

A FALA ESVAZIADA EM NELSON RODRIGUES

LEYLA PERRONE-MOISÉS

Universidade de São Paulo

*Para Antunes Filho***Resumo**

Não há nada a interpretar nas obras de Nelson Rodrigues, porque nelas não há recalques, substituições inconscientes ou atos falhos. Está tudo feito e dito, até mesmo a apreciação geral da trama, que se encontra no próprio texto de *Álbum de família*: “São resultados da educação patriarcal”. A proposta deste artigo não é, portanto, analisar o autor, as personagens, suas relações psicológicas e seus atos, mas certo tipo de diálogo recorrente na obra. São diálogos reduzidos ao mínimo e sempre inconclusivos. Eles se apresentam sob seis modalidades: 1 perguntar; 2 tergiversar; 3 duvidar; 4 jurar; 5 confessar; 6 pedir perdão. Esses verbos são performativos, isto é, verbos que realizam uma ação e encerram seu sentido no próprio ato de enunciação. Não têm referente na realidade, são apenas *atos de linguagem*. Como são diálogos artísticos, não se trata de uma *fala vazia* (neurose), mas de uma *fala esvaziada*.

Palavras-chave

Diálogo; atos de linguagem; fala vazia; fala esvaziada

Abstract

There is nothing to be interpreted in Nelson Rodrigues's works, for in them there is no repression, unconscious substitution, or parapraxis. Everything is done and said, and even the evaluation of the plot is given in the text itself: "These are the results of patriarchal education" (Álbum de família). The aim of this article is not, therefore, to analyze the author, his characters, their psychological reactions or acts, but a certain type of dialogue common in his work: dialogues which are reduced to the bare minimum and are always inconclusive. They are present in six modalities: 1. to ask; 2. to tergiversate; 3. to doubt; 4. to swear; 5. to confess; 6. to apologize. These are performative verbs, that is, verbs that accomplish an action and enclose their meaning in the very act of enunciation. They do not have a referent in reality, but are simply speech acts. Since they are artistic dialogues, they are not empty speech (neurosis), but emptied speech.

Keywords

Dialogue; speech acts; empty speech; emptied speech.

Interpretar Nelson Rodrigues à luz da psicanálise é uma tarefa à primeira vista tão fácil, que nem vale a pena empreendê-la. Trata-se de um autor aparentemente desprovido de autocensura, um autor que não encobre nem eufemiza, que trabalha com o escabroso e o inconfessável, que vai direto ao assunto naquilo que esse teria, em princípio, de mais tenebroso e, por isso mesmo, destinado ao recalque.

Lembremo-nos, como exemplo, de *Álbum de família*. Nessa peça, o incesto corre solto. Os filhos são fixados na mãe: um enlouquece, depois de ter realizado literalmente seu desejo edipiano; outro se torna impotente. A mãe, por sua vez, ama os filhos como mulher. A

filha, naturalmente, é fixada no pai, o qual, por sua vez, deseja a filha e, como forma de compensação, busca meninas como ela. O irmão deseja a irmã e por isso se castra. Enfim: é uma tragédia familiar tão absoluta que chega a ser caricatural. A família que a peça nos apresenta encontra-se em estado de total regressão aos complexos primários.

Que interesse teríamos, então, em apontar e analisar os “complexos” dessas personagens, se seus comportamentos nada têm de recalçado e seus gestos são a realização direta dos desejos mais “profundos”? Não há nada a interpretar, nas obras de Nelson Rodrigues (NR), porque nelas não há véus, substituições inconscientes, lapsos ou atos falhos. Está tudo feito e dito, até mesmo a apreciação geral da trama, que se encontra no próprio texto de *Álbum de família*: “São resultados da educação patriarcal” (AF, II, p. 87).²⁴

A peça parece até uma aula prática, esquematizada, sobre as relações familiares inconscientes. Poderia ser uma paródia da teoria psicanalítica, na medida em que as relações inconscientes aí são explicitadas, em gestos e falas, pelas personagens. O que, aliás, não resolve nada para elas. Quanto ao próprio autor, ao lhe perguntarem se fazia psicanálise ou exame de consciência, respondeu: “Eu faço o que você disse, exame de consciência. Agora, eu tenho a minha obra. A minha obra é que me salva”.²⁵

O saber que NR tem do inconsciente deve, pois, ser buscado de outra forma que não a da interpretação psicanalítica elementar. O que me proponho fazer aqui não é, portanto, analisar o autor, as personagens, suas relações psicológicas e seus atos, mas certo tipo de diálogo recorrente na obra. Mesmo os críticos mais relutantes sempre reconheceram que o diálogo é o forte de NR. Alguns o reprovaram por escrever tragédias sem “diálogo nobre”, outros o compararam a Eugene O’Neill pelo uso de linguagem vulgar.

