VÉRA DANTAS DE SOUZA MOTTA

NELSON RODRIGUES E UMA POÉTICA DO FRAGMENTO: O INCONSCIENTE EM CENA

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Escola de Dança e Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora em Artes Cênicas.

Orientadora: Profª Dra. Cleise Furtado Mendes

Salvador

2006

Biblioteca Nelson de Araújo - UFBA

M921 Motta, Véra Dantas de Souza
Nelson Rodrigues e uma poética do fragmento: o inconsciente em cena / Véra Dantas de Souza Motta.
– 2006.
235 f.

Orientador: Profª Dra. Cleise Furtado Mendes
Tese (Doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, 2006.

1. Teatro. 2. Nelson Rodrigues. 3. Sigmund Freud. I. Motta, Véra Dantas de Souza II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro III. Título.

À minha mãe, pela força de viver.

AGRADECIMENTOS

A Odete Dourado Silva, amiga que me incentivou a trabalhar com o texto de Nelson Rodrigues, presenteando-me com o *Teatro Completo*.

À colega Isa Maria Trigo, pela sugestão do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas como lugar privilegiado para o debate sobre o autor, e a Armindo Jorge Bião, pela acolhida e pela indicação segura daquela que veio a ser minha Orientadora.

Ao Prof. Sérgio Farias, pela sua generosidade em me receber no PPGAC como pesquisadora em regime sabático pela Universidade do Estado da Bahia-UNEB.

A Ângela Camargo, diretora do Departamento de Educação, Campus I, pelo seu dedicado esforço em agilizar os procedimentos necessários ao meu afastamento para concluir o Doutorado, e aos colegas Fátima Noleto e Luciano Bonfim, pelo apoio inestimável neste processo.

À amiga Simey Soeiro, pela leitura cuidadosa dos primeiros textos da Tese.

À amiga Licia Andrade, professora de Alemão, pela ajuda inicial na pesquisa.

A Jairo Gerbase, pelas discussões iniciais sobre o tema, presenteando-me, inclusive, com valioso instrumento, o Dicionário de Grego.

À amiga Ligia Telles, por sua solicitude em atender aos meus pedidos de artigos, livros e outras referências.

À minha Orientadora, Profª Drª Cleise Furtado Mendes, pela acolhida ao projeto inicial, bem como pelo acompanhamento afetuoso e seguro em todas as etapas do seu desenvolvimento.

À Profª Drª Serafina Pondé, pelo entusiasmo em me fazer trilhar um caminho seu conhecido, e à Profª Drª Evelina Hoisel, pela generosidade de sua leitura atenta.

Às Profªs. Dras. Ângela Reis, do PPGAC, e Maria Thereza Dantas Coelho, membros da Banca Examinadora, pela atenção ao meu trabalho.

Ao CETAD/UFBA, pelo apoio na impressão final da Tese, em especial ao Prof. Dr. Antonio Nery Filho e Wellington Sousa.

À Profa. Rosauta Poggio, pela acolhida à minha solicitação, em fazer do Instituto de Letras, um dos meus lugares de pertença, o cenário de defesa da Tese.

O ESTADO SÓLIDO DO TEMPO

Se, pela metade do dia, nos sentamos, e algo nos afasta, logo o
macio purê se desaquece e as finas fatias de maçã se oxidam.
Assim, para o seu mínimo ato, o homem necessita, não de fazer
o tempo correr, mas de fazê-lo parar.

Judith Grossmann, 1996

RESUMO

Investigação teórica acerca da arquitetura da cena em Nelson Rodrigues, com o objetivo de aproximá-la da cena da ação psíquica concebida por Sigmund Freud, tendo como principal vetor de análise a noção de poética do fragmento, que encontra seu fundamento na concepção da escrita dramática descontínua, não-totalizante. A pesquisa também se orienta por um postulado segundo o qual o inconsciente é uma poética e está estruturado sob a modalidade do fragmento. Procede-se, de início, ao levantamento do repertório de procedimentos do autor, selecionando-se duas peças do conjunto da obra dramática rodrigueana, com a finalidade de inventariar as características do modo do fragmento. Em seguida, busca-se localizar a cena da ação psíquica a partir das manifestações da vida mental, em especial o sonho e o sintoma, com o objetivo de estabelecer um paralelo com a cena teatral, enquanto modos de atualização do inconsciente. Características principais da poética do fragmento, as categorias tempo e espaço são objeto de análise especial, em que se identificam as modalidades temporais freudianas com vistas à seleção de um modo temporal para aplicação em peça rodrigueana. Por fim, tendo por base a noção de cronotopo, procede-se ao inventário das características cronotópicas das peças selecionadas, em suas relações com o conjunto da obra dramatúrgica, examinando-se igualmente os processos de linguagem e de composição da personagem, para alcançar, ao final, o horizonte do fragmento como estratégia própria de Nelson Rodrigues na construção da cena dramática.

Palavras-chave: Nelson Rodrigues; Cena; Sigmund Freud; Cena da ação psíquica; Poética do Fragmento; Psicanálise; Teatro; Cronotopia.

