

VALSA N° 6 (1951): A FACE MONSTRUOSA DA MORTE NO
MONÓLOGO RODRIGUIANO

Dênis Moura de Quadros*

Resumo: Partindo da face monstruosa da morte, representada miticamente pela máscara de Gorgó (Vernant, 1998; 2001), pretendemos articular os conceitos de “teatro da morte” de Kantor (1998), “teatro da crueldade” de Artaud (2006) e a tese acerca de metateatralidade de Abel (1968) para compreendermos como o teatro, obra de arte social, permite-nos experimentar a morte. Para tanto, **Valsa n°6** (1951), único monólogo de Nelson Rodrigues, abre a possibilidade de vermos essa monstruosa face, construída pelo evocamento do nome, Derrida (1995a), de Sônia que através da metateatralidade constitui o desagradável rodriguiano. Ainda, a peça traz marcas evidentes de autotextualidade, principalmente com **Vestido de noiva** (1943) e intertextualidade com o monólogo de Pedro Bloch, **As mãos de Eurídice** (1950) que faz referência ao mito de Orfeu e Eurídice na visão órfica (Brandão, 1987). A monstruosidade, segundo Jeha (2007), é uma das metáforas do mal e como maldita, a morte é negada, segundo Becker (1973), e temida. Desse medo da morte e do morrer baseia-se nossa existência e é diante dela, da morte, que segundo Heidegger (2005), atingimos nossa plenitude, logo essas duas forças: negar e aceitar, assemelham-se ao antagonico dionisíaco e apolíneo, segundo Nietzsche (2013), que convivem nesse espaço de tensão que é o teatro. Adotando o conceito de espaço de tensão de Féral (2015) em que o teatro ocidental tem uma forte ligação com a morte, no sentido do vazio primeiro, elencamos Sônia, essa estrangeira de si mesma (Kristeva, 1994) para experimentarmos a face monstruosa e desagradável da morte.

Palavras-chave: Morte; metateatro; monstruosidade; identidade.

Abstract: Departing from the monstrous face of death, represented mythically by the mask of Gorgó (Vernant, 1998; 2001), we intend to articulate the concept of “theatre of the Death” of Kantor (1998), “theatre of the Cruelty” of Artaud (2006) and the thesis about Abel's metatheatricality (1968) to understand how the theatre, work of social art, allows us to experience death. For this, **Valsa n°6** (1951), the sole monologue of Nelson Rodrigues, opens the possibility of seeing this monstrous face, built by the evocation of the name, Derrida (1995a), of Sonia that through metatheatricality constitutes the unpleasant rodriguiano. Still, the theatrical play brings obvious marks of autotextuality, especially **Vestido de noiva**

* Doutorando em Letras - área de concentração História da Literatura. É mestre em História da Literatura pela Universidade Federal do Rio Grande-FURG, onde pesquisa sobre literatura brasileira, em especial, as peças do dramaturgo Nelson Rodrigues. E-mail: denis-dp10@hotmail.com

(1943) and intertextuality with the monologue of Pedro Bloch, **A mãos de Eurídice** (1950) that refers to the myth of Orpheus and Eurydice in the vision Orphic (Brandão, 1987). The monstrosity, according to Jeha (2007), is one of the metaphors of evil and as cursed, death is denied, according to Becker (1973), and feared. That fear of death and dying is based upon our existence and is before it, of death, which according to Heidegger (2005), we reached our fullness, soon these two forces: deny and accept, resemble the antagonistic dionysian and apollonian, according to Nietzsche (2013), who live in this tension space that is the theatre. Adopting the concept of Féral (2015) tension space in which the western theatre has a strong connection to death, in the sense of emptiness first, we chose Sônia, this foreign of itself (Kristeva, 1994) to experience the monstrous and unpleasant face of death.

Keywords: Death; metatheater; monstrosity; identity.