Mas boa parte dos diálogos de NR não é nem nobre nem vulgar. Poderíamos dizer que são “menos” do que isso: são diálogos reduzidos ao mínimo, ao aparentemente insignificante. Trata-se de um tipo de diálogo que não é específico de determinada obra, de determinada personagem ou situação dramática. Um diálogo em que o “conteúdo” é indiferente (podendo, por isso, estar na boca de personagens de sexo, idade e condição social diversos). Um diálogo aparentemente ocioso, mas cujo sentido está na própria estrutura dialógica, em suas variantes estruturais.

O diálogo em NR apresenta-se sob seis modalidades recorrentes, e freqüentemente dispostas na seguinte progressão: 1 perguntar; 2 tergiversar; 3 duvidar; 4 jurar; 5 confessar; 6 pedir perdão.

1 Perguntar

Pai e Mãe:

- Que é que há com Lúcia e Pedro?
- Que eu saiba, nada. Por quê?
- Você não viu ontem?
- Aquilo? (VN, I, p. 136)

Timbira e 1º Funcionário:

- Jeitosa?
- Um buchinho!
- Buchinho onde?!
- Então não é? (F, III, p. 49)

²⁴ Utilizarei, neste artigo, as seguintes abreviações: AF = *Álbum de família*; AN = *Anjo negro*; D = *Dorotéia*; SA = *Senhora dos afogados*; VN = *Vestido de noiva*; F = *A falecida*; PT = *Perdoa-me por me traíres*; NC = *Toda nudez será castigada*; S = *A serpente*. A edição utilizada é Nelson Rodrigues, *Teatro completo*, 1. ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981, 4 v. (2. ed. 2004); o número do volume aparecerá em algarismos romanos. Citarei também: Suzana Flag, *Meu destino é pecar*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982 (abreviação: MDP).

²⁵ Nelson Rodrigues *Teatro completo, op. cit.*, v. IV, p. 280.

- Zulmira e Tuninho:
- Só depende de ti!
 - De mim?
 - De ti!
 - Mas como?
 - Depois te conto. (*F*, III, p. 54)

Às vezes, a peça já começa por uma série de perguntas:

- Nair e Glorinha:
- Vem ou não vem?
 - Tenho medo!
 - De quem, carambolas! Medo de quê?
 - De algum bode.
 - Já começa você. Que bode?
 - Sei lá! E se meu tio sabe?
 - Espia: não foi você mesma, criatura, que me pediu para te trazer? (*PT*, III, p.

85)

Nos romances folhetinescos publicados sob o pseudônimo de Suzana Flag, as falas são uma troca prolongada de perguntas:

- Maurício e Regina:
- Você não tem o direito de dizer isso!
 - Ah, não? Acha que não? Abandonei tudo, lar, marido [...] e quando acaba é isso!...
 - Isso o quê? [...]
 - Mas o que é que você queria?
 - Você ainda pergunta! (*MDP*, p. 89-90)

- Dona Hortênsia e Lena:
- Sou eu quem mando na minha boca, não sou?
 - E você acha que algum marido se sujeita a isso? [...]
 - Por que é que ele é um bom partido?
 - Então não é?
 - E o que a senhora chama de bom partido?
 - Ora, minha filha! Um rapaz rico... [...] Por acaso dinheiro não vale nada? [...]
 - Eu quero amor, amor, a senhora sabe o que é isso? (*MDP*, p. 110-111)

- Lena e Lídia:
- Eu, mas eu por quê? O que é que eu fiz?
 - Ainda pergunta?
 - Então? (*MDP*, p. 122)

O esquema típico do “perguntar”, nas obras de NR, é o seguinte: “– O que é que você quer dizer? – Ainda pergunta?”.