RÉSUMÉ

Il s'agit d'une recherche théorique sur l'architecture de la scène chez Nelson Rodrigues, dont le but est de l'approcher de la scène d'action psychique telle qu'elle est conçue par Sigmund Freud. On tient comme point de départ la notion de poétique du fragment, qui est tributaire de l'écriture dramatique discontinue, pas totalisante, et aussi de l'hypothèse selon laquelle l'inconscient est une poétique et qui est structuré sous la modalité du fragment. Le répertoire des procédures dramatiques employés en deux pièces de ce dramaturgue n'a d'autre ambition que de spécifier les caractéristiques les plus productives du mode du fragment. Après cela, on cherche à situer la scène de l'action psychique dans les manifestations de la vie mentale, en particulier le rêve et le symptôme, pour la mettre en parallèle avec la scène du théâtre, l'une et l'autre consistant en la mise en acte de l'inconscient. Le temps et l'espace au théâtre sont des catégories les plus proéminentes de la poétique du fragment, ce qui nous a mené à l'examen des modalités temporelles freudiennes, pour les appliquer à une des pièces de l'auteur. Avec le concept de chronotope on tente de déterminer les traits les plus caractéristiques des chronotopes de pièces choisies pour l'analyse ainsi que éclairer les procédures du langage et du personnage, en relation avec l'oeuvre de l'auteur, pour permettre d'envisager l'horizon du fragment comme stratégie propre à Nelson Rodrigues dans la construction de la scène.

Mots-clés: Nelson Rodrigues; Scène; Sigmund Freud; Scène d'action psychique; Poétique du Fragment; Psychanalyse; Théâtre; Chronotope.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO 11

INTRODUÇÃO 13

Poéticas da Totalidade 13

A totalidade em Aristóteles 14

Boileau revisita a Poética 17

Uma fronteira em Hugo 19

Poéticas do Fragmento 22

A exigência de descontinuidade 22

Da totalidade ao fragmento 31

O inconsciente, uma poética 39

A força do fragmento 44

CAPÍTULO I — O FRAGMENTO EM NELSON RODRIGUES: UMA POÉTICA 49

O Projeto Dramático de Nelson Rodrigues 53

***Boca de Ouro*: uma câmera giratória** 61

***Dorotéia*: farsa e tragédia** 70

Dramaturgia da carne: o corpo em *Dorotéia* 80

Unidade e realidade da cena 86

CAPÍTULO II — A CENA DA AÇÃO PSÍQUICA 90

Mapeamento semântico do termo "cena" 91

A cena em Freud 92

A cena freudiana do sintoma 93

A exigência da cena 97

A cena no sonho 101

A cena onírica e o teatro 107

Sonhar é recordar 113

O sonho e a memória 114

Rememorar é construir 116

CAPÍTULO III — O TEMPO E O ESPAÇO NA AÇÃO DRAMÁTICA 127

Modalidades do tempo e do espaço 128

***Kairós*: tempo da ação** 130

Modalidades temporais freudianas 137

O imprevisto em *Dorotéia* 143

A repetição em Freud 144

***Autômaton* e *Tiquê* em Lacan** 144

O *kairós* em *Dorotéia* 147

Tempo cênico: tempo da ação 151

CAPÍTULO IV — UMA CRONOTOPIA POSSÍVEL DO DRAMA RODRIGUEANO 159

O cronotopo em Bakhtin 161

O cronotopo no romance 163

O cronotopo intermediário do teatro 168

O cronotopo do espetáculo 172

Cronotopos do drama rodrigueano 175

A casa, soleira do mundo 177

Uma arquitetura sem fim 181

A linguagem estilhaçada 188

O *homo rodriguianus*: o inconsciente em cena 199

CONSIDERAÇÕES FINAIS 211

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 219

APRESENTAÇÃO

Nossa tese, que tem por título NELSON RODRIGUES E UMA POÉTICA DO FRAGMENTO: O INCONSCIENTE EM CENA, propõe-se como trabalho de investigação teórica acerca da arquitetura da cena rodrigueana, com o objetivo de aproximá-la da cena da ação psíquica tal como concebida por Sigmund Freud, tendo como vetor principal de análise a noção de poética do fragmento, modo de escrita descontínua, não totalizante.

A obra de Nelson Rodrigues, em sua diversidade de gêneros, estilos e traços composicionais, oferece-se a múltiplas possibilidades de leitura e interpretação, sendo autor bastante repertoriado, em especial nas duas últimas décadas do século XX, como o testemunham as inúmeras publicações do campo editorial brasileiro e as incontáveis dissertações e teses acadêmicas em universidades brasileiras e estrangeiras em que a obra rodrigueana é o foco. Escolher o teatro de Nelson Rodrigues como campo privilegiado de nossa pesquisa representou, em razão disso, uma tarefa desafiadora, à qual temos nos devotado com entusiasmo desde 1998, quando iniciamos os primeiros estudos sobre sua obra.

Neste cenário, a obra de Sigmund Freud, fecunda e aberta a ilimitadas aproximações com outros campos de saber, configurava-se enquanto operador de leitura fundamental para dialogarmos com o texto rodrigueano, graças aos esforços deste autor em compreender, dentro do corpo teórico da disciplina que inaugura, os processos da criação poética em sua relação com as principais manifestações da vida mental. Desse modo, afigurou-se-nos como estratégia metodológica possível reunir, numa só investigação, o drama e a psicanálise, através de uma chave comum de leitura: a cena.

