

## UM CORO DE VOZES DO SUBÚRBIO: POLIFONIA EM *BOCA DE OURO*, DE NELSON RODRIGUES

Alberto Hércules dos Santos Coelho Barbosa<sup>1</sup>

### Resumo

O trabalho discute a definição de polifonia, proposta por Bakhtin, aliada às concepções sobre o texto teatral de Ubersfeld na análise do texto dramático *Boca de ouro*, de Nelson Rodrigues, destacando os seguintes traços polifônicos: a estrutura composicional da peça, seu enredo; e as personagens. Os dois aspectos, ao se entrecruzarem, constituem a face polifônica do texto de Nelson Rodrigues e um traço fundamental do dramaturgo: o quanto suas personagens são lugares de mediação e exprimem consciências autônomas à voz do autor.

Palavras-chave: polifonia, teatro, discurso

### A CHORUS OF VOICES FROM THE SUBURB: POLYPHONY IN A *MOUTH OF GOLD*, BY NELSON RODRIGUES

### ABSTRACT

The work discusses the definition of polyphony, proposed by Bakhtin, together with the conceptions about the theatrical text by Ubersfeld in the analysis of the theatrical text *Mouth of gold*, by Nelson Rodrigues, highlighting the following polyphonic traits: the compositional structure of the play, its plot; and the characters. The two aspects, when intertwined, constitute the polyphonic face of Nelson Rodrigues' text and a fundamental trait of the playwright: the extent to which his characters are places of mediation and express autonomous consciences to the author's voice.

Keywords: polyphony, theater, speech

---

<sup>1</sup> Mestre em Letras pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (PROFLETRAS/UFRRJ) e doutorando em Estudos de Literatura pela Universidade Federal Fluminense (UFF).

### Polifonias teóricas

O conceito bakhtiniano de polifonia surge a partir de seus estudos sobre a obra de Dostoiévski (BAKHTIN, 2002). É o autor de *Crime e Castigo* quem inaugura, na visão do teórico, "um tipo inteiramente novo de pensamento artístico, a que chamamos convencionalmente de tipo *polifônico*" (Idem, p. XV). Esse novo tipo de pensamento configura, então, uma nova inscrição de vozes no discurso literário.

Bakhtin (2002) começa por definir polifonia como personagens que não sejam "mudos", ou seja, "pessoas livres, capazes de colocar-se lado a lado com seu criador, de discordar dele e até de rebelar-se contra ele" (p. XVIII). Essa autonomia se dá pelas manifestações de suas múltiplas vozes e consciências na narrativa, compondo o grande diálogo do discurso em pé de igualdade com as outras vozes dos outros personagens ou mesmo do autor, cada uma sendo, no processo, entes autônomos, dotados de imiscibilidade, "não apenas objetos do discurso do autor mas os próprios sujeitos desse discurso diretamente significante" (Idem, p. XIX).

A distinção, portanto, é notória: não se trata de uma criação dependente, na qual pode se inscrever a "voz" do autor ou de um discurso arbitrariamente orientado, mas de uma criação que dá conta de si mesma e de seu mundo, ou seja, que exprime de maneira claramente perceptível uma consciência própria em relação a outras consciências/vozes na construção do discurso. Discurso esse que, na verdade, se torna um grande diálogo em que a voz do herói "possui independência excepcional na estrutura da obra, é como se soasse ao lado da palavra do autor, coadunando-se de modo especial com ela e com as vozes plenivalentes de outros heróis" (BAKHTIN, 2002, p. XIX).

A polifonia consiste, nesse sentido, numa oposição bem marcada entre personagem x autor e personagem x personagem. É uma oposição, entretanto, não necessariamente contraditória, mas de constituição, ou seja: o diálogo só pode existir à medida em que vozes dissonantes presentificam-se por meio de uma expressão autônoma, constituída por mundos diferentes e que coexistem

no discurso. A coexistência desses mundos é que contribui para a multiplicidade de vozes/consciências: não se trata apenas de um personagem que reproduz o mundo/consciência do autor, mas de autênticas expressões do campo social em que os homens interagem.