O retorno à Grécia Antiga, em especial o século V a.C., é essencial para compreendermos os conceitos de tragédia e comédia, bem como a origem do teatro ocidental. Esse retorno é legitimado por ser a Grécia o berço da civilização e muito dessa tradição cultural permanece, seja com outra nomenclatura ou conceito modificado, entre nós. Contudo, retornamos à Grécia Antiga não para retomar conceitos de tragédias e logo sua morte ou permanência, mas para compreendermos como a morte, aporia existencialista, era concebida na Grécia e que, dentre outros aspectos, mantêm-se entre nós.

Na Grécia Antiga, segundo Vernant (2001), a morte tem duas faces: a primeira, masculina, representa a “bela morte”, a morte dos que morreram heroicamente e que no Hades estarão nos campos Elísios ou local semelhante. É Tânatos, filho de Nix, que representa essa face da morte. A outra face, feminina, é a morte temida, é o terror em grau máximo, representada pelo Outro, pela estranha estrangeira Gorgó Medusa e Kere. Essa face temida e monstruosa, em especial Gorgó, é a que nos deteremos neste trabalho.

A morte na Grécia Antiga constitui a saída da *psyqué* do corpo movente. Esta parte, assemelhada à alma na cultura judaico-cristã, não constitui o duplo do morto, nem mesmo uma parte, mas o ho-

mem em outro estado. Essa “sombra” poderia vagar pelo mundo dos vivos, sem encontrar seu lugar no Hades, caso os ritos fúnebres, de responsabilidade da família, não fossem realizados corretamente. A crença dessa parte imortal é reforçado pelo Orfismo que prevê a salvação ainda em vida através da purificação da alma e nos Mistério de Elêusis, cujos iniciados teriam no Hades a felicidade plena que tinham enquanto vivos.

Tânatos apresentava-se apenas na morte dos heróis, essa “bela morte”, como a de Heitor na **Ilíada** (séc. VIII a.C.) de Homero desdobra-se na esperança da imortalidade e de uma vida próspera e feliz no submundo. Contudo, a mola propulsora, defendida por Becker (1973), parte da face monstruosa da morte, a de Gorgó, que negamos e tememos. Essa face, necessária para a completude do ser, reflete, mais do que tudo, a parte animal e perecível do homem.

Olhar nos olhos de Gorgó é ver-se face a face com o além em sua dimensão de terror, cruzar o olhar com o olho que por não deixar de nos fixar torna-se a própria negação do olhar, receber uma luz cujo brilho, capaz de cegar, é o da noite. (VERNANT, 1988, p.105)

Logo, as inúmeras tentativas de negar essa morte e, acima de tudo, de negar a velhice como chegada da morte, fazem com que a busca pela imortalidade torne-se a mola propulsora da vida. A morte, nesse sentido de fuga, pode ser vista como o mal e “Entre as metáforas mais comuns que usamos para nos referir ao mal, estão o crime, o pecado e a monstruosidade (ou o monstro)” (JEHA, 2007, p.19). Nessa face monstruosa da morte, a existência humana, que é parte simbólica e imortal e parte animal e perecível, só pode atingir a certo grau de completude ao aceitar e encarar, como Orfeu, o escuro brilho desses olhos. Nesse espaço de tensões contrárias a obra da arte é,

segundo Becker (1973, p.170):

[...] a resposta ideal do indivíduo criativo para o problema da existência tal como ele o entende- não apenas a existência do mundo exterior, mas essencialmente a sua própria existência: quem é ele como pessoa dolorosamente separada, sem coisa alguma partilhada em que se apoiar.

Pensando o teatro como obra de arte social e, logo, espaço para compreendermos e experimentarmos a morte surge o **teatro da morte** de Tadeusz Kantor (1998). Apesar da nomenclatura aqui dada e da morte permear toda obra dramática de Kantor, o dramaturgo não esteve preocupado em explicar a morte como fenômeno, elencando o termo “zero” para seu teatro e, dessa forma, não evocando o nome morte.