2 Tergiversar (ou desconversar)

- D. Eduarda e Misael:
- Eu sei o que vais perguntar. Mas não respondo!
 - Achas que eu sou...
 - Não sei.
 - ... Achas que eu sou o assassino?

- Disse que não respondia!
- Responde!
- E te importa saber o que penso?
- Sou o assassino?
- Quero responder e não posso.
- E nem precisas responder... Sei o que pensas... Olha para mim – assim...
- Não quero ouvir uma palavra tua! (*SA*, II, p. 282)

Herculano e Geni:

- Eu nem devia telefonar. Estou falando só para te dizer.
- Herculano, espera um momentinho.
- Estou com pressa.
- Herculano, espera um momentinho.
- Estou com pressa.
- Vou só apanhar um cigarro [...]
- Pronto. Mas nem pra saber se eu morri?
- Ocupado e além disso. (*NC*, IV, p. 124)

Dona Clara e Lena:

- Por que você me trata assim?
- Assim como, ora essa!
- Você sabe, bem que sabe.
- Eu sei, eu? (*MDP*, p. 12)

Dona Consuelo e Lena:

- Por que me diz isso? Que espécie de mulher pensa que eu sou?
- Ah, é? Está bem, minha filha. Não está mais aqui quem falou. (*MDP*, p. 28)

Dona Consuelo e Lena:

- Você não tem vergonha?
- Vergonha do quê? O que é que eu fiz?
- Ainda pergunta? Depois do que houve ontem!...
- E o que é que houve ontem? (*MDP*, p. 79-80)

Dona Clara e Lena:

- Você sabe perfeitamente, Leninha; sabe e está com coisa!
- Não sei nada, não, senhora.
- Então não sabe – coitada! (*MDP*, p. 95)

3 Duvidar

Dona Senhorinha e Edmundo:

- E essa mulher, quem é?
- Quer que eu diga?
- Quero.
- E adianta?
- Então não diga!
- Mas sabe, não sabe?
- Imagino! (muda de tom) desconfio, sempre desconfio, mas talvez me engane!...

(com uma cólera brusca) Não interessa!

- Duvido! (*AF*, II, p. 99)

Dona Flávia e Dorotéia:

- O que ias contar é mentira, tudo mentira...
- E se eu jurar?
- Não acreditaria. (*D*, II, p. 201-2)

Paulo e Lena:

- Então, me explique uma coisa... quero que me responda àquilo que eu perguntei, ainda agora: “Por que se casou comigo?” Por quê?
- Ora essa, já não lhe disse?
- Aquilo não é verdade. (*MDP*, p. 152)

Paulo e Lena:

- Ele está doente. Fui saber como estava passando. Só.
- Pensa que eu acredito? [...] Pensa que eu acredito? Eu não nasci ontem, minha filha. (*MDP*, p. 332)

Maurício e Lena:

- Eu sou apenas sua cunhada e nada mais.
- Isso é o que você diz!
- Ah, não acredita?
- Por que mente? Por que nega seus sentimentos? Pensa que eu não sei? (*MDP*, p. 347).

O esquema típico do “duvidar” consiste em perguntar, receber a resposta e dizer: “Duvido!”

4 Jurar

Dona Senhorinha e Edmundo:

- Jura?
- Claro!
- Ah, se eu pudesse acreditar!
- Jurei, não jurei? (*AF*, II, p. 98)

Dona Flávia e Dorotéia:

- Jura, na minha frente, de olhos fechados...
- Pelo meu filho não posso!
- Então mentiu! (*D*, II, p. 201)

Noivo e Moema:

- Juro que é verdade! Mas se duvidas...
- Sempre duvidei. (*SA*, II, p. 291)

Lena e Netinha:

- Jure que nunca mais se meterá com Maurício. Jure!

Silêncio de Lena.

- Jura ou não jura?
- Não.
- Não, por quê?
- O que é que você tem com isso? Quem é você para me exigir um juramento desses? (*MDP*, p. 341)

O esquema típico do “jurar” é o seguinte: “– Jura? – Juro. – Não acredito”.

5 Confessar

Tia e Virgínia:

- E confessa que foi você?
- Confesso!

- Confessas a mim. A teu marido também?
- A meu marido, não!
- Mas ele vai saber! (AN, II, p. 154)

Carmelita e Dorotéia:

- Confessa... Confessa ...
- Menti, sim! É mentira, tudo mentira! (D, II, p. 203).

