



## TEMPO E LUGAR EM NELSON RODRIGUES: UM PACTO CULTURAL

Véra Dantas de Souza Motta\*

Resumo: o trabalho integra uma investigação teórica mais ampla acerca da arquitetura da cena em Nelson Rodrigues, com o objetivo de aproximá-la da cena psíquica concebida por Sigmund Freud, tendo como principal vetor de análise a noção de poética do fragmento. O tempo e o espaço constituem as principais categorias desta poética, razão pela qual isolou-se o conceito de cronotopo em Bakhtin, segundo o qual a análise cronotópica de uma obra somente se opera com a imagem do homem que aí se erige. Procedeu-se ao inventário das características de duas peças rodrigueanas com o fim de demonstrar a natureza do pacto cultural realizado na cena com Nelson Rodrigues.

Palavras-chave: Tempo/lugar. Nelson Rodrigues. Cronotopia. Pacto cultural.

O princípio de cronotopia da imagem artístico-literária foi descoberto pela primeira vez por Lessing, afirma Bakhtin.<sup>1</sup> Tudo o que é estático-espacial deve ser incluído na série temporal dos acontecimentos representados e da própria narrativa-imagem. Por cronotopo, que literalmente quer dizer tempo-espaço,<sup>2</sup> Bakhtin entende a interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura. Este termo, empregado nas ciências matemáticas, foi introduzido e fundamentado com base na teoria da relatividade. Bakhtin o transporta para a crítica literária como uma metáfora: é importante no termo a indissolubilidade de espaço e de tempo (tempo como a quarta dimensão do espaço).

O autor afirma ser o cronotopo uma categoria conteúdo-formal da literatura. No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. O cronotopo tem um significado fundamental para os gêneros na literatura e define suas variedades. Seu princípio condutor é o tempo.

O cronotopo, salienta Bakhtin, determina igualmente a imagem do indivíduo na literatura, daí porque não se pode operar uma análise cronotópica de uma obra ou de conjunto de obra sem se voltar para a imagem do homem que aí se erige. Neste sentido, interessa verificar em todo exame cronotópico de obra literária os graus de assimilação dos

---

\* Professora Adjunta do Departamento de Educação Campus I, Salvador, da Universidade do Estado da Bahia. E-mail: veramotta@atarde.com.br

<sup>1</sup> BAKHTIN. Formas de Tempo e de Cronotopo no Romance (1998), p.211-362.

<sup>2</sup> Embora não dicionarizado, podemos perfeitamente distinguir os semas de que se compõe a palavra cronotopo: *crono*, *Χρόνος*, tempo, e *topo*, *Τόπος*, lugar. PEREIRA. *Dicionário Grego-Português e Português-Grego* (1984), p.633 e 577, respectivamente.

cronotopos reais, acessíveis em dadas condições históricas, com o fim de subsidiar a análise desses fenômenos que se distribuem, historicamente, em modalidades e formas as mais variadas e complexas.

O cronotopo determina a unidade artística de uma obra literária, daí porque ele contém um elemento valioso que só pode ser isolado do conjunto do cronotopo literário numa análise abstrata. Em arte e em literatura — nós incluímos aí o drama —, todas as definições espaço-temporais são inseparáveis umas das outras e têm sempre um matiz emocional. Em seu estudo, Bakhtin analisou apenas os cronotopos tipologicamente estáveis, que determinaram as variantes mais importantes do gênero romanesco nas primeiras etapas de sua evolução.

O exame dessas variantes romanescas conduziu o autor ao levantamento dos motivos que entram como elementos constitutivos nos enredos dos romances de várias épocas e que são cronotópicos por natureza, mas que agem de forma diversa nos diferentes gêneros. Entre os motivos cronotópicos analisados ressaltam-se o da estrada e o do encontro, cuja diferença é marcada pelo grau de intensidade do valor emocional. Em qualquer encontro, salienta o autor, a definição temporal (“num mesmo tempo”) é inseparável da definição espacial (“num mesmo lugar”). O cronotopo do encontro exerce em literatura funções composicionais, servindo de nó, ponto culminante ou mesmo desfecho do enredo.

Entre as características dos cronotopos, Bakhtin aponta o fato de os caminhos espaço-temporais se cruzarem num único ponto: pessoas, classes, situações, religiões, nações; o acaso pode reunir aqueles que estão separados pela hierarquia social e pelo espaço; surgem contrastes, choques e entrelaçamentos; as séries espaciais e temporais dos destinos e das vidas dos homens se combinam e concretizam-se pelas distâncias sociais; o tempo parece derramar-se no espaço e fluir por ele. O transcurso do tempo, mais uma vez, é o sustentáculo principal.

Um outro cronotopo assinalado por Bakhtin é o da soleira, que pode se associar com o do encontro, mas é mais completo. É o cronotopo da crise e da mudança de vida, tendo caráter metafórico para o autor. Neste cronotopo, o tempo é um instante que parece não ter duração e sai do curso normal do tempo biográfico.

