo como uma distensão da alma *Distentio Anime* que interioriza o tempo e o transforma em linha colocando ao seu final a redenção divina.

Segundo Deleuze, Bergson desenterra a temporalidade para nela mergulhar a subjetividade afirmando que não é o tempo interior a nós, mas somos nós interiores ao tempo sendo o mesmo pura subjetividade, como explica Deleuze: “[...] a única subjetividade é o tempo, o tempo não cronológico apreendido em sua fundação, e somos nós que somos interiores ao tempo e não o inverso.” (Deleuze, 1990, p.103)

A concepção bergsoniana que atravessa a paisagem cinematográfica proposta por Deleuze se aproxima das imagens rodrigueanas em “Vestido de Noiva” (1943), na medida em que apresenta imagens separadas, cuja refundação temporal tem como princípio uma inversão entre o tempo e o movimento.

¹⁶ SANTO AGOSTINHO. Confissões - Série *Os Pensadores*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1987. 324p.

A temporalidade associada ao movimento e como consequência dele pode ser observada na visão cosmológica da Grécia antiga¹⁷, onde o tempo é mensurado a partir do movimento dos astros. Para inverter essa ordem cosmológica, ou seja, fazer o movimento decolar do tempo e não o contrário, é preciso parar.

Segundo Deleuze, as obras que alcançam essas imagens, que ele nomeia “imagem-cristal”, costumam estar repletas de rubricas com solicitações de lentidão e pausa, que cercam essas imagens propiciando a sua revolução temporal.

A dimensão da dinâmica de refundação temporal dentro de uma imagem, pode ser vista através da magnitude colossal do movimento terrestre, a força necessária para detê-lo e reiniciá-lo na direção contrária. Assim, a revolução temporal é vista em imagens que são distanciadas por solicitações de lentidões, pausas e outras errâncias que as afastam da possibilidade de leitura linear e cronológica e as mergulha no caos espiralado que as amplia em virtualidade.

“VESTIDO DE NOIVA” (1943)

Quando a memória de Alaíde é trazida para a superfície do palco ela deixa de ser interior à personagem, a qual passa a ser interior ao tempo, que, por sua vez, irá protagonizar a cena. Assim, as personagens pertencerão ao tempo caotizado, colocado em estado de virtualização. As imagens não serão sucessivas, mas repletas de uma atualidade absorvente que as replicará em diferentes camadas, ou nos planos idealizados para o cenário de “Vestido de Noiva” (1943).

A lembrança de Alaíde é a lembrança-pura na medida em que não é cronológica. É através do plano da alucinação que a memória de Alaíde surge¹⁸. As lembranças de Alaíde não são datadas, como lemos na seguinte fala de Alaíde: “Tudo está tão embaralhado na minha memória! Misturo coisa que aconteceu e coisa que não aconteceu. Passado com o presente. (num lamento) É uma misturada!” (Rodrigues, 1993, p.361). Ainda em uma rubrica do dramaturgo lemos: “A

¹⁷ PLATÃO. *Timeu e Crítias ou a Atlântida*. São Paulo: Edipro, 2012. 192p.

¹⁸ Alaíde se questiona no plano da alucinação: “Por que é que eu estou aqui?” (Rodrigues, 1993, p.354). e então começa a lembrar ainda no plano da alucinação “Estou-me lembrando” (Rodrigues, 1993, p.354)

memória de Alaíde em franca degradação. Imagens do passado e do presente se confundem e se superpõem. As recordações deixaram de ter ordem cronológica.” (Rodrigues, 1993, p.369). Os planos se sucedem na cena e não seguem uma ordem cronológica.

Nesse sentido, as lembranças de Alaíde surgem nos planos e aqui se vê uma memória diluída no tempo, localizada no tempo e não o contrário. Ao fazer tal afirmação parte-se da premissa de que a memória da protagonista é um local no cenário. Assim, pode-se mostrar a personagem sem memória posicionada diante das ações, construindo, analisando as ações que se realizam em diversos planos. Desse modo, a personagem é projetada no tempo ou nos planos onde as lembranças de Alaíde são encontradas e não o contrário.