Paulo, Guida e Lígia:

- Não confesse nada!
- Já confessou. Diz a ele que já confessaste!
- Não confessei nada! É mentira!
- Ninguém confessou nada! Ela nega! (S, IV, p. 46)

O esquema típico do “confessar” é o seguinte: “– Confesse! – Confessar o quê? – Você sabe”.

6 Pedir perdão

Dona Flávia e Dorotéia:

- Se me perdoardes, contarei um segredo... Um segredo que não diria a ninguém... Ia morrer comigo... Contarei a vós, se me perdoardes...
- Fala, então... (D, II, p. 210-211)

Paulo e Lena:

- Me largue, pelo amor de Deus, me largue!
- Só se você pedir perdão.
- Não peço... Estúpido!
- Então melhor, vamos ficar assim a noite inteira [...]
- Que é que você quer de mim? – perguntou.
- Peça perdão.
- E depois você me solta? – parecia uma criança.
- Solto.
- Perdão. Pronto. Agora solte!
- Assim não quero. Tem que ser uma coisa vinda do fundo do coração.
- Perdão. Peço-lhe que me perdoe. Agora me largue, me largue e acenda a luz.

(MDP, p. 50)

Esses são apenas alguns exemplos de diálogos que se repetem, com pequenas variantes, nas obras de NR.

Perguntar, desconversar, duvidar, jurar, confessar e pedir perdão são verbos desprovidos de relação com algum referente e, portanto, de efeito nulo sobre a realidade. São performativos, isto é, verbos que realizam uma ação e encerram seu sentido no próprio ato de enunciação: digo que pergunto, digo que juro etc. Perguntar, desconversar, jurar, confessar e pedir perdão são apenas atos de linguagem.

Nos diálogos de NR, a pergunta é sempre uma falsa pergunta, porque o interlocutor acha que já sabe a resposta. A dúvida é sistemática, independe do que é dito. A desconversa é a fuga do sentido. O juramento é vão, tanto para quem o faz como para quem o recebe, que não acredita nele. A confissão é forçada ou libera de uma outra culpa, não daquela confessada. O pedir perdão nunca é sincero, é apenas um recurso para se safar de uma situação sem saída.

As falas não decorrem de características psicológicas de cada personagem, são *falas esvaziadas*, o que não é sinônimo daquilo que Lacan chama de *fala vazia*, na clínica psicanalista. A *parole vide*, para Lacan, é aquela fala “em que o sujeito parece falar de alguém

que, embora muito semelhante a ele mesmo, nunca se juntará à assunção de seu desejo”.²⁶ É a fala do imaginário, da neurose. A ela se opõe a *fala plena* (*parole pleine*), aquela que “reordena as contingências passadas dando-lhes o sentido das necessidades vindouras”, “discurso concreto como campo da realidade transindividual do sujeito”. O trabalho do paciente com o psicanalista consiste em conduzir a *fala vazia* à *fala plena*, que nunca é um discurso completo e definitivo, mas uma “emergência da verdade no real”.²⁷

Na grande literatura, jamais a fala é vazia. Quando o escritor nos dá uma representação da *fala vazia*, ela vem trabalhada justamente para que a reconheçamos como *fala vazia*. E esse trabalho de desmascaramento do imaginário já nos conduz à *fala plena* do simbólico.²⁸ Assim, a *fala vazia* em NR é uma *fala esvaziada*. As personagens podem estar no imaginário, e estão. Mas de forma tão descarada, tão brutal, tão desprotegida, que o efeito no leitor ou no espectador é de ouvir outra coisa em suas falas, uma falta ou uma busca da *fala plena*.

O diálogo (*dia* = com; *logos* = discurso, fala) é a forma discursiva mais freqüente em NR. Nas obras teatrais, já que o diálogo é a forma dramática por excelência; mas é também a forma mais freqüente em seus romances, superando largamente a narração. Nos romances, os diálogos são ainda mais numerosos, extensos, repetitivos e ociosos do que nas peças, já que eles têm o caráter estereotipado do folhetim e são francamente paródicos.