Se o homem está dividido em dois, como afirma Becker (1973), em uma parte animal e precível e outra totalmente consciente de sua finitude e de seu poder sob os outros animais, essa parte simbólica que permite a imortalidade está baseada em um nível simbólico e sobrenatural. Kantor (1998) não via a morte como algo sobrenatural, ao contrário, a via como transcendência necessária, cuja arte institui. A morte em Kantor é um elemento estético que só pode ser alcançado, e aqui a plenitude que Heidegger defende para o *dasein*, pela arte. Ainda, a arte reside no plano inexplorado e inominável da morte.

O teatro ocidental, desde sua origem, está [...] na ordem dos mortos [...] o teatro está também, se se pode dizer na ordem da desordem. Isso não se daria senão por sua ligação inalienável com o mundo dos mortos [...] Tais mortos que aqui estão em pauta [...] não remetem a nenhuma perda, mas a uma vida ausente [...] para além das palavras e das imagens [...] uma vida anterior à palavra, uma vida que a ordem das palavras, das imagens, do dito, seria inca-

paz de restituir, de fazer emergir, de trazer à superfície. [...] A escritura tem a ver com o próprio ato de criação, criação não das origens, mas do *incriado*, daquilo que ainda não é, daquilo que se busca dizer mas que não se diz. (FÉRAL, 2015, p.322)

Essa morte a que Féral se refere vai ao encontro do “zero”, a morte inominável ou ainda sem nome, a que Kantor se refere. Retomando a origem religiosa do teatro grego e sua ligação com Dioniso, o deus da embriaguez, temos duas forças antagônicas que convivem sem anulação, Nietzsche (2013) as denominará dionisíaco e apolíneo. Dioniso é, além da embriaguez, a força que desordena a ordem grega fazendo com que o profano e o sagrado mesquem-se. O deus desce à terra para contemplar no corpo dos participantes sua força, sua potência sagrada. Kantor também primou por essa mescla, por esse equilíbrio em seu teatro da morte.

Antonin Artaud (1896-1948) vai buscar no Oriente a forma teatral primitiva, pautada no gesto. É partindo desse encontro que escreverá os postulados do **teatro da crueldade**, um teatro de rupturas que: “deve igualar-se à vida” (ARTAUD, 2006, p.136), não individual, mas que poderíamos chamar de liberdade. Para Artaud o objetivo do teatro é: “Criar mitos [...] traduzir a vida sob seu aspecto universal, imenso, e extrair dessa vida imagens em que gostaríamos de nos reencontrar” (p. 137). Contudo é cruel, desagradável e monstruoso reencontrarmos o Outro, o estrangeiro que habita em nós e que nos relembra, incessantemente, de que somos animais e logo morreremos. Para Derrida (1995b, p.152, grifos do autor): “O teatro da crueldade não é uma **representação**. É a própria vida no que ela tem de irrepresentável”.

O projeto de Artaud é o que mais se aproxima do projeto de “teatro desagradável” de Nelson Rodrigues, trazendo a tona os tabus

universalistas da sociedade e escancarando os abscessos, para que experimentando no teatro o espectador não os faça na vida real. Logo, o esfumaçamento entre peça teatral e realidade a que Abel (1968) refere-se em sua tese acerca do metateatro, abre a possibilidade de, como espectadores, experimentarmos a morte. Sendo o teatro obra de arte social a experiência da morte é refletir acerca da própria morte e experimentar e da existência frente à ela.

“Na metapeça sempre haverá um componente fantástico. [...] na metapeça a vida tem de ser um sonho, e o mundo de tem de ser um palco.” (ABEL, 1968, p.110) Abel analisa **Hamlet** (1601) de Shakespeare, enfatizando a presença do fantasma do rei. Esse fantástico, sobrenatural a que Abel refere-se está ligado, quase sempre, a presença monstruosa da morte. O espectro do pai de Hamlet vaga sem descanso, as bruxas de **Macbeth** (1606) trazem todo o horror monstruoso já presente em Gorgó. “[...] assim definido, o metateatro torna-se uma forma de antiteatro onde a fronteira entre a obra e a vida se esfuma.” (PAVIS, 2008, p.240).