A esse respeito, Bezerra (2016) observa:

Na ótica da polifonia, as personagens que povoam o universo romanesco estão em permanente evolução. O dialogismo e a polifonia estão vinculadas à natureza ampla e multifacetada do universo romanesco, ao seu povoamento por um grande número de personagens, à capacidade do romancista para recriar a riqueza dos seres e caracteres humanos traduzida na multiplicidade de vozes da vida social, cultural e ideológica representada. (p. 192)

Assim, mais uma oposição pode ser demarcada, a dos discursos monológicos e polifônicos: "no monologismo o autor concentra em si mesmo todo o processo de criação, é o único centro irradiador da consciência, das vozes, imagens e pontos de vista do romance" (BEZERRA, 2016, p. 192). Há a ausência de uma consciência responsiva, "O outro nunca é consciência, é mero *objeto* da consciência de um "eu" isônimo do outro, o "tu". (p. 192). No discurso dialógico, porém, em que a polifonia também é forma de composição, "a autoconsciência da personagem é o traço dominante na construção de sua imagem, e isso pressupõe uma posição radicalmente nova do autor na representação da personagem" (p. 193). É precisamente essa novidade que Dostoiévski carrega e que leva Bakhtin a desenvolver sua teoria.

Duas coisas, então, são importantes a priori para a análise que proponho aqui: a informação de que Bakhtin não pensou suas formas teóricas apenas a partir do discurso literário isolado, mas também a partir de dados da realidade histórica e social, como veremos; e a aplicação dessas formas teóricas a outro gênero que não o romance.

Começamos, pois, pelo primeiro aspecto – e que não deixa de ter relação direta com o segundo: segundo Bezerra (2016), as noções de monologismo, dialogismo e polifonia têm suas bases em aspectos também históricos e sociais. O autor observa que Bakhtin "aplica ao processo de construção do romance monológico o conceito de reificação, usado por Marx para analisar, no sistema

de produção capitalista, a relação entre a produção da mercadoria e seu produtor" (p. 192). Essa relação objetifica o homem, transforma-o em reproduzidor de papéis, tal como o personagem é apenas objeto da consciência do autor. No entanto, se o capitalismo objetifica, também cria tensões e conflitos por meio da estratificação social que geram vozes de resistência a essa redução a mero objeto. Por isso, segundo Bezerra, "Bakhtin afirma que o romance polifônico só pôde realizar-se na era capitalista, e justamente na Rússia, onde uma diversidade de universos e grupos sociais [...] havia rompido o equilíbrio ideológico" (p. 193).

A ideia de que determinadas circunstâncias históricas e sociais proporcionam novas formas discursivo-literárias dá a dimensão da forma mesma da polifonia como modo de composição, como consequência de uma historicidade, como reflexo de uma recriação que se pretende ir além da reprodução e da atuação de apenas uma consciência no processo de escrita e, por conseguinte, do registro da multiplicidade de vozes responsivas.

Esse registro, que Bakhtin identifica e, de certa forma, limita ao romance, se estende, de acordo com a análise desenvolvida a seguir, ao teatro de Nelson Rodrigues – mais expressivamente em sua peça *Boca de ouro*, de 1959. Antes, porém, de tratar do texto rodrigueano, é preciso fazer algumas considerações acerca desse molde teórico que utilizaremos na leitura da peça.

O próprio Bakhtin (2002) afirma que o diálogo dramático no drama e o dramatizado nas formas narrativas sempre estiveram envolvidos pelo monologismo. Assim, "As réplicas do diálogo dramático não subvertem o mundo a ser representado, não o tornam multiplanar; ao contrário, para serem autenticamente dramáticas, elas necessitam da mais monolítica unidade desse mundo." (p. XXX). Isso porque, ainda segundo o autor, "As personagens mantêm afinidade dialógica na perspectiva do autor, diretor, espectador, no fundo preciso de um universo monocomposto." (p. XXX-XXXI). A concepção bakhtiniana do drama considera, então, que a ação dramática está numa moldura monolítica, cujas personagens só subsistem na diluição entre o que o autor escreve e o que é representado – fechando o ciclo performático de autor, diretor, espectador.

O ponto de vista do autor não está equivocado, porém a condição descrita – à qual precisam, ainda, ser acrescentados outros aspectos – pode abrir-se para um novo prisma dialógico. Para colocar esse ponto em perspectiva, então, vamos nos valer das considerações teóricas de Ubersfeld (2005) acerca do discurso teatral.