Mas em qualquer dos gêneros, os diálogos de NR apresentam um extremo despojamento de conteúdo, um baixo teor de informação. As personagens não dizem “coisas” cujo sentido oculto deva ser descoberto. Pelo contrário, trocam fórmulas que adiam a informação ou o sentido. É um discurso fático infundável, uma espécie de máquina discursiva em *motu perpetuo*. Essa máquina nos fascina como uma caricatura de nossos diálogos habituais, e como tal se torna desagradável.²⁹ É uma simplificação que “torna visível” a realidade. Ao mesmo tempo (num paradoxo que é próprio da arte), essas falas são totalmente irrealistas, porque ninguém suportaria a manutenção tão extensa e intensa desse tipo de diálogo na vida real.

Esses diálogos não são *dialéticos*, no sentido hegeliano, mas num sentido mais antigo, o da maiêutica socrática: método de fazer que os espíritos dêem à luz um pensamento ou uma verdade que possuem sem o saber.

Que tipo de verdade emerge desses diálogos de NR? São menos verdades de conteúdo do que verdades de estrutura. Como já dissemos, o teor informativo desses diálogos é baixíssimo. Rarissimamente eles fornecem uma revelação sobre algo que ocorreu ou sobre os sentimentos reais das personagens. O que ocorreu, *está ocorrendo* em cena; o que as personagens estão sentindo é dado mais diretamente pelas posturas, expressões faciais ou corporais, e não na fala. Mas esses diálogos comunicam verdades da intersubjetividade.

1. Eles demonstram que a comunicação intersubjetiva, a “comunicação de almas” pela palavra é impossível. Mostram que as palavras mentem sempre, e que a linguagem – qualquer linguagem – é perda da realidade. Mas mostram também que o diálogo é condição para se chegar a alguma verdade subjetiva, que só na linguagem há salvação para o indivíduo. As personagens de NR se desentendem sempre, mas continuam falando, sem parar.³⁰ Porque é

²⁶ Jacques Lacan, “Parole vide et parole pleine dans la réalisation psychanalytique du sujet”, em “Fonction et champ de la parole et du langage”, *Écrits I*, Paris, Seuil, 1966, p. 123-43: “parole vide, où le sujet semble parler en vain de quelqu’un qui, lui ressemblerait-il à s’y méprendre, jamais ne se joindra à l’assomption de son désir” (p. 130).

²⁷ *Idem, ibidem*, p. 133-5: “réordonner les contingences passées en leur donnant le sens des nécessités à venir”; “discours concret en tant que champ de la réalité transindividuelle du sujet; ses opérations sont celles de l’histoire en tant qu’elle constitue l’émergence de la vérité dans le réel”.

²⁸ Uso aqui “imaginário”, “simbólico” e “real” no sentido lacaniano desses termos.

²⁹ Ver Nelson Rodrigues, “Teatro desagradável”, in *Teatro completo, op. cit.*, v. I, p. 273.

³⁰ E nesse ponto poderíamos comparar as falas de NR com as de algumas peças de Samuel Beckett.

somente contraposto ao outro que o sujeito pode constituir-se, existir. E é só diante do grande Outro (a linguagem, a lei, Deus) que a verdade pode emergir. A partir daquela fala comum que Lacan chama de *lalangue*.

A linguagem é uma abstração. Em sua realização concreta, na *lalangue*, ela não serve à comunicação, ao diálogo. É o que diz Lacan:

Como sempre se fez em tudo aquilo que se chamou de diálogo, trata-se de fazer dizer, pelo suposto interlocutor, aquilo que motiva a própria pergunta do locutor, isto é, encarnar no outro a resposta que já está lá. Eis porque o diálogo, o diálogo clássico, cujo exemplo mais belo é representado pelo legado platônico, demonstra não ser um diálogo.³¹

Acrescenta ele, entretanto:

O que sabemos fazer com *lalangue* ultrapassa de longe o que podemos exprimir como linguagem. *Lalangue* nos afeta primeiramente por tudo o que ela comporta de efeitos que são afetos. Se podemos dizer que o inconsciente é estruturado como uma linguagem, é porque os efeitos da *lalangue*, ali já presentes como saber, vão bem além daquilo que o ser falante é suscetível de enunciar.³²