Nossa tese foi estruturada em cinco partes, sendo uma Introdução e quatro capítulos. Na Introdução, procuraremos cernir a noção de poética do fragmento, com base num corpo teórico definido por autores como Aristóteles, Boileau, Victor Hugo e Blanchot, entre outros, para em seguida, com base em Freud e Derrida, demonstrar que a estrutura da escrita do inconsciente, por essência fragmentada, descontínua, equivale a uma poética do fragmento.

No capítulo I, cujo título é O Fragmento em Nelson Rodrigues: uma Poética, fundamentadas em inúmeros estudiosos de sua obra e tomando como matrizes de análise duas

de suas peças — *Dorotéia* e *Boca de Ouro* —, procuraremos inventariar as características do que designamos modo dramático do fragmento, bem como as regras de enunciação desta modalidade de escrita, através do inventário dos procedimentos de que faz uso o dramaturgo.

A Cena da Ação Psíquica constitui o capítulo II, em que buscaremos estabelecer, dentro do corpo teórico da psicanálise com Sigmund Freud e outros autores, como a noção de cena está presente ao longo da escritura da obra freudiana, desde os trabalhos sobre o sonho às manifestações sintomáticas da neurose, para em seguida nos aproximarmos da cena no teatro, procurando estabelecer um paralelo entre a formação onírica e a encenação teatral, na suposição de que, em ambas, encontramos modos de atualização do inconsciente.

Vetores principais na arquitetura da escrita dramática do fragmento, o tempo e o espaço encontram, no capítulo III, O Tempo e o Espaço na Ação Dramática, o momento de análise, quando nos guiaremos através de alguns estudiosos, procurando situar os modos de arranjo temporal do aparelho psíquico concebido por Freud para, em seguida, aplicar uma modalidade temporal estudada a uma das peças rodrigueanas, o que nos levará a postular o tempo cênico como o modo de ação propriamente dita.

O capítulo final, Uma Cronotopia Possível do Drama Rodrigueano, estende o debate acerca do tempo e do espaço no drama, e, com base nas considerações de Bakhtin a respeito do conceito de cronotopo no romance, tentaremos destacar, do conjunto de obra rodrigueano, um quadro cronotópico das peças *Dorotéia* e *Boca de Ouro* para, ao final, verificarmos alguns procedimentos estilísticos de Nelson Rodrigues na construção da cena, delineando a imagem do homem rodrigueano.

Uma palavra final quanto à modalidade discursiva de pessoa que empregamos na tese, em primeira pessoa do plural. Nesse processo de investigação, jamais estive sozinha, em todas as etapas: professores, Orientadora, colegas, amigos, Membros da Banca de Qualificação, autores, livros, lembranças e elaborações oníricas pontuaram a cena da minha ação psíquica, de tal modo que posso concluir, dizendo: em mim, o Outro fala.

INTRODUÇÃO

Em nossa investigação, cujo título é NELSON RODRIGUES E UMA POÉTICA DO FRAGMENTO: O INCONSCIENTE EM CENA, tomaremos como vetor inicial de análise a noção de poética, com base num corpo teórico definido por autores como Aristóteles, Boileau, Victor Hugo e Blanchot, entre outros, procurando distinguir o que designamos aqui "poéticas da totalidade" para, a partir daí, isolarmos as "poéticas do fragmento".

Assentadas essas noções, buscaremos aproximá-las das concepções freudianas do inconsciente, cuja estrutura, tal como procuraremos demonstrar é, em tudo, equivalente à da poética do fragmento. Para isso, consideraremos, com Freud, a assimilação do inconsciente a um sistema de escrita, e mais, a uma espécie de escrita literária, cujo parentesco com a poesia ele faz por estatuir. A partir da metáfora freudiana da escrita do inconsciente, cuja enunciação é, por essência, fragmentada, descontínua, recortaremos os comentários de Derrida em dois momentos de sua escrita, visando, no horizonte do trabalho, a desenhar o inconsciente como uma verdadeira poética do fragmento.

Tais serão as bases necessárias para a aproximação com a cena do teatro, quando enfocaremos, em especial, duas obras de Nelson Rodrigues, *Dorotéia* e *Boca de Ouro*, escolhidas entre as muitas obras dramáticas do autor, em razão de aí prevalecerem algumas das características que consideramos exemplares da arquitetura do fragmento, à qual designamos, de partida, escrita dramática descontínua. Por escrita dramática descontínua pretendemos, de início, configurar todas as práticas escriturais dramáticas em que se rompe com os modelos vigentes, imperando a liberdade poética. Trata-se de uma escrita em que o privilégio é concedido às partes, em detrimento do todo, com predomínio do salto, em prejuízo do encadeamento e da linearidade, algo que se pode afirmar como uma poética da enunciação.

Poéticas da Totalidade

A partir deste título, procuraremos desenhar, brevemente, algumas das principais concepções canônicas da poética, cujo fundamento primeiro se encontrará em Aristóteles, examinando em seguida dois outros autores, o primeiro dos quais é Boileau, pela sua

fidelidade expandida a Aristóteles, e também Victor Hugo, pelo seu tratado poético relacionado ao drama. Esta expressão — poéticas da totalidade — em tudo a se opor ao nosso objetivo primeiro da investigação, encontramo-la em uma introdução ao Prefácio de *Cromwell* de Victor Hugo, assinada por Célia Berrettini, tradutora de inúmeras outras obras poéticas. Ao esclarecer a posição de Hugo frente ao que se designou de classicismo, a autora ressalta o caráter reivindicatório de Hugo pela renovação das formas teatrais, em especial da tragédia.