Definido como arte "paradoxal" pela autora, o texto teatral é composto de duas partes diferentes e inseparáveis: o diálogo e as didascálias (também chamadas de indicações cênicas, rubricas). Assim, Ubersfeld (2005) afirma que o texto existe em duas condições opostas à representação: expressão linguística (enquanto a representação é verbal e não-verbal); e de forma diacrônica (em oposição à sincronicidade da encenação). É preciso, nesse sentido, ao falarmos do comportamento das personagens, considerar essas especificidades e adequá-las: o texto, feito para representar, separa as vozes de autor e personagens a princípio de maneira bem delimitada.

Ubersfeld (2005) afirma que “a personagem retrata, no espaço textual, o ponto de cruzamento ou, mais exatamente, de repercussão do paradigma sobre o sintagma, ela é um *lugar propriamente poético*.”. A concepção da personagem como lugar inicia-se no texto e “No campo da representação, ela surge como o ponto de ancoragem em que se unifica a diversidade dos signos” (p. 72, grifos da autora). Nesse sentido, a personagem em sua perspectiva teatral completa (textual-cênica), analisada sob uma perspectiva semiológica do teatro, não deve ser considerada “como *substância* (pessoa, alma, caráter, indivíduo único), mas como *lugar*, lugar geométrico de estruturas diversas, com uma função de mediação.” (p. 72, grifos da autora). Ubersfeld atualiza a concepção de personagem teatral para além da configuração de uma pessoa (ou substância), tomando-a como um lugar que se torna “ponto de convergência de funcionamentos relativamente independentes” (p. 72).

Assim, temos algumas considerações interessantes ao nosso propósito aqui: essa personagem, lugar poético no texto e lugar de mediação sob a perspectiva textual-cênica “é divisível, permutável: ao mesmo tempo articulada em elementos e, ela mesma, elemento de um ou mais conjuntos

paradigmáticos." (p. 73). A personagem que Bakhtin corretamente sujeita aos elementos da representação é, assumindo a posição de lugar poético e de mediação, é simultaneamente objeto de um discurso de uma consciência (enquadrada, portanto, na categoria monológica) e de elemento ativo nos conjuntos paradigmáticos, nos discursos, no grande diálogo. Na arte do paradoxo, a personagem "tão indivisível quanto o átomo, como ele é composta de unidades menores e, como ele, entra na composição de outros elementos." (UBERSFELD, 2005, p. 73).

A concepção de personagem como lugar de Ubersfeld (2005) é fundamental para compor a polifonia teórica que tentamos engendrar aqui: subsistindo entre os polos monológico e polifônico, a personagem teatral é composta por e compõe o grande diálogo do texto – e é aqui também que se entrelaçam não só as personagens, mas também as formas composicionais da peça de Nelson Rodrigues que, grande admirador de Dostoievski que era, a meu ver também construiu um discurso polifônico ancorado em raízes sociais.

### ***Boca de ouro em cena***

A análise que inicio aqui tem como suporte a reflexão teórica desenvolvida e considera dois ângulos diferentes: a estrutura composicional da peça, seu enredo; e as personagens. Os dois aspectos, ao se entrecruzarem, constituem a face polifônica do texto de Nelson Rodrigues e um traço fundamental do dramaturgo: o quanto, de fato, suas personagens são lugares de mediação e, por meio de suas ações por vezes contraditórias – como de fato são as ações humanas – exprimem consciências autônomas em relação à voz do autor e formam um verdadeiro coro de vozes – no caso específico da peça em análise, um verdadeiro coro de vozes suburbanas.

Facina (2016) nos diz que a peça, "Escrita em 1959, [...] foi recebida na época como obra com conteúdo de crítica social, ainda que seu autor o negasse.". A tentação de atribuir a Nelson o papel de um ferrenho crítico de problemas e hipocrisias sociais é grande, sobretudo a partir das peças

denominadas "tragédias cariocas", dramas com lugares e especificidades bem definidos e localizáveis, mas há um caráter reducionista nessa concepção. Nelson foi, além de crítico, um criador que expõe, de forma crua, as zonas de escuridão dos seres-humanos e, arrisco dizer, sem qualquer julgamento de valor.

Por isso é que os dois elementos que tomaremos para análise são importantes para a compreensão da dramaturgia rodrigueana. A história do bicheiro Boca de Ouro (conhecido por outros apelidos, como "Drácula de Madureira"), é contada também a partir de um ângulo diverso daquele do autor: sabemos dos acontecimentos da vida desse personagem mitológico pela recriação memorialística da personagem D. Guigui, durante um tempo amante de Boca de Ouro. Magaldi (1985), acerca disso, observa que "O *flash-back*, a matéria dramática da peça, configurando a personalidade de Boca de Ouro, será a projeção exterior da mente de D. Guigui" (p. 38).