A imagem especular constitui em Deleuze a ponta do cristal. Nos filmes analisados por Deleuze os espelhos possuem a função de proliferar a imagem até o ponto de não se poder diferenciá-la, ou saber qual é o objeto real. Como já vimos anteriormente, não conseguir distinguir o objeto primeiro, o jogo de espelhos dá vazão ao imaginário demonstrando como todas as imagens são especulares duplas e criadas.

Em “Vestido de Noiva” (1943) o espelho surge em dois momentos, na preparação das noivas diante do espelho e no enfrentamento entre Alaíde e sua irmã Lúcia. Diante do espelho Nelson coloca a noiva Alaíde, e a irmã de véu. No espelho, as irmãs duelam. O noivo também aparece em um jogo de reflexos, sendo o rosto dos homens que estão no plano da alucinação. Assim, os noivos se proliferam em “*Vestido de Noiva*” (1943) através de um jogo de reflexos onde o imaginário é preconizado em detrimento do real.

O *bouquet* pode ser visto como o *cristal* em “Vestido de Noiva” (1943). A imagem aparece primeiramente como “*Bouquet* de cabeças”, na seguinte passagem: “[...] e, à medida que ela fala, os três se aproximam, juntam as cabeças [...] as cabeças baixam seguindo o ritmo das palavras [...] tem-se a impressão de um *bouquet* de cabeças” (RODRIGUES, 1993, p.388).

O *bouquet* também surge na última cena, onde Lúcia recebe o *bouquet* da irmã morta Alaíde. Neste momento, no *bouquet* coincidem os planos que se encontram nesta ação da entrega do *bouquet* tornando-se indiscerníveis.

“No cristal só podemos girar” (Rodrigues, 1993, p.104). Assim, passado e presente giram no cristal ao mesmo tempo em que se bifurcam. Não há, nesse sentido, futuro no cristal. Deleuze afirma, “o in-terno mais do que o eterno” (Deleuze, 1990, p.114), assim a coexistência, a contemporaneidade entre passado e presente, faz com que na imagem-cristal haja o presente que passa e o passado que, nas palavras de Deleuze “se conserva e retém o germe da vida” (Deleuze, 1990, P. 114).

Como lemos na seguinte passagem: “E o que se vê no cristal perfeito? É o tempo, mas que já se enrolou, e arredondou ao mesmo tempo em que se cindia.” (Deleuze, 1990, p. 105). Em lugar da mente é no cristal que o tempo se funda. É nesse sentido que ele é interior. Como o germe que contamina e faz viver todo o seu em torno, o cristal de tempo é também o invólucro onde se localizam as lembranças não datadas.

Não há indicação de um futuro no terceiro plano. Mesmo após a morte, Alaíde retorna para entregar o buquê de flores para sua irmã na cena final que propõe através da execução simultânea da marcha fúnebre e da marcha nupcial que este fim é apenas o começo.

“VALSA NO 6” (1951)

Apesar da distância de oito anos que separa a escrita de “Vestido de Noiva” (1943) da “Valsa No 6” (1951) Sábato Magaldi, as colocou em sequência no mesmo bloco intitulado “Dramas psicológicos” quando classificou e editou a obra dramatúrgica de Nelson Rodrigues com o aval do autor ainda vivo nessa época. A “Valsa No 6” (1951) como um “Vestido de Noiva” (1943) às avessas, como afirmou o crítico, carregava o “filão do subconsciente”. Com efeito, muitas críticas e montagens buscam o enfoque psicológico na peça.