Valsa nº 6 (1951) é o único monólogo rodriguiano, classificado como peça psicológica por Magaldi (2004) e drama pelo autor é levado à cena em 6 de junho de 1951 no teatro Serrador no Rio de Janeiro com Dulce Rodrigues, a irmã de Nelson, interpretando Sônia, a personagem central e os demais personagens advindos da fragmentação da mente da personagem. Novamente, Nelson Rodrigues traz ao palco uma personagem morta com a mente fragmentada que busca alguém, dessa vez ela mesma, que complete os imensos vazios de sua identidade. Magaldi aponta a relação autotextual do monólogo com a peça que levava o dramaturgo ao sucesso e êxito: **Vestido de noiva** (1943), peça também classificada por Magaldi como psicológica.

No monólogo, ocorre fenômeno idêntico: a ação se passa entre o golpe assassino sofrido por Sônia e a sua morte. A heroína também não sai do estado de choque e, no delírio, recompõem o mundo à volta. Aqui a realidade se reduz à presença do piano branco em cena, e a protagonista vive os planos da alucinação e da memória. (MAGALDI, 2004, p.27)

Há outro fator que pode ter levado Nelson Rodrigues a ter escrito seu único monólogo passados seu desprestígio do público e da crítica, bem como com as inúmeras censuras a que passaram as peças míticas, esse fator chama-se **As mãos de Eurídice** (1950) de Pedro Bloch. O monólogo foi sucesso entre o público e traz Gumercindo Tavares, homem casado com dois filhos que abandona a família para viver com sua amante Eurídice. No monólogo de Bloch, reeditado em 2013, o retorno de Gumercindo à sua casa após sua fuga é marcada pelo silêncio, a morte e a loucura de seu filho mais novo. Esse espaço vazio encontrado na casa abandonada reflete a morte no sentido que Féral (2015) nos apresenta e Kantor (1998) concebe: um vácuo desprovido de vida ou, se é possível aproximar, com o Caos, deus grego que dá origem aos demais. Não esqueçamos que Eurídice é a ninfa amada de Orfeu que, segundo Brandão (1987), representa no Orfismo, religião grega que teve sua ascensão no helenismo tardio, a vida material.

Partindo da presença do fantástico que, segundo Abel (1968), é elemento basilar no metateatro, em **Valsa nº6** (1951) é a protagonista que está morta e tenta reconstituir sua identidade perdida e fragmentada. A concepção de morte no teatro rodriguiano é constituída pelo retorno ao caos inicial em que ao morrer os personagens retornam ao nada, ao zero, perdendo suas individualidades. Essa concepção, já presente em **Vestido de noiva** (1943), também é o processo a que Sônia passa, esquecendo-se de sua identidade e a (re) cons-

truindo aos poucos.

O palco é constituído, segundo as rubricas de Nelson Rodrigues, de um piano branco e de cortinas vermelhas. Esse contraste de cores que o dramaturgo prevê para a montagem do monólogo já fora explorado em **Doroteia** (1949) quando sugere que as tias utilizem vestidos negros e Doroteia um vestido vermelho, assim como em **Senhora dos afogados** (1947) em que a protagonista Moema veste sempre negro, como um luto eterno, e apenas no ato final, com a punição de sua mãe, veste branco. Logicamente as cores fazem relação ao simbólico que leva os espectadores à catarse ou ao desagradável. No caso de Sônia seu piano branco constrói a figura da menina de 15 anos ainda virgem. As cortinas vermelhas denotam a “passagem” que o Dr. Junqueira refere-se, Sônia está tornando-se mulher.