É preciso observar, no entanto, que alguns acontecimentos escapam à recriação de D. Guigui, como a abertura e o desfecho da peça, ações dramáticas sobre a morte de Boca de Ouro, e as cenas privadas dos personagens Leleco e Celeste. Ainda que Magaldi (1985) afirme que "Do convívio com as personagens ela poderia ter deduzido o que houve nesse episódio da vida conjugal, necessário para que se introduzisse Boca de Ouro na história" (p. 38), minha hipótese é de que a constituição do enredo acontece a partir da criação independente do autor e da (re)criação da memória de uma personagem. Nesse sentido, a personagem, D. Guigui, tão autônoma quanto o autor, junta sua voz à voz do seu criador.

Esse é um ponto importante da estrutura composicional porque essas duas vozes, afinadas até certo ponto, compõem o retrato de um personagem que, se tem sua história contada de forma contraditória de acordo com o espírito de D. Guigui no momento, também tem sua voz autônoma na marcação de alguns traços bem individuais de sua consciência: a conturbada relação com a mãe; os relacionamentos amorosos múltiplos e de diferentes graus de envolvimento; as vontades de poder na vida e na morte: na vida, manifesta na substituição de seus

dentos por uma dentadura de ouro, apelido que o consagra e que ostenta com orgulho; na morte, a feitura de um caixão de ouro. A voz do bicheiro de Madureira marca bem o ouro como símbolo de poder e de mediação com o mundo: o metal contribui para que as pessoas não só lhes sejam submissas, mas também o admirem.

As vozes que constituem o enredo afinam na marcação desses traços de Boca de Ouro e também na consciência de que, ao recontarem sua história, estão reforçando a criação mitológica em torno dele. A voz do autor assim se afirma nas didascálias: "Mas como é uma figura que vai, aos poucos, entrando para a mitologia suburbana, pode ser encarnado por dois ou três intérpretes, como se tivesse muitas caras e muitas almas." (RODRIGUES, 1985, p. 261). A voz da personagem, no mesmo tom, também assume: "eu disse aqueles troços, mas te juro, foi a maldita vaidade... (*muda de tom*) Tu quer saber no duro, quer saber batata como foi o negócio?" (Idem, p. 291). O modo de composição polifônico definido por Bakhtin, em que as vozes de autor e personagem subsistem *lado a lado*, fica evidente na estruturação do enredo dramático.

Aqui, entretanto, é preciso observar que elas não permanecem apenas lado a lado, mas se entrecruzam na reconstituição dos fatos, o terceiro fator polifônico da forma da peça de Nelson Rodrigues. As didascálias do dramaturgo, por si só, já mereciam um estudo à parte. Nessa peça, como em muitas outras, essas indicações fazem uma quase narração no início e no interior dos fatos e falas: "(D. Guigui anda, circularmente, pelo palco, com o "Caveirinha" atrás. Tem essa dor dos subúrbios – dor quase cômica pelo exagero)" (Idem, p. 289). A voz de D. Guigui orienta as reconstituições de Boca de Ouro ao longo dos três atos. Essas reconstituições, não obstante, se mostram ao leitor não através de um monólogo de D. Guigui, mas pelas ações mesmas dos personagens envolvidos no enredo – o *flash-back*. Assim, nas ações dramáticas recriadas a partir da memória de D. Guigui, há cenas que ela presenciou e das quais participa – a voz ativa da memória – e há cenas das quais não participou e talvez nem tivesse tido conhecimento, tais como os já citados diálogos íntimos de Celeste e Leleco na intimidade da casa – a voz, portanto, do autor. O ponto em que as vozes do

criador e da personagem se cruzam é que abre espaço para as vozes dos outros personagens na participação ativa do enredo.