Um outro aspecto na análise dos cronotopos feita pelo autor e que deverá subsidiar nossa tarefa, qual seja, extrair da obra dramática de Nelson Rodrigues os principais cronotopos na engenharia formal de duas de suas obras — *Dorotéia* e *Boca de Ouro* —, refere-se à noção de séries. Ao analisar o romance rabelaisiano, Bakhtin revela, entre outros aspectos, a construção de séries paralelas e cruzadas, através das quais Rabelais separa o que está tradicionalmente ligado e aproxima o que está tradicionalmente distante.

Desse modo, são isoladas sete séries principais, dentro das quais infinitas séries podem ser enquadradas: séries do corpo humano do ponto de vista anatômico e fisiológico; séries da indumentária; séries da nutrição; séries da bebida e da embriaguez; séries sexuais (copulação); séries da morte e séries dos excrementos. A função dessas séries, além de destruir a hierarquia dos valores estabelecidos através da criação de novas vizinhanças entre as palavras, as coisas e os fenômenos, é reconstruir a imagem do homem: este se exterioriza e se esclarece inteiramente pela palavra, em todas as manifestações de sua existência.

Os cronotopos analisados por Bakhtin têm um caráter típico de gênero, pois se baseiam em variantes definidas do gênero romanesco, que se formou e se desenvolveu durante séculos. Contudo, se toda imagem de arte literária é cronotópica, podemos deduzir, com base nesta afirmação do autor, que também o teatro produz os seus cronotopos.

Bakhtin <sup>3</sup> considera de passagem a idéia do cronotopo em teatro, ao verificar as funções do trapaceiro, do bufão e do bobo no romance, figuras em torno das quais gravitam microcosmos e cronotopos especiais. De acordo com o autor, essas personagens trazem uma ligação muito importante com os palcos teatrais e com os espetáculos de máscaras ao ar livre, e se relacionam com um certo setor particular, mas muito importante para a vida na praça pública.

Interessa ressaltar a forma pela qual Bakhtin se refere, sem, contudo, esclarecer, ao cronotopo do teatro como um cronotopo intermediário, noção que somente podemos cernir se considerarmos duas outras expressões salientadas pelo autor: a noção de cronotopo real e a de cronotopo romanesco. Como cronotopo real, o autor assinala, em sua análise, a existência de inúmeros deles, a partir dos quais se constroem, nos romances, os motivos cronotópicos.

---

<sup>3</sup> BAKHTIN. Formas de Tempo e de Cronotopo no Romance (1998), p.275-281.

O motivo do encontro — um dos mais universais não só na literatura, mas em outros campos da cultura e em diferentes esferas da vida e dos costumes sociais — constitui um cronotopo real que gerou uma série de cronotopos romanescos. Em outras palavras, um determinado cronotopo real tem lugar nas organizações da vida social e nacional, fato que conduz o romancista a empregar o mesmo motivo cronotópico na composição romanesca.

Podemos, a partir daí, imaginar que a noção de um cronotopo intermediário, tal como se refere Bakhtin em relação ao teatro, seja algo situado entre o cronotopo real — assentado na vida social e nacional — e o cronotopo romanesco — onde ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo. O teatro, segundo Ubersfeld, tem dupla face, comportando texto e representação.<sup>4</sup> Do ponto de vista textual, o drama participaria dos demais cronotopos da literatura, ao passo que, quanto à representação, cuja engenharia formal é estabelecida por outros signos que não apenas lingüísticos, estaria a meio caminho entre o cronotopo real e o cronotopo artístico-literário.

Numa representação, as máscaras são arrancadas e a vida privada ganha o foro (a praça pública); também aí o texto é encarnado no corpo (fala e gestos) dos atores/personagens, nos signos múltiplos da representação (cenário, figurinos, iluminação etc), e na presença viva do público, sem o que toda representação se tornaria esvaziada. Os cronotopos do ato de representar poderiam constituir, neste sentido, um meio termo entre os cronotopos reais e os cronotopos artístico-literários.

### **Cronotopos do drama rodrigueano**

Na conhecida classificação feita por Sábato Magaldi da dramaturgia rodrigueana, as peças *Dorotéia* e *Boca de Ouro* correspondem, respectivamente, às peças míticas e às tragédias cariocas.<sup>5</sup> É interessante, contudo, retomarmos o comentário de Hélio Pellegrino<sup>6</sup> a respeito de dois movimentos no interior da obra rodrigueana, o primeiro dos quais ele designa de mitológico, e um segundo, que nós mesmas nomeamos a partir de indicações que nos dá o autor, de ecológico.<sup>7</sup> Contudo, mais que princípio classificatório, esses dois sintagmas irão nos permitir situar, em relação à cronotopia, duas espacialidades e temporalidades distintas.

---

<sup>4</sup> UBERSFELD. *Lire le théâtre I* (1996), p. 13-17.

<sup>5</sup> MAGALDI. Prefácio. In: RODRIGUES. *Teatro Completo* (1994), p.11-131.

<sup>6</sup> PELLEGRINO. *A Obra e O Beijo no Asfalto* (1994), p.155-167.