A peça abre com a personagem, denominado por Nelson Rodrigues como: “mocinha”, chamando Sônia. Ao passo que a memória, a alucinação e a realidade mesclam-se em um único tempo e Sônia, ou mocinha, vai interpretando outros personagens. Vamos conhecendo a história trágica (no sentido popular) da menina de 15 anos morta com seu punhal de prata pelo médico idoso da família. Ao nomear o personagem principal do monólogo como “mocinha”, Nelson Rodrigues abre brechas para compreendermos que essa “mocinha” metatetraliza, também, Sônia, logo não sabemos quem ela é. Nesse sentido:

[...] a identidade não é nunca dada repentinamente; é processo, caminhar, busca e construção. Ela é talhada no tempo. É movente [...] Reencontra-se, nesse caso, uma outra característica essencial da existência humana. Aquilo que somos não pode nunca esgotar o problema de nossa condição, porque estamos sempre em mudança e em vir a ser. (FÉRAL, 2015, p.296)

A aproximação do metateatro, como o prevê Abel (1968) e afirma Pavis (2008), com a realidade, rompendo com a linha tênue necessária nas tragédias áticas, é fundamental no teatro rodriguiano para a obtenção do sentimento de desagradável ao público. Chocar, machucar, fazer sofrer aos espectadores pode ser considerado a catarse rodriguiana. Esse fato é a experimentação máxima da monstruosidade interna de cada um e, também, do terror trazido pela morte ou seu temor.

Em constante busca, a mente em fragmentação de Sônia é reconstituída para ser, novamente, transgredida com a presença da dor, da opinião, da presença constante de outros personagens e de um coro profético, como o de **Anjo negro** (1946). Quando falarmos no teatro rodriguiano as rubricas sempre são pontos importantes para a obtenção do trágico das peças. Com **Valsa** não é diferente e a ligação aqui proposta com o terror de Gorgó já se faz presente na primeira rubrica em que a mocinha (ou Sônia) tem: “Rosto atormentado, que faz lembrar certas máscaras antigas. [...] Terror” (RODRIGUES, 1981, p.173). É Gorgó Medusa que está em cena e olhar em seus olhos é sempre, além de temeroso, desagradável.

Mais do que sua identidade fragmentada, Sônia não tem rosto, ao menos humano, e não recorda de outros rostos. Sua identidade está estilhaçada e é preciso juntarmos os cacos espalhados. Mas: “Quem é Sônia?... E onde está Sônia? [...] Sônia está aqui, ali, em toda parte” (p.173) e mesmo espalhada apenas um rosto, não sabemos se seu, seu nome, seu vestido e sua roupa de baixo translúcida a acompanham. Mas não é apenas ela desconhecida, estrangeira para ela mesma, Dr. Junqueira, que saberemos no último ato ser seu assassino, é velho e manco, há lembranças de suas roupas, de seus trejeitos, de seu nome, mas nenhum rosto.

Além do medo da morte, o medo da loucura, de transparecer em outro mundo que não o pré-determinado como real, é latente em Sônia e presente no teatro de Nelson Rodrigues. Ela afirma que em sua família não há ninguém louco e que não gostaria de ser a primeira, contudo lembra de rostos na parede que só ela conseguia ver. Talvez esse rosto fosse de Paulo, contudo não há essa ligação na peça, outro personagem que sabemos apenas o nome e que Sônia questiona-se se é um primo, um namorado ou seu noivo. Contudo, além do rosto, Sônia discorre sobre seus gritos que: “se espalharam por toda parte. [...] batiam nas paredes, nos móveis, como pássaros cegos” (p.177). A confirmação de que Sônia estava passando por surtos decorrentes de um amor rejeitado fica expressa na rubrica de Rodrigues (1981, p.184): “corre pelo palco, trocando as pernas, como uma Ofélia louca”. A comparação do dramaturgo denota conhecimento da peça de Shakespeare e os fatos que levaram Ofélia à loucura, outro intertexto rodriguiano.

Se no metateatro o esfumaçamento entre realidade e ficção é basilar, bem como a representação de vários personagens pelo personagem central, como ocorre em **Hamlet**, em **Valsa** a ruptura dessa linha, mesmo que tênue, é reforçada pelo insistente diálogo com o público. Mesmo sendo o único monólogo de Nelson Rodrigues, a peça busca o choque pela reflexão da plateia, considerada burra pelo dramaturgo, de suas existências, de seus sentimentos perante a vida e a morte e, mais do que tudo, acerca de suas próprias mortes. “Digam” (p. 186); “E cada um de vós? Tem certeza da própria existência?” (p.188-189).