Aqui, portanto, há um outro ponto de cruzamento para a essência polifônica dessa peça: a multiplicidade de vozes dos personagens só pode existir em multiplicidade e enquanto vozes à medida que ocupam esse lugar de mediação do qual nos falou Ubersfeld (2005): não perdem sua posição autônoma ao passo que eles próprios constituem o enredo, mesmo integrando um modo de composição que se equilibra entre duas vozes, a do autor e de D. Guigui. "Cada versão de D. Guigui é uma imagem diferente dos mesmos fatos e das mesmas pessoas." (Idem, p. 312). Por isso é que, no primeiro ato, sob o sentimento de mágoa de D. Guigui, Boca de Ouro é descrito como um assassino cruel; no segundo ato, impactada pela notícia de sua morte, D. Guigui descreve o ex-amante como um homem que superou suas mais contrárias circunstâncias, um homem, apesar de tudo, com uma "pinta lorde", quase um benfeitor. As duas disposições emocionais de D. Guigui são seguidas por uma terceira: reconciliada com o marido, no terceiro ato, D. Guigui descreve o bicheiro como um covarde.

As três faces de Boca de Ouro, confirmadas pela voz do próprio personagem em ação dramática, embora contraditórias, conservam os elementos marcantes dos quais já falamos e que permitem perceber a autonomia de consciência de uma personagem que não deixa de ser construída por outras personagens. A figura mitológica, o símbolo de poder pelo ouro e pela violência, não deixa de ser ancorada na realidade: não só no bairro em que fez fama, mas também na morte sem glória. Assassinado por uma de suas amantes, transformado em cadáver sem sua dentadura de ouro, nenhuma menção a seu tão sonhado caixão de ouro. Mitologia e realidade, D. Guigui e autor, dois modos de composição que não anulam a consciência ativa dos outros personagens. Por isso Magaldi (1985) afirma que "Um pequeno trabalho comparativo das três versões narradas por D. Guigui encontrará constantes em todas as personagens, que lhes asseguram a identidade básica" (p. 47).

Assim é que Leleco e Celeste – ele, ora covarde, ora aproveitador; ela, ora esposa inocente e vitimada, ora adúltera interesseira – têm também suas vozes

participantes do grande diálogo e de conflito constante com Boca de Ouro. Ambos, recriados, recriam suas relações com o personagem principal do enredo quando deixam de ser discurso e passam a ser sujeitos da ação – assumindo, mais uma vez, a dupla condição da personagem teatral.

O conflito, não obstante, é a ponte entre as personagens que apenas integram os conjuntos de maneira monológica até compor o dialogismo assumindo um lugar ativo, elevando sua própria voz enquanto consciência individual. Já dissemos aqui que a coexistência de personagens de diferentes mundos é que contribui para a multiplicidade de vozes/consciências, como expressões do campo social em que os homens interagem. A esse conflito, igualmente, somamos outro: as contradições internas de cada personagem. A esse respeito, o talvez maior comentador do teatro de Nelson Rodrigues observa:

Não se acredite, por isso, que os múltiplos reflexos de intersubjetividades, que tendem à dissociação infinita, descaracterizam a personagem rodrigueana. Ao contrário, eles enriquecem o universo ficcional, matizando-o com as possibilidades contraditórias do indivíduo. A personagem deixa de ser pobre, primária, identificável por um traço, para conter uma infinidade de características, mesmo que aparentemente contraditórias. (MAGALDI, 1985, p. 47)

O contraditório, então, é que marca a autonomia da personagem de Nelson Rodrigues: não só porque é útil ao propósito dramático, mas porque é traço constitutivo de uma consciência individual e autônoma em relação a outros personagens e em relação a seu criador. Ao falar de subjetividades, Sabato Magaldi não deixa de sublinhar o caráter dialógico dos personagens à medida que expõem os variados discursos que os constituem, os diversos mundos em que transitam, as múltiplas vozes que integram suas vozes individuais.

Assim, na “polifonia de vozes plenivalentes”, retomando Bakhtin, o último conflito é o de Boca de Ouro e Maria Luísa, a chamada “grã-fina”, representante da elite social que mantém uma relação bastante dúbia com Boca de Ouro, envolvendo admiração e temor numa moldura mitológico/religiosa: no primeiro registro dessa relação, no segundo ato, Magaldi (1985) associa a fala da

personagem registrada como “1º grã-fina” à Maria Luísa, comparando o bicheiro a um deus asteca.