<sup>7</sup> A palavra “ecologia” foi criada em 1866 pelo naturalista Ernst Haeckel, ao combinar a palavra grega *oikos*, “casa ou família”, e *logos*, “conhecimento”. BURNE. *Fique por dentro da Ecologia* (2001).

Distinguem-se, desse modo, dois grandes blocos cronotópicos: nas peças ditas míticas, uma cronotopia indefinida e, nas chamadas tragédias cariocas, uma geografia limitada e um período preciso — a vida urbana do Rio de Janeiro dos anos 1950. No primeiro movimento, Pellegrino inclui todas as peças de cunho genesíaco, do ciclo inaugural, em que não há preocupações com a verossimilhança ou com a transcrição realista do mundo objetivo. No segundo, assinala que Nelson Rodrigues volta-se para o “o homem, bicho da Terra tão pequeno”,<sup>8</sup> em sua ecologia específica, o subúrbio, cujo desenho afigura-se banal, porém trágico.

### **A casa, soleira do mundo**

*Dorotéia*, farsa irresponsável em três atos, escrita por Nelson Rodrigues<sup>9</sup> em 1949, tem sua ação localizada em casa de três viúvas e primas — D. Flávia, Carmelita e Maura, mulheres castíssimas em obstinada vigília ao longo dos anos, graças ao fato inusitado de jamais dormirem, para jamais sonharem. Também vive na casa Maria das Dores, ou simplesmente Das Dores, adolescente natimorta aos cinco meses, filha de D. Flávia, mas que fala, anda e está preste a casar.

A rotina dos acontecimentos pouco usuais nesta casa é quebrada pela chegada de Dorotéia, prima das viúvas, bela e jovem mulher que procura abrigo entre os parentes que a julgavam morta. Dorotéia apresenta-se como ser de exceção entre as primas, na medida em que a maldição que pesa sobre as mulheres da família não a afeta. Tudo começou com a bisavó das primas, que amava um homem e casou-se com outro, tendo sido tomada pela náusea do amor na noite de núpcias. Desde então, todas as mulheres da família sentem o mesmo, como um traço genético; para fazer face a esta fatalidade, têm um defeito visual que as impede de ver homem (diríamos, sofrem de uma espécie de “homopsia” = visão do semelhante), casando-se com homens invisíveis aos seus olhos. Aquela que não tiver o defeito visual é amaldiçoada, sofrendo eternamente de insônias.

Dorotéia, a única que se apresenta na peça sem máscara e de uma beleza inexcelsível, mostra-se às primas esposa virtuosa, mas aos poucos é impelida à confissão de ter sido uma profissional do amor, trajetória interrompida com a morte de um filho homem,

---

<sup>8</sup> DRUMMOND de ANDRADE. *As Impurezas do Branco* (1974), p.20-22.

<sup>9</sup> RODRIGUES. *Dorotéia* (1994), p.625-670.

fruto de uma de suas inúmeras relações amorosas. Este evento precipita nossa protagonista à casa da família em busca de um reconhecimento, de uma inserção no mundo.

À medida que a ação progride, encontramos nossa protagonista à mercê das primas e das condições exigidas por estas para sua definitiva integração entre as mulheres da família: a renúncia ao amor e à beleza, a ser completada com uma aceitação das chagas sobre todo o corpo e também sobre a face, único modo de ascense ao lugar que se estatui para a mulher.

Em *Dorotéia*, encontramos o mundo das relações familiares, tema e cronotopo do romance familiar e de gerações, em que o contraste entre o microcosmo familiar e o macrocosmo do mundo é evidente.

O tema família pode parecer de espectro reduzido, posto que constitui uma pequena parte do corpo social. Contudo, o exame do aparecimento deste tema nas obras literárias pode demonstrar à saciedade que, embora circunscrito a poucos membros, a família, tema universal do humano, reveste-se de caráter amplo. Na dramaturgia clássica, que se quer universal, o tema família é abordado dentro de um conjunto maior, remetendo ao macrocosmo. Foi graças ao drama burguês que o microcosmo pôde ganhar a cena, e a sala de visitas — palco e cenário de *Dorotéia*, ganha estatuto dramático e cênico.

Na peça, a alusão a uma sucessão de cinco gerações — se aí incluirmos desde a bisavó das primas Maura, Carmelita, Flávia e Dorotéia, até os trinetos Das Dores e o filho da protagonista — estende os limites aparentemente acanhados do drama, na medida em que as ações revivem e atualizam a história da bisavó, cuja ação no mundo e, particularmente no amor, produz o fato gerador: a maldição sobre as mulheres.

O espaço em que se desdobram as cenas é sempre o da sala de visitas — lugar por excelência do encontro —, posto que os quartos que poderiam compor o ambiente da casa não têm função, já que suas habitantes não dormem, são insones.

Limitada neste espaço, a ação é praticamente intransitiva, embora encontremos alguns deslocamentos sugeridos na visita de Dorotéia a Nepomuceno, em busca das chagas, e na entrada em cena de D. Assunta da Abadia e de seu filho, Eusébio, noivo prometido a Das Dores, filha de D. Flávia, e que é representado na peça por um par de botinas. O cronotopo do teatro parece exigir, por economia de princípio, espaços limitados, mas não

ausência de transitividade, o que pode ser conseguido através de recursos próprios do drama: evocação, sonho, deslocamentos espaciais exigidos pela ação, entre outros.