Sem discordar da importância das abordagens sobre os aspectos psicológicos, como destacado no início do texto, a presente análise se identifica com Ângela Leite Lopes que aproxima os dois dramas devido aos aspectos temporais: “Há sem dúvidas semelhanças com *Vestido de Noiva*, no tema, na técnica das misturas temporais.” (Lopes, 2007, p.90/91)

No monólogo, a relevância do espaço sonoro pode ser observada no título “Valsa No 6” (1951) música que, como vimos na introdução, embalou a escrita da peça. O valor do aspecto sonoro vai além quando o autor propõe na primeira rubrica que solicita um cenário quase nu, o som de um bumbo que deve acompanhar todo desenrolar da ação, ou seja, mesmo com o estribilho da Valsa sendo repetido à exaustão, ainda há um bumbo incessante e constante durante toda a peça.

(Cenário sem móveis. Apenas um piano branco. Fundo de cortinas vermelhas. Uma adolescente sentada ao piano. Vestida como que para um primeiro baile. Rosto atormentado, que faz lembrar certas máscaras antigas. Mãos pousadas sobre as teclas. Ao fundo, o rumor do bombo que acompanhará toda a ação [...] E, então, ela executa um trecho da Valsa n. 6, de Chopin [...] (Rodrigues, 1993, p. 397)

Na “Valsa nº6”, a busca da personagem Sônia para lembrar do próprio assassinato é colocada em cena em um cenário ocupado pelo som e pela presença sonora de um piano sublinhado pela sua cor, branco em um palco em penumbra. É possível analisar o som neste contexto como um dos elementos que esvaziam ou desterritorializam o palco, desnaturalizando o movimento colocando tempo e espaço em estado de suspensão.

A imagem-cristal também é sonora. Para definir esta imagem-sonora, Deleuze cita Felix Guattari para afirmar que este “tinha razão em definir o cristal de tempo como sendo por excelência um “estribilho” (Deleuze, 1990, p.115)”. Na explicação de Deleuze, o estribilho, como algo que “pousa” sobre a imagem e a extrai, ou a salva de todo o movimento, como lemos na seguinte análise de Deleuze sobre o filme “oito e meio” de Fellini: “Mas a salvação vem de um estribilho que pousa ou se enrola em torno de um rosto, e o extrai da fileira.” (Deleuze, 1990, p.114)

Exploramos no monólogo de Nelson Rodrigues o momento em que Sônia simula colher a sua memória em um rio. Vemos tal analogia na seguinte passagem:

As lembranças chegam a mim aos pedaços [...] vejo restos de memória, boiando num rio, (aponta o chão) Num rio que talvez não exista... (ri feliz) Passam na corrente gestos e fatos. (apanha na água invisível,

com as pontas dos dedos, algo que teoricamente goteja) Eis um fato antigo. (Rodrigues, 1993:415)

A lentidão que acompanha a subversão temporal que Deleuze vê no uso de materiais densos e pesados é encontrada em “Valsa No 6” (1951) onde as imagens gotejam em um palco atravessado por um rio onde Sônia recolhe suas lembranças. Ao ver a sua memória aos pedaços em um rio, a personagem Sônia, localiza as lembranças não na sua mente, mas no rio. A personagem pega no rio um fato e o goteja, o fato gotejado é o fato lembrado. Lembramos mais uma vez a inversão de Bergson, onde o tempo não é subjetivo, mas o contrário, a subjetividade está no tempo. Aqui se assemelha o rio ao tempo. Neste sentido, veem-se as lembranças de Sônia interiores ao tempo.

O *espelho* aparece na “Valsa nº6” como a face límpida de Sônia que poderia repousar apenas refletida nas águas límpidas de um rio, como na seguinte passagem em que Sônia questiona: “Senhora, existem ou existiram espelhos? Ou, então, conheceis a água translúcida de um rio? Um rio, sim, onde meu rosto possa deitar-se entre águas?” (Rodrigues, 1993, p.416).

Na “Valsa nº6” identificamos na música de Chopin o *crystal*, sendo ela já encontrada no título da peça. É a música, nesta obra, que resgata, pela via sensível, a memória da menina Sônia. A unidade entre a música e a memória de Sônia compõe a imagem-cristal. Na repetição da música, ou o estribilho, envolve e ao mesmo passo, habita todo este drama, podendo ser visto assim, como uma *imagem-cristal*.