Facina (2016), tratando dos vários aspectos da representação da vida urbana carioca presente nas peças teatrais de Nelson Rodrigues, destaca um deles como "a oposição entre o subúrbio, onde todos se conhecem e subsistem fragmentos de valores tradicionais, e a Zona Sul, na qual prevalecem comportamentos individualistas." (FACINA, 2016, p. 241). Esses dois mundos, presentes nas consciências de Boca de Ouro e Maria Luísa, geram um conflito em que elevam-se as vozes desses dois personagens cuja superioridade é disputada – ela querendo batizá-lo; ele assumindo/negando a alcunha de assassino – e em que são acentuados os traços contraditórios de suas consciências. Enquanto, dessa relação, “Miticamente, Boca de Ouro concorda que é meio deus. Não pelo poder de criar, e sim de destruir” (MAGALDI, 1985, p. 45), Maria Luísa “apareceu cheia de contradições, desejando entrar para uma Ordem e ao mesmo tempo “tarada” pelo bicheiro. Chamou-o de assassino e se dirigiu para o quarto dele, ao invés de ir embora.” (Idem, p. 45).

Duas consciências e dois mundos encerram o enredo novamente estabelecendo uma ligação entre o relato memorialístico da personagem e a voz do autor: Boca de Ouro entrando no quarto onde se supõe que foi assassinado e a repercussão na imprensa de sua morte. Projeção externa da memória e fato não constitutivo dessa projeção reafirmam um elo indissolúvel e que até o último instante parece tirar o leitor/espectador do lugar confortável da passividade.

O elo, porém, não abandona o caráter mitológico: a união dos dois personagens no quarto pode sugerir muitas coisas até o momento em que recebemos a informação do assassinato. A cena da morte não se materializa, não vemos reconstituída por nenhuma voz o desaparecimento do bicheiro. Boca de Ouro, por fim, parece triunfar sobre as vozes que lhe (re)criam: sua morte não pode ser lembrada por D. Guigui nem dramatizada pelo autor. Além de um corte que valoriza o efeito dramático, permanece também como um traço distintivo de autonomia de um “herói” mitológico, desfigurado, subsistindo em muitas faces embora em plena posse de sua consciência.

### À guisa de conclusão

Há, sem dúvida, outras peças de Nelson Rodrigues em que o caráter polifônico de seus personagens pode ser ressaltado. Para citar um exemplo, a reconstituição do passado feita pelo personagem “Tio Raul”, da peça *Perdoa-me por traíres*, sublinha bem a reafirmação da voz e da consciência de um personagem por meio de suas contradições, além de utilizar o *flash-back* como um recurso de composição que une as vozes de criador e criatura, tal como foi exposto aqui.

Do que foi discutido, algumas conclusões, ou sínteses, são possíveis: a primeira é que o teatro de Nelson Rodrigues não é só um grande diálogo interno, consigo mesmo, mas mantém atitude responsiva profunda com o leitor-espectador. A segunda é que essa relação não é permeada por um paradigma reducionista no sentido de construir a ação completa, delinear todo o sentido, mas de proposição: o leitor-espectador, tirado de seu papel de passividade, é convidado, junto ao autor e a personagem, a criar sentidos. Para um teatro com duas características tão irresistivelmente gregárias, o modo de composição essencialmente dialógico é fundamental na perspectiva textual e cênica.

O grande diferencial de *Boca de Ouro*, nesse sentido, é destacar a polifonia de seus personagens na construção integrada do enredo com o autor, formando um coro de vozes afinadas e que, ainda que num lugar de mediação e com um quê do monologismo, conseguem fazer ouvir suas vozes no grande diálogo de que o texto é feito e que propõe.

Nelson, um autor dialógico por natureza – sobretudo por meio da polêmica – não pode ser classificado como um juiz da sociedade, desse ou daquele comportamento. Suas peças, suas crônicas, suas memórias são grandes proposições de temas, de discussões. Abrem as cortinas que ocultam nossos conflitos, sublinham traços que, embora negados, não deixam de existir, e reafirmam nossa humanidade e nossa individualidade pela via da marcação precisa das nossas vozes e das nossas contradições.

**Referências bibliográficas:**

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas na poética de Dostoiévski**. 3 ed. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

BEZERRA, Paulo. *Polifonia*. In: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2016.

FACINA, Adriana. *Boca de Ouro e o Rio de Janeiro de Nelson Rodrigues*. In: Beatriz Kushnir; João Luiz Vieira. (Org.). **Rio 450 anos de cinema**. 1ed. Rio de Janeiro: Em tempo/FAPERJ, 2016, v. , p. 235-246.

MAGALDI, Sábato. *Prefácio*. In: RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo de Nelson Rodrigues - volume 3**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo de Nelson Rodrigues - volume 3**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.