> Contrário a todo formalismo literário, insurge-se contra a regra da separação de gêneros, pois 'a arbitrária distinção dos gêneros depressa se desmorona diante da razão e do gosto' e prega uma poética da totalidade.[1]

Por poética da totalidade veremos, a seguir, que se trata não apenas da exigência de ruptura de fronteiras estreitas entre os gêneros dramáticos, como preconizava Hugo, como também da busca idealizada por uma obra total, sem a exclusão de qualquer elemento do real que pudesse figurar o homem em sua total complexidade. Se há excessos, nessas concepções, eles apontam para uma certa ambição totalizante, expressão cuja fonte a seguir destacaremos.

A totalidade em Aristóteles

A *Poética* de Aristóteles trata de poesia ou de (arte) poética? Esta é, segundo Souza, a hesitação para a tradução do termo *poietiké*. Enquanto poética é sempre um abstrato (arte da poesia), a poesia é um concreto (criação poética). [2] A questão de fundo, entretanto, aponta para outro lugar: o desafio aristotélico parece ser o de propor a equação poesia = arte poética. A poesia é definida como imitação, conceito que Aristóteles analisa seguindo uma escala hierárquica ascendente, começando pelo elemento distintivo mais material e menos significativo, e terminando pelo menos material e mais importante. Dessa maneira, estabelece distinções entre as espécies de imitações em razão dos meios, dos objetos e dos modos.

A primeira diferença que o autor introduz é feita através de uma comparação: tal como os artistas plásticos e escultores se servem de cores e figuras, do mesmo modo poetas, músicos e dançarinos usam o ritmo, a harmonia e a linguagem. Entre os últimos, incluem-se

---

[1] BERRETTINI. Introdução a HUGO, *Do grotesco e do sublime* (2002), p.9.
[2] SOUZA. Comentário à *Poética* de Aristóteles (1979), p.273.

aqueles que imitam com a voz, o que poderia levar ao entendimento de que todas as artes da palavra estão aí contidas, quer as que se servem apenas da linguagem — arte que, segundo Aristóteles, permaneceu até aquele momento inominada —, [3] quer as que usam linguagem e harmonia conjuntamente — poesia lírica.

Ao examinar as causas da poesia, Aristóteles aponta duas principais, a primeira das quais é: "O imitar é congênito no homem (...)" [4]. Quanto à segunda, também natural, refere-se ao prazer que resulta da contemplação do imitado, atribuindo o autor uma causa intelectual ao aprender, visão que encontra paralelo na *Arte Retórica*.

> Além disso, sendo agradável aprender e admirar, tudo o que a isto se refere desperta em nós o prazer, como por exemplo o que pertence ao domínio da imitação, como a pintura, a escultura e a poesia, numa palavra tudo o que é bem imitado, mesmo que o objeto imitado careça de encanto. De fato, não é este último que causa o prazer, mas o raciocínio pelo qual dizemos que tal imitação reproduz tal objeto; daí resulta que aprendemos alguma coisa.[5]

O mito, a trama dos fatos ou a intriga — elemento mais importante dentre todos os que constituem a imitação com arte poética — é determinado em Aristóteles como uma totalidade e como uma unidade. Neste sentido, participa, ao lado da filosofia, da universalidade. O universal em poesia vincula-se não apenas à coerência, à íntima conexão dos fatos e das ações, como também em relação aos laços de verossimilhança e necessidade que prendem os fatos entre si.

Demarca-se, também, a fronteira entre a poesia e a história: nesta última, contam-se fatos passados, acontecidos, ao passo que, na primeira, trata-se de fatos que *poderiam* suceder ou acontecíveis, ligados por conexão causal. Acontecido e acontecível são ambos verossímeis; mas só os acontecimentos ligados por conexão causal são necessários. Quer dizer: pelo lado da verossimilhança, haveria um ponto de contato entre história e poesia; contudo, a poesia ultrapassa a história, na medida em que o âmbito do acontecível excede o do acontecido.

---

[3] Trata-se da poesia épica e da poesia dramática. Ver SOUZA. Comentário à *Poética* de Aristóteles (1979), p.274.
[4] ARISTÓTELES. Poética (1979), p.243.
[5] ARISTÓTELES. Arte Retórica (1959), p.78-79.

Desse modo, definem-se na *Poética* os quatro pilares de sustentação dramática: unidade, totalidade, causalidade, verossimilhança. A noção ainda tão presente hoje em dia, de unidade de ação, desenvolve-se a partir do mito: "Uno é o mito (...)", [6] sem contudo restringir-se quer a uma só pessoa, quer a um só acontecimento. Duas noções parecem aí se entrelaçar: a de totalidade, que garante que nenhuma parte venha a faltar ao poema, que nele deva estar, e a de unidade, que por sua vez assegura que nenhuma aí se encontre, que devesse estar em outro lugar: "(...) assim também o mito, porque é imitação de ações, deve imitar as que sejam unas e completas, e todos os acontecimentos se devem suceder em conexão tal que, uma vez suprimido ou deslocado um deles, também se confunda ou mude a ordem do todo". [7]

Ao descrever a composição dos atos na tragédia, Aristóteles reitera seu caráter de "(...) imitação de uma ação completa, constituindo um todo que tem certa grandeza, porque pode haver um todo que não tenha grandeza". [8] Quanto à definição de todo, supõe aquilo que tem princípio, meio e fim. A noção de grandeza em Aristóteles, além de se referir aos limites do tempo cênico na tragédia, está associada à categoria do belo, definido por categorias de grandeza e de ordem. Desse modo, um organismo vivente, pequeníssimo, não poderia ser belo, tampouco o seria aquele que se agiganta, porquanto lhe faltaria a visão do conjunto, escapando à vista dos espectadores a unidade e a totalidade.