Das falas da personagem morta é interessante destacar como o autor realça a crença judaico-cristã de imortalidade da alma e de continuação desta em outro mundo, compartilhada também com a

crença no Hades grego, ao afirmar que Sônia: “É o único nome de mulher que eu guardei. Todos os outros desapareceram de minha vida...” (RODRIGUES, 1981, p.181) Ao referir-se acerca de “sua vida”, estando morta a premissa de continuidade é reforçada e aceita dentro da cultura ocidental, espaço de fala da peça e seu autor. Além disso, ela está em um mundo de nomes, o que constrói sua monstruosidade e o temor à ela e a à morte:

Por isso, muitos têm medo de mim... E ninguém me contraria... Porque estou num mundo... Sim, num mundo em que tudo que resta das pessoas são os nomes... [...] Nomes, por todas as partes... Descem pelas pernas da mesa... Se enfiam nos cabelos... (RODRIGUES, 1981, p.187)



Sendo moradora desse mundo de nomes, é temida pelo terror que temos da morte, ou em especial, nossa própria morte, a mocinha adota o nome de Sônia e toda identidade que ele porta. Apesar de ser o único nome de mulher recordado, a personagem nutre um ódio por Sônia e por Paulo na relação desses dois personagens. “Uma Sônia translúcida e um Paulo esgarçado...” (p.190). Da mente fragmentada, um rosto que ora a acompanha e que em outros momentos se perde oscilam na formação dessa identidade, sempre vindo a ser, em constante mudança e dúvidas, e nunca sendo.

Se Paulo, ainda confundido com noivo, namorado, é o único personagem que não é metateatralizado em cena, sabemos pelas falas da mãe pela lembrança de Sônia que: “O que Paulo fez com minha filha, não se faz” (p.184) e é Sônia ou a mocinha que com raiva do ser amado, confundida com a raiva por ela mesma, nos indica que ambos, pelo menos, beijaram-se.

Como se fosse preciso ao mesmo tempo salvar o nome e tudo salvar, exceto o nome, **salvo o nome**, como se fosse preciso perder o nome para salvar aquilo que porta o nome, ou aquilo na direção da qual se dirige por meio do nome [...] pronunciá-lo, o que equivale a atravessá-lo na direção do outro, que ele nomeia e que o porta. (DERRIDA, 1995a, p. 41, grifos do autor)

Os nomes são salvos, portadores da essência da vida. Logo, a morte não possui um nome, ou é inominável. Esse terror, essa negação da morte, aqui concebida como o zero inicial, é monstruoso, em que ao termos contato com ela acessamos parte de nosso ser que gostaríamos que estivesse escondido, que fosse inexistente e negamos o inexorável destino humano, de nossa parte animal. Sônia é um nome sem rosto, pois a medida em que a identidade da personagem vai sendo esgarçada, sua memória fragmentada está “boiando num rio” (p.196), talvez guardado por Caronte e seu rosto está esquecido em algum lugar. Ao esquecer esse rosto, a máscara monstruosa que lembra algumas máscaras antigas é acentuado, a cada lembrança, no plano da memória, desfragmenta-se mais a mente perturbada de Sônia até seu desaparecimento total, ficando a voz de um coro, no plano da realidade que, fazendo as vezes da voz da sociedade, revela que o Dr. Junqueira é quem matou a jovem Sônia que falava francês e tocava, até após a morte, a valsa nº 6 de Chopin.

Mas nem tem comparação.
Eu, hem!
Claro! Porque quem fica chora...
E o defunto?
O defunto nem sabe que morreu! (RODRIGUES, 1981, p.214)

O defunto não sabe que morreu e perde sua individualidade, perde sua identidade e ao tentar retomá-la ela se fragmenta ainda

mais. A única coisa que é salva é o nome, esquecido, perdido, para ser reencontrado. Um nome que atravessa um Outro que é estrangeiro e habita em mim. Neste espaço da morte, ainda a do outro, as insistentes súplicas de Sônia para que os espectadores reflitam acerca de sua existência ou da certeza de sua completude, traz o desagradável rodriguiano. A completude do ser, retomando Heidegger (2005), só é possível perante a morte ou perante a certeza e, talvez, a obtenção da consciência desse inexorável destino. Aceitar a morte que é negada é desagradável e, mais do que tudo, monstruoso e, ainda, não estamos prontos para encarar os olhos de Gorgó, transvestida de Sônia nesse espaço de tensão esfumado com a realidade.