Embora exíguo, do ponto de vista espacial, o cenário em *Dorotéia* avulta de importância, na medida em que se oferece como cena para o olhar do Outro. Desde a cena inicial, em que as primas Flávia, Maura e Carmelita, em sua “obstinada” vigília, são interrompidas pela aparição de Dorotéia, o leitor/espectador é confrontado com um espaço de natureza quase inviolável, em que não se pode penetrar ou de onde não se pode sair.

O tempo neste cronotopo é um instante que parece não ter duração, saindo do curso do tempo biográfico. Na peça, a passagem de um ato a outro não é regida pelo tempo, senão pelo curso dos acontecimentos: a entrada em cena de D. Assunta trazendo o seu filho, Eusébio de Abadia, as mortes de Maura e Carmelita, e, por último, o retorno da natimorta Das Dores ao útero de sua mãe, com o aparecimento das chagas em Dorotéia. Nesta intemporalidade, não há fim possível, tal como se anuncia ao final da peça<sup>10</sup>.

A transformação que sofre a protagonista é tema aparentado ao cronotopo da soleira, em que a mudança de vida que instala a crise — a exigência das chagas como ascese — é correlativa da decisão/indecisão, do medo de ultrapassar o limiar.

Deve-se ainda ressaltar o tema da morte, que não é englobada na série temporal, porquanto Das Dores é uma natimorta que vive, anda e fala, prepara-se para o casamento, e, após a comunicação que lhe faz a mãe, retorna ao útero desta para renascer. Assinalamos ainda que vida e morte têm estatuto de realidade na cena a partir da fala das personagens, ou seja, a palavra é dotada de força suficiente para determinar a vida e a morte dos seres na cena.

Vimos, com Bakhtin, que a presença de séries cronotópicas no romance de Rabelais estabelece não apenas a destruição de todos os laços e vizinhanças habituais, como cria novas vizinhanças e ligações inesperadas, com o fim de destruir a hierarquia de valores estabelecidos, visando à reconstrução da imagem do homem. Em *Dorotéia* pode-se verificar este fenômeno, em especial na contigüidade dos temas beleza/fealdade, debaixo de uma completa inversão de valores, porquanto as chagas que cobrem as primas viúvas e que deverão cobrir a face de Dorotéia constituem o elemento identitário exigido para inclusão no conjunto das mulheres, marcando-se, desse modo, por um sinal positivado. A beleza,

---

<sup>10</sup> RODRIGUES. *Dorotéia* (1994), Terceiro Ato, p.670.

exterior a toda a família, é, ao contrário, tomada como exclusão, sendo marcada pelo signo negativo.

Determina-se, desse modo, o cronotopo de *Dorotéia*, que encontra parentesco com muitas outras obras do mesmo autor: o mundo das relações familiares em conflito com o mundo do sujeito, que sofre crise e transformação, como condição de pertença. Vizinhanças temáticas entre morte, nascimento, sexualidade, procriação fracassada, esterilidade e doença integram ainda o cronotopo da peça, cuja dimensão estimamos, de início, integrar o sintagma “mitológico”, porquanto universal em sua ambição, podendo situá-la “(...) em qualquer tempo, em qualquer lugar, quando quiser”.<sup>11</sup>

Pode-se assinalar, neste sentido, a contigüidade cronotópica de *Dorotéia* com outras peças de Nelson Rodrigues, como *Álbum de Família*,<sup>12</sup> (embora esta conserve ligeiro relacionamento com época e local determinado), *Anjo Negro*,<sup>13</sup> e *Senhora dos Afogados*.<sup>14</sup> A família, que se quer no imaginário burguês lugar do encontro, da repetição, da rotina é, na dramaturgia de Nelson Rodrigues, inteiramente desidealizada, tornada sítio do mau encontro, da má *tiquê*, lugar da maldição, do crime e da perdição.

### **Uma arquitetura sem fim**

*Boca de Ouro*, tragédia carioca em três atos, de 1959, tem início com o conhecido Boca, banqueiro de bicho de Madureira, bairro da zona norte do Rio de Janeiro, em consulta ao dentista para encomendar-lhe uma dentadura completa em chapa de ouro, para a qual houve por bem sacrificar os seus trinta e dois dentes. A cena se desloca para a redação de *O Sol*, em que repórteres dão a notícia do assassinato do protagonista. Entre eles, distingue-se Caveirinha, que irá guiar a ação, na medida em que busca reconstituir a cena do crime através da entrevista a Guiomar, a Guigui, ex-amante do Boca.

Nos dois primeiros atos, assiste-se ao relato de Guigui a respeito do assassinato de Leleco, marido de Celeste, cuja autoria inicialmente é imputada a Boca, pintado com cores sombrias, e em seguida à própria Celeste, também amante do protagonista, e digna representante da classe média baixa carioca. Quando a narradora Guigui toma conhecimento da morte do amante, opera-se uma transformação completa na lembrança:

---

<sup>11</sup> FRAGA. Nelson Rodrigues e o Expressionismo (1994), p.96.