Por pensamento, elemento lógico que se refere a tudo quanto digam as personagens para demonstrar o que quer que seja ou para manifestar sua decisão, é um dos elementos internos da tragédia, e encontra seu lugar preferencialmente na Retórica, porquanto seus efeitos são produzidos mediante a palavra, ao passo que na Poética esses efeitos devem resultar somente da ação e sem interpretação explícita. Desse modo, afirma Aristóteles, drama não é discurso puro e simples — é uma ação representada por personagens.

Além do mito e do pensamento, um terceiro elemento interno da tragédia, qualitativo, é o caráter, elemento moral que se define como aquilo que nos faz dizer das personagens que elas têm tal ou qual qualidade: "Daqui se segue que, na tragédia, não agem as personagens para imitar caracteres, mas assumem caracteres para efetuar certas ações; por isso as ações e o mito constituem a finalidade da tragédia, e a finalidade é de tudo o que mais importa". [9]

---

[6] ARISTÓTELES. Poética (1979), p.248.
[7] ARISTÓTELES. Poética (1979), p.248.
[8] ARISTÓTELES. Poética (1979), p.247.
[9] ARISTÓTELES. Poética (1979), p.246.

Boileau revisita a Poética

Foi sob a proteção de Luís XIV que Boileau escreveu sua Poética, [10] uma reflexão sobre obras-primas anteriores, e não um código com leis a serem seguidas pelos renomados autores que já então haviam composto suas imortais criações. Sua concepção de arte literária como uma imitação da natureza, sem prescindir da razão, retoma em parte a posição aristotélica.

De acordo com Berrettini, o poema didático-artístico de Boileau contém as idéias da época sobre a criação literária e que ainda perdurariam um longo período, reconhecendo que no teatro as regras expostas irão tiranizar muitas gerações de autores. Logo no Primeiro Canto, dedicado aos princípios gerais que deverão nortear toda composição poética, Boileau reafirma a noção de totalidade dependente da unidade da obra poética:

> Em uma obra em que os erros pululam, não basta que crepitem traços de talento semeados de vez em quando. É necessário que cada elemento seja posto em seu devido lugar; que o começo e o fim harmonizem com o meio; que, com uma arte exigente, as peças adequadas não formem senão um único todo de diversas partes; e que o desenvolvimento, afastando-se do assunto, não vá nunca procurar demasiadamente longe algum vocábulo brilhante. [11]

Neste sentido, verificamos concordância com Aristóteles, na medida em que se define a totalidade de uma obra por sua estrutura: princípio, meio e fim, harmônicos entre si. Um outro ponto de contato que gostaríamos de salientar diz respeito a um dos princípios da tragédia — agradar ao público, isto é, ser capaz de transformar "(...) o mais horrendo objeto num objeto fascinante". [12]

O segundo princípio enunciado por Boileau diz respeito ao fato de a tragédia despertar o terror e a compaixão (paixão comovida): "Se a agradável exaltação de um belo sentimento não nos domina muitas vezes com um doce terror, ou não excita em nossa alma uma piedade

---

[10] De acordo com Célia Berrettini, tradutora da obra e autora do Prefácio, Nicolas Boileau-Despréaux nasce em 1636 e morre em 1711, tendo escrito *A Arte Poética* em 1674. BERRETTINI. Prefácio a *A Arte Poética* (1979), p.7.
[11] BOILEAU-DESPRÉAUX. *A Arte Poética* (1979), p.20.
[12] BOILEAU-DESPRÉAUX. *A Arte Poética* (1979), p.41.

que agrada extremamente, o senhor está exibindo em vão uma cena erudita (...)". [13] Terror e piedade são também a mola da tragédia aristotélica.

Diferentemente do Estagirita, Boileau enumera de forma sintética aquilo que a tradição convencionou chamar de Regra das Três Unidades, que só encontra correspondência parcial em Aristóteles, na medida em que neste último apenas a unidade de ação é estabelecida: "Mas nós, que a razão engaja às suas regras, queremos que a ação se desenvolva com arte: em um lugar, em um dia, um único fato, acabado, mantenha até o fim o teatro repleto". [14]

Quanto ao princípio de verossimilhança, recomenda Boileau que não se deve oferecer algo de inacreditável ao espectador, porquanto a verdade pode às vezes não ser verossímil. Prevê a estratégia do relato, evitando expor o espectador a visões horrendas, aspecto que será examinado adiante, no capítulo IV, em "A linguagem estilhaçada", a propósito da hipotipose no drama. Para Berrettini, isto remete à presença de narrações no teatro clássico, considerando que algumas delas, além de retardarem a ação, a tornam inverossímil.