NR trabalha com o aspecto mais reduzido da fala, e sabe que os afetos se revelam na própria estrutura do que se diz, mais do que no que é dito. Ele sabe que “é conversando que a gente se entende”, não pela troca de informações, mas pelo estabelecimento de formações languageiras nas quais a verdade emerge, se a soubermos ouvir. A linguagem é uma rede falsa que pode colher peixes verdadeiros.³³

2. Os diálogos de NR mostram, de modo escancarado, o narcisismo dos pretensos dialogantes. Desprovidos de disfarces, dos alibis altruístas de nossos diálogos correntes, o que se mostra a nu é que o locutor busca uma imagem de seu ego na fala do outro. O interlocutor, por sua vez, sabe que o locutor depende dele como garantia de uma imagem, e usa dessa situação como um poder reforçador de seu próprio ego. “– Que espécie de mulher pensa que eu sou? – Não sabe, coitada!” etc.

O supremo poder não é devolver ao locutor uma imagem ruim. É não devolver nenhuma, retirar sua fala, guardar o silêncio. Entretanto, não há fala sem resposta; basta que haja um ouvinte, mesmo silencioso, para que haja uma resposta. E o silêncio do interlocutor é uma ameaça maior para o próprio ego do que qualquer fala. O sujeito percebe, no silêncio do outro, o eco de seu próprio nada. A psicanálise usa isso como recurso:

Mesmo se ele não comunica nada, o discurso representa a existência da comunicação; mesmo se ele nega a evidência, ele afirma que a fala constitui a verdade; mesmo se é destinado a enganar, ele especula sobre a fé no testemunho.³⁴

³¹ Jacques Lacan, *Le séminaire*, Livre XX, “Encore”, Paris, Seuil, 1975, p. 126: “Comme il s’est toujours fait dans tout ce qui s’est intitulé dialogue, il s’agit de faire dire par l’interlocuteur supposé ce qui motive la question même du locuteur, c’est-à-dire d’incarner dans l’autre la réponse qui est déjà là. C’est en quoi le dialogue, dont le plus bel exemple est représenté par le legs platonicien, se démontre n’être pas un dialogue”.

³² *Idem*, *ibidem*, p. 127: “Et ce qu’on sait faire avec *lalangue* dépasse de beaucoup ce dont on peut rendre compte au titre de langage. *Lalangue* nos affecte d’abord par tout ce qu’elle comporte comme effets qui sont affects. Si l’on peut dire que l’inconscient est structuré comme un langage, c’est en ceci que les effets de *lalangue*, déjà là comme savoir, vont bien au-delà de tout ce que l’être qui parle est susceptible d’énoncer”.

³³ “Então escrever é o modo de que tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra”. Clarice Lispector, *A descoberta do mundo*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984, p. 605.

³⁴ J. Lacan, *Écrits I*, p. 128: “Même s’il ne communique rien, le discours représente l’existence de la communication; même s’il nie l’évidence, il affirme que la parole constitue la vérité; même s’il est destiné à tromper, il spécule sur la foi dans le témoignage”.

Nos diálogos de NR não há nenhuma complacência para com o outro, não há boas maneiras, compaixão ou desejo de acomodação. O diálogo se revela como desafio, como duelo. A agressividade com relação ao outro está sempre às claras. O outro é aquele de quem necessito para me constituir como sujeito, e essa dependência é insuportável. O outro é aquele que eu quero matar com a arma da linguagem. Assim, em NR não há *dia-logos*, mas *antilogos*.

A fala é sempre um risco para o ego, mas sem ela ele não existe. As personagens de NR sabem disso. Como se fossem todas analistas cruéis, elas desconfiam sempre que o discurso do outro é mentiroso; e perguntam indefinidamente, para que a verdade surja de repente, de outro lugar. Elas sabem muito sobre a linguagem, sabem que ela é lugar de vida e de morte: “Cala-te! Não fales! Cada palavra pode ser a morte!” (Virgínia, em AN, p. 167). Esse fio de lâmina que é a linguagem, entre a constituição e a destruição do ego, é usado pelas personagens de NR com extrema destreza.