<sup>12</sup> RODRIGUES. *Álbum de Família* (1994), p.519-570.

<sup>13</sup> RODRIGUES. *Anjo Negro* (1994), p.571-624.

<sup>14</sup> RODRIGUES. *Senhora dos Afogados* (1994), p.671-728.



Boca é apresentado com “pinta de lorde”<sup>15</sup>, imagem que irá se degradando até o ponto de, no terceiro ato, ser desenhado como mito do subúrbio. Neste ato, uma outra versão se apresenta: Celeste e Boca são apontados como responsáveis pela morte de Leleco, o que configura um dos epílogos. O outro comporta duas mortes: a de Celeste, por seu amante, e a do protagonista, morto por uma das grã-finas, Maria Luísa.

Em *Boca de Ouro*, o microcosmo é o mundo particular das relações sociais, com espacialidade e temporalidade bastante precisas: Rio de Janeiro, Madureira, época do auge do jogo do bicho. Trata-se de um mundo encarnado de homens, mulheres e ofícios: bicheiro, dona de casa, repórteres de jornal, dentista, gigolô, grã-finas, moças do subúrbio. A particularidade que governa as relações sociais está aquém ou além das determinações de classe, localizando estes seres num outro cenário, na “outra cena”: Boca, o protagonista, exhibe seu poderio econômico, ostentando uma prótese dentária completa em ouro. O macrocosmo nesta situação é apenas intuído, não se manifestando, concretamente, em nenhuma personagem ou situação. Trata-se de uma configuração abstrata, que o leitor/espectador deverá extrair por dedução.

Um dos recursos empregados pelo autor para o desenvolvimento da ação na peça consiste no encadeamento de relatos que, como testemunhos do passado, permitem às personagens que contracenam com a personagem Guigui e também ao leitor/espectador efetuar uma regressão temporal. Além do princípio de regressão temporal, que não é uma novidade na cena artístico-literária ou mesmo no drama, o dramaturgo utiliza o princípio de dispersão geográfica, ou seja, cada rememoração é conduzida em um determinado lugar, com ações e personagens próprias, de modo que o leitor/espectador somente pode se orientar quando entra em cena a “realidade externa” sob a voz de Caveirinha, guia e provocador material da rememoração conduzida.

Entre os efeitos possíveis de destacar, no uso deste expediente cronotópico — regressão temporal e dispersão geográfica — pode ser apontado o caráter de incerteza ou de suspense da ação dramática, provocando um certo adiamento do desenlace ou retardamento da ação. Neste caso, assistimos, enquanto leitores/espectadores, ao desenrolar da ação, sem que se realize, propriamente, um desfecho, porquanto a dúvida em relação à verdade do relato se mantém até o final.

---

<sup>15</sup> RODRIGUES. *Boca de Ouro* (1994), Segundo Ato, p.908.

Observamos que cada um dos relatos obedece, internamente, à lógica temporal linear, mas, em sua sucessão, já não mais se ordenam segundo a cronologia, resultando, com efeito, numa superposição de planos muito aparentada à de *Vestido de Noiva e Valsa nº 6*. Neste sentido, pode-se questionar se há de fato, em *Boca de Ouro*, um fio, pressupondo que a imagem do fio se estabelece por analogia com uma linha que liga dois pontos: o início e o fim de uma história.<sup>16</sup>

A estrutura dramática de *Boca de Ouro*, em que a narradora Guigui faz uma série de relatos sobre o mesmo biografado, Boca, leva-nos a propor o motivo cronotópico dessa peça como uma arquitetura, cujo desenho supõe sítios e funções conhecidas, mas que, de fato, constrói-se ao modo do labirinto, com estruturas que não se comunicam, corredores sem saída, janelas inacessíveis ou portas que se abrem para o vazio, como bem descreve Borges<sup>17</sup>. É uma arquitetura sem fim, edificada para confundir o homem.

Certas estruturas narrativas em que se emprega o expediente de introduzir uma história dentro de outra história, numa sucessão quase infinita, levaram André Gide a designá-las “*mises en abîme*”.<sup>18</sup> A “*mise en abîme*” é uma estrutura sem fim, tal como a divisamos no *Livro das Mil e Uma Noites*,<sup>19</sup> em que uma segunda história contida na primeira deve, por sua vez, conter uma outra “em abismo”, e daí por diante, até o infinito. O labirinto de Borges e a “*mise en abîme*” de Gide são metáforas produtivas para a obra poética, que também ela parece desconhecer o fim.

Trata-se de um processo interminável, em seus desdobramentos, de modo que a expansão decorrente das múltiplas inserções pode resultar num certo afunilamento, numa interiorização cada vez maior do processo. Neste sentido, podemos apontar em *Boca de Ouro* uma estrutura de drama dentro do drama, de tal sorte que o drama-moldura inicial da peça, que se passa no consultório do dentista, estabelece, por assim dizer, o argumento para as ações posteriores e para os dramas emoldurados que se sucedem um após outro.