Em relação à progressão dramática, Boileau afirma que a complicação da intriga deve ser sempre crescente, até chegar ao ponto culminante, de modo que as peripécias possam suscitar o interesse do espectador. Na comédia, sugere que o nó da intriga se desate com naturalidade, e que a ação, guiada pela razão, não se perca em cenas inúteis. Quanto ao encadeamento das cenas, propõe que sejam sempre ligadas umas às outras, concluindo pelas críticas às representações de farsas grotescas. Por fim, interessa-nos realçar um ponto particular acerca da pintura de caracteres em Boileau: além da observância à verdade, destaca-se o traço, o fragmento, mais que uma composição totalizante da personagem.

> Apresentem, por toda a parte, suas imagens naturais e que cada um seja pintado com as cores mais vivas. A natureza, fecunda em retratos estranhos, é marcada em cada alma, com diferentes traços. Um gesto a revela, um nada a faz aparecer; mas um espírito qualquer não tem olhos para conhecê-la. [15]

---

[13] BOILEAU-DESPRÉAUX. *A Arte Poética* (1979), p.41.
[14] BOILEAU-DESPRÉAUX. *A Arte Poética* (1979), p.42.
[15] BOILEAU-DESPRÉAUX. *A Arte Poética* (1979), p.52.

Uma fronteira em Hugo

Em 1827, Hugo escreve em prefácio à sua obra *Cromwell* um verdadeiro tratado acerca da modernidade do drama, dentro da estética romântica. Trata-se de uma crítica ao formalismo literário, insurgindo-se contra a separação dos gêneros e pregando uma espécie de poética da totalidade. [16] Desenvolve o autor uma teoria sobre o grotesco, cuja origem se situa no seu oposto, o sublime. Se o teatro dos Antigos era, como seu drama, grandioso, pontifical, épico, sublime, agora o olhar se volta para aquilo que não necessariamente seja belo, mas disforme, permitindo a coexistência do feio e do belo, do grotesco e do sublime, do bem com o mal, da sombra com a luz.

A modernidade nasce da fecunda união do tipo grotesco com o tipo sublime, embora não se possa cancelar o aparecimento do grotesco da arte antiga. O grotesco é, para Hugo, a abertura da natureza à arte. Para descansar do belo, surge o grotesco, como um tempo de parada, de suspensão, um ponto de partida: O "contato do disforme deu ao sublime moderno alguma coisa de mais puro, de maior, de mais sublime enfim que o belo antigo". [17] O caráter de vizinhança com o grotesco confere ao sublime sua estatura. Enquanto o sublime é livre de toda mescla impura, o grotesco recolhe todos os ridículos, todas as enfermidades, todas as feiúras. "O belo tem somente um tipo; o feio tem mil". [18] Com isso, Hugo demonstra a diversidade do grotesco, contrário à uniformidade do sublime.

Podemos nos autorizar a aproximar essas noções do que pretendemos designar poética do fragmento, sem, contudo opô-la à tese de totalidade do autor, que supõe a ausência de fronteiras entre gêneros. Se o sublime faz borda com a unidade, o grotesco supõe, por outro lado, a incompletude, a falta, o fragmento: "O que chamamos o feio, ao contrário, é um pormenor de um grande conjunto que nos escapa, e que se harmoniza, não com o homem, mas com toda a criação. É por isso que ele nos apresenta, sem cessar, aspectos novos, mas incompletos". [19]

Ao recusar o entrincheiramento em que os críticos dos séculos dezessete e dezoito colocam o grotesco e o sublime no campo da arte, especialmente do teatro, Hugo vaticina que

---

[16] HUGO. *Do grotesco e do sublime* (2002), p.46 e s.
[17] HUGO. *Do grotesco e do sublime* (2002), p.34.
[18] HUGO. *Do grotesco e do sublime* (2002), p.36.
[19] HUGO. *Do grotesco e do sublime* (2002), p.36.

o resultado disso é o abandono do real. Lembra, a propósito, o dito de Napoleão, "*Do sublime ao ridículo há apenas um passo*", frase que também encontramos em Freud, ao comentar sonho de paciente, em que o material onírico dela se servia. [20] Sua crítica aos rigores clássicos se estende à invasão, no drama, da diégese, da narração, presente no teatro clássico, expediente que, além de retardar a ação, tornava-a inverossímil.

> Que há de mais contrário, não diremos à verdade (...), mas à verossimilhança? Daí resulta que (*sic*) tudo o que é característico demais, íntimo demais, local demais, para passar-se na antecâmara ou na encruzilhada, isto é, todo o drama se passa nos bastidores. Não vemos, de certa forma, no teatro senão os cotovelos da ação; suas mãos estão alhures. No lugar de cenas, temos narrações; em lugar de quadros, descrições. [21]

A melhor forma de responder aos críticos que se pretendiam arautos da regra aristotélica é a liberdade na arte: "Não há regras nem modelos; ou antes, não há outras regras senão as leis gerais da natureza que plainam sobre toda a arte, e as leis especiais que, para cada composição, resultam das condições de existência próprias para cada assunto".[22] Não cabe às poéticas evitar tais obstáculos, mas aos poetas resolvê-los. Veremos como o projeto dramático de Nelson Rodrigues resolverá tais contrafações, ao realizar implosões dos modelos consagrados.

Por fim, interessa apontar em Hugo o uso da metáfora segundo a qual o drama é um espelho em que a natureza se reflete, afinando o tropo na direção do seu ensino, qual seja o de estabelecer, em definitivo, a barreira entre a realidade da arte e a da natureza, ou entre o real e a ficção.