Através do conceito de “Procadência” criado por Fellini, Deleuze introduz a necessária degradação do *crystal*. Deleuze explica: “Fellini criou uma palavra, algo como a “procadência”, para designar a um só tempo o curso inexorável da decadência e a possibilidade de frescor ou de criação que necessariamente a acompanha.” (Deleuze, 1990 p. 113). Aqui a morte funciona como um começo. Assim, em Fellini a imagem do navio que carrega a morte serve como o germe que contamina todo o universo, o fim é o começo, a morte é o princípio de onde a obra parte.

De modo semelhante também o *defunto* na “Valsa No 6” contamina tudo à sua volta, como lemos: “o defunto contamina tudo com

sua morte, tudo, a mesa e a dália.” (RODRIGUES, 1993, p. 425). Dessa maneira, as personagens rodrigueanas morrem para esquecer e do esquecimento se redescobrem no tempo.

CONSIDERAÇÕES: MEMÓRIAS EM DE VIR E AS INSISTÊNCIAS DO TEMPO.

Retornamos à Huberman pela máxima da insistência e da paixão em uma obra: “[...] ele menos fora feito para existir do que para persistir (eu diria insistir), como uma bela lembrança” (Huberman, 2013, p. 29). É a paixão que traduz a obra de Nelson Rodrigues que persiste, com sua atualidade absorvente que traduz o instante o impregnando de memórias em devir, repletas de infância que se repetem e se virtualizam.

Na “Valsa No 6” (1951), assim como em “Vestido de Noiva” (1943), a memória preenche o espaço da cena e a protagoniza. Na cena rodrigueana, em Vestido de Noiva e Valsa n. 6, é a memória repetitiva que ecoa como um estribilho que pode ser ou melódico como na valsa de Chopin – que invade o espaço sonoro na Valsa n.6 – ou sincopado como na apresentação dos três planos em Vestido de noiva, mas sempre de modo fragmentário como algo em franca degradação cujo único devir é a morte.

Assim como as imagens-tempo em Deleuze tendem à virtualização, a degradação que acompanha o tempo em Nelson Rodrigues se assevera, mas seu fim não é a morte como finitude, mas como princípio de virtualização. Como ponto de partida dessas duas histórias, a morte se revela como um início a partir do qual as histórias serão propagadas.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1993. 290p.

BANDEIRA, M. Vestido de Noiva in *História do Teatro Brasileiro* - org. João Roberto Faria. São Paulo: SESC \ Perspectiva, 2013.

BERGSON Henri, *La Pensée et le mouvant*. Presses universitaires de France, Paris: 1938.

BERGSON, Henri. *Matière et mémoire*. Presses universitaires de France. Paris:1939.

CASTRO, R. *Anjo Pornográfico*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2012.

DELEUZE, G. *Imagem-tempo: cinema 2*. São Paulo, Brasiliense, 1990

HUBERMAN G. *A imagem sobrevivente História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto. 2013.504p.

LINS, A. Uma Tragédia da Memória. in *Teatro Completo*: volume único/ organização geral e prefácio Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.

LOPES, A, L. *Nelson Rodrigues: Trágico então Moderno*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

MAGALDI, S. *Teatro Completo: volume único*. organização geral e prefácio Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.

PLATÃO. *Timeu e Crítias ou a Atlântida*. São Paulo: Edipro, 2012. 192p.

RODRIGUES, N. *Teatro Completo*. organização geral e prefácio Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.

RODRIGUES, N. *Teatro Desagradável*. Dyonisos. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1949.

RODRIGUES, N. *O Reacionário – Memórias e Confissões*. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

RODRIGUES, N. O Ensaio geral. In: *Dionysos*. Rio de Janeiro: SNT-MEC, nº 22, dezembro 1975, p. 51-53.

SANTO AGOSTINHO. *Confissões - Série Os Pensadores*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1987. 324p.

BERDITCHVSKY, Sura. *A Valsa No 6*. Rio de Janeiro, 1982.