O espaço nesta peça requer uma construção expandida, transitiva, diferentemente de em *Dorotéia*, em que toda ação se dá em limites espaciais bastante reduzidos. A ação em

---

<sup>16</sup> Ver LOPES. Nelson Rodrigues, o trágico e a cena do estilhaçamento (1994), p.74.

<sup>17</sup> BORGES. O imortal (2001), p.23.

<sup>18</sup> A “*mise en abîme*” evoca uma estrutura muito utilizada na literatura e na pintura, cujo exemplo clássico em Gide é o do brasão, que contém, no seu interior, um outro, e assim sucessivamente, numa seqüência infinita. GIDE *apud* COHN. “*Métalepse et mise en abyme*”. Intervenção feita pela autora no colóquio “*La Métalepse, aujourd’hui*”. Disponível em: [www.vox-poetica.org/t/metalepse.htm](http://www.vox-poetica.org/t/metalepse.htm). Acesso em 29.ago.2005.

<sup>19</sup> *Livro das Mil e Uma Noites*, volume I, ramo sírio/Anônimo (2005).

*Boca de Ouro* se passa inicialmente no consultório do dentista, deslocando-se em seguida para a redação do jornal *O Sol* e para a casa de Guigui, e, ao final da peça, encontra-se no Instituto Médico-Legal. A partir do relato de Guigui, e de acordo com cada versão que se oferece ao escutante, a ação transita, alternativamente, entre a casa do casal Celeste-Leleco e a casa do Boca (primeira versão); numa gafeira e novamente em casa do casal e casa do Boca (segunda versão); para encontrar-se, por fim, em casa do casal e do Boca (terceira e última versão).

Tais deslocamentos, se operam mudanças de cena, exigem, por sua vez, o concurso de estratégias em relação às quais o encenador deverá estabelecer signos que lhes correspondam, facultando ao espectador a ilusão consentida de transitividade cênica. Contudo, esta expansão aparente da geografia cênica não deve nos levar a supor uma amplitude do motivo cronotópico, que se vê reduzido em seu espectro, qual seja, examinar o interior desses espaços e como se movem os seres aí dentro. São essas características que resultam numa particularização do cronotopo em *Boca de Ouro*, ao contrário de em *Dorotéia*, cujos limites domésticos são ultrapassados pela universalidade do tema familiar.

Encontramos em *Boca de Ouro* algumas polaridades, que se manifestam em relação aos membros de classes sociais e econômicas distintas, ou mesmo de agrupamentos profissionais específicos. Desse modo temos, de um lado, Guigui e Celeste, moças da periferia suburbana e donas de casa que se dividem pelo amor a Boca, em contraste com Maria Luísa e as três grã-finas que não recebem nome próprio, em razão de sua natureza-tipo. Uma outra polaridade pode ser verificada na hierarquia do trabalho, como entre Secretário, por um lado, e Repórter e Caveirinha, por outro, o primeiro dos quais determina aos demais onde e o que realizar; juntos, os três se opõem à figura do diretor do jornal, apenas referido na conversa telefônica, sem que receba, contudo, encarnação dramática.

A memória é exercitada: hesitante, fluida, ao sabor das relações espaço-temporais, abre espaço para o onirismo. Mortos e vivos contracenam, sem que os limites se estabeleçam com precisão. A morte estabelece vizinhança com o poder, explicitado no desejo perseguido por Boca — menino sem mãe nascido numa pia de gafeira — de obter, para o seu funeral, um caixão de ouro de um deus asteca.<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> RODRIGUES. *Boca de Ouro* (1994), Terceiro Ato, p.937.

Determina-se, desse modo, o cronotopo de *Boca de Ouro*, que encontra similaridades em outras obras de Nelson: o mundo particular das relações sociais, em que os seres são governados pelas emanações do desejo, o que os insere numa “outra cena”, a cena do inconsciente. Há uma configuração abstrata do macrocosmo, além de polaridades entre classes, funções e sexos; entre grandeza e pequenez; e rivalidades no amor. Vizinhos temáticos e polaridades simultâneas entre morte/vida, dinheiro/ miséria, poder/submissão, desejo/continência sexual integram ainda este cronotopo.

Neste sentido, podemos aproximar *Boca de Ouro* de outras peças a que aplicaríamos o selo de “ecológico”, na direção que aqui apontamos este sintagma, e em que os temas cronotópicos são submetidos às vacilações do desejo dos seres que aí habitam. Parentescos temáticos podem ser estabelecidos com: *Anjo Negro* (o racismo)<sup>21</sup>; *Os sete gatinhos* (o antagonismo de classes)<sup>22</sup>; *O Beijo no Asfalto*<sup>23</sup> e *Viúva, porém honesta*<sup>24</sup> (a venalidade da imprensa); *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas Ordinária* (o abuso de poder do capitalista selvagem e a decadência moral da alta burguesia)<sup>25</sup>; *Toda Nudez será castigada* (o moralismo conservador)<sup>26</sup>; *Dorotéia* (a intolerância, a hipocrisia e o preconceito)<sup>27</sup>; entre outros tantos.