> O teatro é um ponto de ótica. Tudo o que existe no mundo, na história, na vida, no homem, tudo deve e pode aí refletir-se, mas sob a varinha mágica da arte. A arte folheia os séculos, folheia a natureza, interroga as crônicas, aplica-se em reproduzir a realidade dos fatos, sobretudo a dos costumes e dos caracteres, bem menos legada à dúvida e à contradição que os fatos, restaura o que os analistas truncaram, harmoniza o que eles

[20] FREUD. Conferência VII. O conteúdo manifesto dos sonhos e os pensamentos oníricos latentes (1916 [1915-16]), v. XV.
[21] HUGO. *Do grotesco e do sublime* (2002), p.52-53.
[22] HUGO. *Do grotesco e do sublime* (2002), p.64.

> desemparelharam, adivinha suas omissões e as repara, preenche suas lacunas por imaginações que tenham a cor do tempo, agrupa o que deixaram esparso, restabelece o jogo dos fios da providência sob as marionetes humanas, reveste o todo com uma forma ao mesmo tempo poética e natural, e lhe dá esta vida de verdade e de graça que gera a ilusão, este prestígio de realidade que apaixona o espectador, e primeiro o poeta, pois o poeta é de boa fé. Assim, a finalidade da arte é quase divina: ressuscitar, se trata da história; criar, se trata da poesia. [23]

Para Roubine, [24] Hugo descobre a metáfora do espelho que Stendhal havia aplicado ao romance, modificando sua significação. Se o drama é um espelho do real, trata-se de uma imagem que amplifica, metamorfoseia a realidade. A estética romântica do drama, tal como a concebe Hugo, apóia-se segundo Roubine em um princípio de heterogeneidade — adicionando à estética do belo o grotesco — e em uma ambição totalizante, em que o palco deveria voltar a se tornar um teatro do mundo. Neste sentido, interessa-nos retomar um comentário da tradutora de Hugo, Berrettini, ao se referir à crítica do autor: "Contrário a todo formalismo literário, insurge-se contra a regra da separação de gêneros, pois a 'arbitrária distinção dos gêneros depressa se desmorona diante da razão e do gosto' e prega uma poética da totalidade". [25]

Verificamos que o sentido de totalidade aí empregado distancia-se da noção aristotélica de totalidade, porquanto não se refere à composição da estrutura dramática, mas à fusão de gêneros, o drama como gênero total. A totalidade de que fala a tradição do drama rigoroso é a totalidade da obra, de cada obra particular, que não pode terminar ao acaso. **N**ão podemos deixar de observar, em todas essas tradições, a dominância de um princípio — e aqui tomamos de empréstimo a Roubine [26] a expressão —, de uma ambição totalizante, seja ao nível da estrutura do drama, seja em relação aos gêneros de que se compõe.

---

[23] HUGO. *Do grotesco e do sublime* (2002), p.69.
[24] ROUBINE. *Introdução às grandes teorias do teatro* (2003), p.106.
[25] BERRETTINI. Introdução a HUGO. *Do grotesco e do sublime* (2002), p.9.
[26] ROUBINE. *Introdução às grandes teorias do teatro* (2003), p.103.

Poéticas do Fragmento

Vimos, até aqui, como as formas canônicas da arte poética impulsionaram-na na direção de uma tendência à totalidade, ao princípio unificador, que designamos, com Roubine, ambição totalizante. Não se pode pretender, contudo, que o princípio contrário a esta tendência seja um produto exclusivo das novas formas de pensamento do mundo contemporâneo e de inequívocas manifestações da criação poética.

Para seguir esta perspectiva, traremos, em primeiro lugar, o pensamento de Maurice Blanchot, em cuja obra acompanhamos uma análise criteriosa acerca da pluralidade da palavra, sua descontinuidade e fragmentação, para, em seguida, buscarmos, na literatura dramática, momentos em que estes princípios vigoram e constituem uma verdadeira estética, apontando, com alguma antecipação, movimentos da dramaturgia rodrigueana em direção ao fragmento.

A exigência de descontinuidade

A preocupação com a infinitude da palavra levou Blanchot [27] a uma série de reflexões, algumas das quais traremos aqui, a fim de nos orientarmos frente à questão que designamos poética do fragmento. Uma das primeiras diz respeito à exigência de descontinuidade do pensamento, e que verifica, em especial na poesia e no romance, uma recusa da forma emprestada da tradição, da qual a dissertação escolar e universitária é o modelo. Os *Ensaios* de Montaigne e o *Discurso do Método* de Descartes, segundo o autor, fogem a essa exigência do pensamento que pretende ter sua sede na Universidade. Observa que desde Heráclito a "conversação inteligente", em que a coisa dita a muitos visando todos se impôs, e em seguida com Sócrates, Platão e Aristóteles, para quem o ensino é a filosofia.

Nos séculos XVII e XVIII, afirma Blanchot, conhece-se a ruptura com a filosofia-ensino. Pascal, Descartes e Spinoza são dissidentes que não têm a função oficial de aprender ensinando. O discurso de Pascal, concatenado e coerente, manifesta-se, contudo como um

[27] BLANCHOT. *A Parte do Fogo* (1997) e *A Conversa Infinita — 1: a palavra plural* (2001).

"*dis-cursus*", curso desunido e interrompido que, pela primeira vez, impõe a idéia de fragmento como coerência [28].