Estranhamente, o estrangeiro habita em nós: ele é a face oculta da nossa identidade, o espaço que arruína a nossa morada, o tempo em que se afundam o entendimento e a simpatia. Por reconhecê-lo em nós, poupamo-nos de ter que detestá-lo em si. (KRISTEVA, 1994, p.9)



O teatro como obra de arte social permite que, como espectador, seja possível experimentar situações limites, impossíveis na vida real, como olhar nos olhos da morte. Essa experimentação só é possível se pensarmos que, segundo Artaud (2006), o teatro, em sua forma mais pura e gestual, não representa a vida é a própria vida. Dessa forma, partindo de Kantor (1998) que afirma que a transcendência do ser só pode ser alcançada pela arte, percebemos como, através do metateatro, segundo Abel (1968), é possível atingir a plenitude do ser, pois, estando diante da morte e de sua experiência no teatro, o espectador encontra a plenitude. Contudo, aceitar nossa morte como destino inexorável, porém incerto no tempo, é tarefa desagradável.

A morte transfigura-se pelo temor que temos à ela, negando-lhe, na máscara mítica dos gregos: Gorgó. Tal máscara que designa o

terror em grau superlativo (VERNANT, 2001) é o rosto da estrangeira, moradora de um mundo só de nomes, Sônia. **Valsa nº6**, único monólogo do dramaturgo brasileiro Nelson Rodrigues faz, obriga, aos espectadores a cruel tarefa de olhar nos olhos da morte e refletir sobre suas existências. Sônia, único nome de mulher salvo, evoca a si mesma e ao Outro, o estrangeiro que habita dentro de cada um. A face monstruosa da morte é esse estrangeiro que nos lembra que um dia deixaremos de existir nesse mundo, salvo o nome, que evocado atravessa o outro, portando em si a identidade estilhaçada que, quanto mais é evocada, mais é perdida.

Referências

- ABEL, Lionel. **Metateatro**: uma visão nova da forma dramática. Trad. Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BECKER, Ernest. **A negação da morte**. Trad. Luiz Carlos do Nascimento da Silva. Rio de Janeiro: Record, 1973.
- BLOCH, Pedro. **As mãos de Eurídice**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. v. 2. Petrópolis: Vozes, 1987.
- DERRIDA, Jacques. **Salvo o nome**. Trad. Nícia Adan Bonatti. Campinas: Papirus, 1995a.
- _____. **A Escritura e a Diferença**. Trad. Maria Beatriz da Silva. São Paulo: perspectiva, 1995b.
- FÉRAL, Josette. **Além dos limites**: Teoria e prática do teatro. Trad. Jaime Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schu-



back. Petrópolis: Vozes, 2005.

JEHA, Júlio. Monstros como metáfora do mal. In: JEHA, Julio (Org) **Monstros e monstruosidades na literatura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

KANTOR, Tadeusz. **Teatro da morte**. Trad. Ângela Leite. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 1998.

MAGALDI, Sábato. **Teatro da obsessão**: Nelson Rodrigues. São Paulo: Global, 2004.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia**. Trad. Antonio Carlos Braga. São Paulo: Escala, 2013.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Trad. Jaime Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008.

RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo de Nelson Rodrigues**, v.1: Peças psicológicas. São Paulo: Nova Fronteira, 1981.

VERNANT, Jean-Pierre. **A morte nos olhos**: figurações do Outro na Grécia Antiga. Ártemis, Gorgó. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988

VERNANT, Jean-Pierre. **La muerte, el individuo y el amor**. Trad. Javier Palacio. Buenos Aires: Paidós, 2001.

Artigo recebido em: 26/05/2017

Aceito em: 20/08/2017