### **Um pacto cultural**

Ao analisarmos os cronotopos das peças *Dorotéia* e *Boca de Ouro*, verificamos, em suma, que dois movimentos contrários parecem organizar essas obras. No primeiro, o mundo das relações familiares, do particular, remete ao universal do humano, ao passo que, no segundo, o mundo das relações sociais, amplo, geral, conduz à particularidade e mesmo à domesticidade das relações pessoais. Entre as duas perspectivas, que parecem invertidas,

---

<sup>21</sup> RODRIGUES. *Anjo Negro* (1994), p.571-624, especialmente na polaridade Ismael-Virgínia. Em *Boca de Ouro*, o racismo é velado, como no diálogo entre Boca e Preto, no Segundo Ato, p.903-905.

<sup>22</sup> RODRIGUES. *Os sete gatinhos* (1994), p.827-877, em particular o diálogo entre “Seu” Noronha e Dr. Portela, em que o primeiro insta o segundo a lhe chamar de “contínuo”.

<sup>23</sup> RODRIGUES. *O Beijo no Asfalto* (1994), p.941-989, em especial na ação nefasta do “cafajeste dionisíaco”, tal como o autor descreve o repórter Amado Ribeiro, responsável pela articulação do escândalo em torno da cena da morte por atropelamento testemunhada por Arandir.

<sup>24</sup> RODRIGUES. *Viúva, porém honesta* (1994), p.431-469, em particular o desenho da personagem J.B. de Albuquerque Guimarães, “diretor de A Marreta, o maior jornal do Brasil, e gângster da imprensa”, tal como o descreve o autor.

<sup>25</sup> RODRIGUES. *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas Ordinária* (1994), p.991-1048, que encontra em Werneck a encarnação do mal.

<sup>26</sup> RODRIGUES. *Toda Nudez será castigada* (1994), p.1049-1107, em que as Tias protagonizam exemplarmente esta posição, em franca oposição a Geni.

<sup>27</sup> RODRIGUES. *Dorotéia* (1994), p.625-670, em especial na oposição entre a “virtude” das primas e o “vício” em Dorotéia. Ver, a propósito, NUNES. *Dorotéia* (1998), p.34-39.

o campo do olhar verifica uma convergência: a do desejo, território comum aos seres rodrigueanos.

Graças à unidade de lugar em *Dorotéia*, os limites temporais entre as existências individuais se debilitam, fundindo todas as coisas, de tal modo que se cria um ritmo cíclico do tempo, em que não se conhece o cotidiano. A protagonista é alguém sem lar, que perambula por um mundo estranho, entre pessoas estranhas. O movimento do drama a conduz de um mundo grande, estrangeiro, para o pequeno mundo da família, onde se restabelecem os laços, as vizinhanças, às custas de uma operação de transformação. O preço da pertença à família é a aceitação das chagas e da fealdade. Este é o fio condutor e o pacto final do drama.

Por outro lado, *Boca de Ouro* realiza-se como drama num espaço transitivo, de deslocamentos sucessivos, em que pese ao fato de essa expansão da geografia cênica dar-se às custas de uma particularização, o exame das personagens que se movem nesses espaços. A regressão, que marca a configuração do tempo nesta peça, faz-se ao modo do ‘drama dentro do drama’, como apontamos atrás, resultando, como efeito, numa espécie de arquitetura do labirinto. As sucessivas e discordantes versões dos assassinatos das personagens configuram uma espécie de câmera giratória, em que o olhar revela todos os aspectos de uma realidade, plural, vária.

Estabelecemos, de início, que as categorias de tempo e de lugar são constitutivas da poética do fragmento, bem como elementos essenciais na determinação dos cronotopos reais, assentados na vida social e nacional, e dos cronotopos romanescos, em que ocorre a fusão dos indícios de tempo e lugar num todo compreensivo, a obra de criação. Neste sentido, podemos assinalar que um pacto cultural realiza-se entre, de um lado, os movimentos do autor num determinado momento da vida social e, de outro, uma determinada obra, ou, em outros termos, entre um determinado cronotopo real e um cronotopo romanesco. O teatro, como vimos antes, situa-se a meio caminho entre os dois termos.

Desse modo, entre o autor Nelson Rodrigues, em diferentes movimentos de sua biografia e da vida cultural, e duas de suas obras, a mitológica *Dorotéia* e o ecológico *Boca de Ouro*, uma linha de continuidade pode ser estabelecida, de tal maneira que se podem extrair dos motivos cronotópicos dessas peças os cronotopos reais em que se localiza o

autor. A família, tema de *Dorotéia*, encontrou em Nelson o lugar de exibição por excelência, não tanto por suas virtudes, mas pelos seus desregramentos, tão bem capturados no olhar do autor. O subúrbio carioca dos anos 1950, com seus personagens tão característicos, é o mesmo espaço de vivência do autor, a Aldeia Campista, palco de inúmeras de suas criações.

Pode-se afirmar, portanto, que a obra dramaturgica de Nelson Rodrigues realiza um pacto cultural com a cena social e cultural de sua época, fundado, essencialmente, nas características de tempo e de lugar em que se situam suas peças, e nas particularidades que governam os seres que aí habitam.