Quando a linguagem é insuficiente e insuportável, só restam as vias de fato:

[Jonas] – Disse que eu tinha uma filha, que minha filha havia de pegar barriga. Então eu dei na boca, assim... (AF, II, p. 103)

– Sabe qual é minha vontade neste minuto, sabe? Era dar muita pancada em você, muita pancada. (MDP, p. 12)

Hoje ela apanha na boca. (MDP, p. 115)

[Paulo] teve a impressão que estava cego, berrou:

– Apanha na boca! (MDP, p. 284)

Em NR, as mulheres querem sempre *cegar* os homens, e os homens querem *fazer calar* as mulheres, o que pressupõe que as mulheres têm sempre algo a ocultar e que os homens não suportam o que elas dizem, seja verdade ou mentira. A misoginia do autor é bem conhecida. Mas em suas peças a culpa dos homens não é menor do que a das mulheres. A razão profunda do mau comportamento das mulheres está expressa na fórmula admirável: *Perdoa-me por me traíres*.

3. O outro, nos diálogos de NR, não é apenas um indivíduo, mas o lugar de uma fala mais geral, constituída de clichês sociais, dos quais depende o Ideal do Eu do locutor. Segundo Freud, o Ideal do Eu depende de “formações coletivas”, de “sub-multidões”.³⁵ É aquilo que Roland Barthes, inspirando-se em Brecht, chamou de *Doxa*: a opinião corrente, a voz do povo, a ideologia no mau sentido.

A *Doxa* é o imaginário socializado. É um falso código, uma falsa lei. Não é da ordem do simbólico porque o outro da *Doxa* não é o grande Outro, mas um simulacro dele, um modelo imaginário do ego. Mas é duelando verbalmente com o outro imaginário que os locutores têm uma chance de alcançar o Outro simbólico. Nos diálogos de NR, o locutor está sempre querendo fugir da *Doxa*, e o interlocutor está sempre apoiado nela para afirmar e reforçar seu poder. Parentes e vizinhos são os porta-vozes da *Doxa*. A fala da *Doxa* é o estereótipo, a bobagem. “A bobagem – diz Lacan – não é talvez, como se acredita, uma categoria semântica, mas um modo de coletivizar o significante”.³⁶ Mas, mesmo falso, o estereótipo faz sofrer.

³⁵ Sigmund Freud, “Un degré du développement du moi: l’idéal du moi”, in *Essais de psychanalyse*, trad. S. Jankélévitch, Paris, Editions Payot, s. d., p. 157-63.

³⁶ J. Lacan, *Le séminaire*, Livre XX, “Encore”, p. 24.

A verdade, na fala, não se atinge *toda e de uma só vez*. O erro, a desconversa, o estereótipo e a bobagem, que constituem a maior parte do discurso afetivo, são absolutamente necessários para se criar a rede que pesca a verdade. “O discurso analítico – como o amor – se suporta na dimensão da tolice”.³⁷

Isso, também, NR sabe. Alguns, que não apreciam sua obra, tentam desqualificá-la com o qualificativo de “bobagem”. Ora, as enormes tolices ditas pelas personagens de NR são caricaturas insuportáveis de nossas bobagens cotidianas. A questão não é rejeitá-las, mas reconhecê-las e trabalhá-las como faz, despudoradamente, NR.

4. Os diálogos de NR são repetitivos. Essa repetição é indicativa da decepção, da falta do real. A repetição é a neurose, mas é na repetição que o real pode se revelar, se a ela estivermos atentos. No texto literário, em que tudo significa, a repetição é justamente a maneira de alertar-nos, para além do tédio, de que verdades fundamentais podem dela emergir.

Concluindo: como toda arte, a obra de NR é obscena. O que deveria ficar fora de cena se apresenta em cena, é encenado. Ela é obscena não pelos temas e situações, mas por desnudar a linguagem, o discurso corrente da sociedade patriarcal brasileira. Apesar disso – ou melhor, por isso mesmo –, NR é um moralista. Não um moralista no sentido daquele que condena ou propõe uma moral, mas um moralista no sentido maior da palavra: aquele “que introduz uma perspectiva dita verdadeira na observação dos comportamentos morais ou dos costumes”.³⁸

³⁷ *Idem, ibidem*, p. 17.

³⁸ J. Lacan, *Le séminaire*, Livre II, “Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse”, Paris, Seuil, 1978, p. 18: “(Les moralistes) ne sont pas des gens qui se spécialisent dans la morale, mais qui introduisent une perspective dite de vérité dans l’observation des comportements moraux ou des moeurs”.