## BIBLIOGRAFIA

- BAKHTIN, Mikhail. Formas de Tempo e de Cronotopo no Romance: ensaios de poética histórica. In: \_\_\_\_\_. **Questões de Literatura e de Estética** (A Teoria do Romance), p.211-362. Trad. Aurora Fornoni Bernadini e outros. São Paulo: UNESP/ HUCITEC, 1998, 439p.
- BORGES, Jorge Luis. O imortal. In: \_\_\_\_\_. **O Aleph**, p.15-33. Tradução de Flávio José Cardozo. São Paulo: Globo, 2001, 181p.
- BURNE, David. **Fique por dentro da Ecologia**. Tradução de Denise Sales. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001, 192p.
- COHN, Dorrit. Métalepse et mise en abyme. Disponível em: <[www.vox-poetica.org/t/metalepse.htm](http://www.vox-poetica.org/t/metalepse.htm)>. Acesso em: 29/08/2005.
- DRUMMOND de ANDRADE, Carlos. **As Impurezas do Branco**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974, 2ed., 126p.
- FRAGA, Eudinyr. Nelson Rodrigues e o Expressionismo. **Travessia — Revista de Literatura Brasileira**. Revista do Curso de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Catarina, nº 28, p.89-103, 1º sem./1994, 218p.
- LIVRO DAS MIL E UMA NOITES**. Volume I, ramo sírio, Anônimo. Tradução do árabe de Mamede Mustafá Jarouche. São Paulo: Globo, 2005, 422p.
- LOPES, Ângela Leite. Nelson Rodrigues, o trágico e a cena do estilhaçamento. **Travessia — Revista de Literatura Brasileira**. Revista do Curso de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Catarina, nº 28, p.67-87, 1º sem./1994, 218p.
- MAGALDI, Sábato. Prefácio. In: RODRIGUES, Nelson. **Teatro Completo**, p.11-131. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar S.A., 1994, 1134p.
- NUNES, Luiz Arthur. Dorotéia. **Range Rede**. Revista de Literatura, Dossiê Nelson Rodrigues. Rio de Janeiro, Ano 4, nº 4, p.34-39. Grupo de Estudos Literários, 1998, 120p.
- PELLEGRINO, Hélio. A Obra e O Beijo no Asfalto. In: RODRIGUES, Nelson. **Teatro Completo**, p.155-167. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar S.A., 1994, 1134p.
- PEREIRA, Isidro, S.J. **Dicionário Grego-Português e Português-Grego**. Porto: Livraria Apostolado da Imprensa, 6ª ed., 1984, 1054p.
- RODRIGUES, Nelson. Álbum de Família. In: \_\_\_\_\_. **Teatro Completo**, p.519-570. Organização e Prefácio de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar S.A., 1994, 1134p.

RODRIGUES, Nelson. Anjo Negro. In: \_\_\_\_\_. **Teatro Completo**, p.571-624. Organização e Prefácio de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar S.A., 1994, 1134p.

\_\_\_\_\_. Boca de Ouro. In: \_\_\_\_\_. **Teatro Completo**, p.879-939. Organização e Prefácio de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar S.A., 1994, 1134p.

\_\_\_\_\_. Dorotéia. In: \_\_\_\_\_. **Teatro Completo**, p.625-670. Organização e Prefácio de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar S.A., 1994, 1134p.

\_\_\_\_\_. O Beijo no Asfalto. In: \_\_\_\_\_. **Teatro Completo**, p.941-989. Organização e Prefácio de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar S.A., 1994, 1134p.

\_\_\_\_\_. Os Sete Gatinhos. In: \_\_\_\_\_. **Teatro Completo**, p.827-877. Organização e Prefácio de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar S.A., 1994, 1134p.

\_\_\_\_\_. Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas Ordinária. In: \_\_\_\_\_. **Teatro Completo**, p.991-1048. Organização e Prefácio de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar S.A., 1994, 1134p.

\_\_\_\_\_. Senhora dos Afogados. In: \_\_\_\_\_. **Teatro Completo**, p.671-728. Organização e Prefácio de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar S.A., 1994, 1134p.

\_\_\_\_\_. **Teatro Completo**. Organização e Prefácio de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar S.A., 1994, 1134p.

\_\_\_\_\_. Toda nudez será castigada. In: \_\_\_\_\_. **Teatro Completo**, p.1049-1107. Organização e Prefácio de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar S.A., 1994, 1134p.

\_\_\_\_\_. Valsa nº 6. In: \_\_\_\_\_. **Teatro Completo**, p.395-430. Organização e Prefácio de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar S.A., 1994, 1134p.

\_\_\_\_\_. Vestido de Noiva. In: \_\_\_\_\_. **Teatro Completo**, p.345-394. Organização e Prefácio de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar S.A., 1994, 1134p.

\_\_\_\_\_. Viúva, porém honesta. In: \_\_\_\_\_. **Teatro Completo**, p.431-469. Organização e Prefácio de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar S.A., 1994, 1134p.

UBERSFELD, Anna. *Lire le Théâtre I*. Paris: Belin, 1996, 237p.