Blanchot indaga-se a respeito de Nietzsche, que foi professor, sendo depois obrigado a desistir da função: "(...) de que maneira seu pensamento itinerante, que se realiza por fragmentos, ou seja, por afirmações separadas e que exigem a separação, de que maneira *Assim falava Zaratustra* teria podido situar-se no ensino e coadunar-se às necessidades da palavra universitária?" [29]

Ao examinar as relações entre a filosofia e o ensino, Blanchot afirma não serem contemporâneas nem comensuráveis, verificando duas direções possíveis, a primeira das quais comporta a exigência de uma continuidade absoluta, e de uma linguagem que ele chama de esférica, lembrando Parmênides. A outra exige, para sua realização, uma descontinuidade mais ou menos radical, a de uma "literatura de fragmentos", dominante tanto entre os pensadores chineses como em Heráclito, Platão, Pascal, Nietzsche, Georges Bataille e René Char.[30]

Com relação à continuidade, o autor a localiza em especial em Aristóteles, a partir do qual a continuidade se torna a linguagem oficial da filosofia. Contudo, adverte, trata-se de uma continuidade nem contínua, nem coerente, na medida em que o *corpus* do saber aristotélico é um conjunto mal unificado, uma soma disparatada de preleções reunidas — notas de cursos, de "cadernos" de alunos. É com Hegel e sua dialética que a continuidade terá a feição de uma totalidade em movimento, finita e ilimitada, sem excluir o momento da descontinuidade.

> Como falar de modo que a palavra seja essencialmente plural? Como pode afirmar-se a busca de uma palavra plural, fundada não mais na igualdade e na desigualdade, nem na predominância e na subordinação, tampouco na mutualidade recíproca, mas na dissimetria e na irreversibilidade, de tal modo que, entre duas palavras, uma relação de infinidade esteja sempre implicada

[28] BLANCHOT. *A Conversa Infinita — 1: a palavra plural* (2001), p.30.
[29] BLANCHOT. *A Conversa Infinita — 1: a palavra plural* (2001), p.31.
[30] René Char (1907-1988) é um poeta francês que adere aos 22 anos ao movimento surrealista. Entre suas obras principais, incluem-se *Seuls demeurent*, de 1945; *Les Feuillets d'Hypnos*, de 1946; *Poème pulvérisé*, de 1947; *Fureur et mystère*, de 1948; e *Matinaux*, de 1950. Disponível em: www.evene.fr/celebre/biographie/rene-char-199.php. Acesso em 7.mar.2006.

> como o movimento da própria significação? Ou ainda, como escrever de tal maneira que a continuidade do movimento da escrita possa deixar intervir fundamentalmente a interrupção como sentido e a ruptura como forma? [31]

Para responder a essas questões, Blanchot afirma que toda linguagem na qual se trata de interrogar e não de responder é uma linguagem já interrompida, uma linguagem na qual tudo começa pela decisão de um vazio inicial. É a preocupação com uma palavra profundamente contínua que se geram, na literatura moderna, com Lautréamont, Proust, no surrealismo de André Breton e em James Joyce, obras notoriamente escandalosas, do ponto de vista da descontinuidade.

A continuidade absoluta, uma das direções apontadas por Blanchot, encontra em André Breton um de seus expoentes, e na escrita automática um dos seus maiores postulados. Com relação a esta última, Blanchot a define como uma máquina de guerra contra a reflexão e a linguagem, constituindo uma das principais aspirações da literatura, e modo de assegurar a comunicação imediata. [32] Adverte que esta ambição assenta-se na idéia segundo a qual a própria realidade seria absolutamente contínua. A poesia é considerada pelo movimento surrealista como uma atividade que interessa ao homem inteiro, uma tomada de consciência dessa superação sem fim e também seu meio, e nada tem a ver com o mundo em que vivemos. Daí porque neste movimento prevalecem o imaginário, o apelo ao maravilhoso e a invocação ao surreal.

> A poesia e a vida estão 'alhures' (...), mas 'alhures' não designa uma região espiritual ou temporal: alhures é lugar nenhum; não é o além; significa que a existência nunca está ali onde está. O surrealismo é uma dessas tentativas pelas quais o homem pretende se descobrir como totalidade: totalidade inacabada e, no entanto, capaz, em um momento privilegiado (ou pelo simples fato de se ver inacabada), de se tomar como totalidade. [33]

Ao examinar a poesia de René Char, Blanchot afirma que a busca da totalidade, sob todas as formas, é a pretensão poética por excelência, advertindo, contudo, que se trata de uma pretensão em que a condição é justamente a impossibilidade de sua realização. Se,

---

[31] BLANCHOT. *A Conversa Infinita — 1: a palavra plural* (2001), p.36-37.
[32] BLANCHOT. *A Parte do Fogo* (1997), p.88 e s.
[33] BLANCHOT. *A Parte do Fogo* (1997), p.95.

porventura, "(...) consegue realizar-se, é porque isto não é possível e porque o poema pretende compreender em sua existência sua impossibilidade e sua irrealização". [34]

> Mas, quaisquer que sejam os recursos e artifícios, a linguagem da arte não pode se realizar, só pode participar da pretensão de realidade total se participar da impossibilidade. [35]

Blanchot encontra, na forma que estabelece para sua reflexão, um expediente notável de escrita: trata-se de uma forma aparente de diálogo, em que dois sujeitos se encontram para conversar. A conversa é marcada menos por falas do que por pensamentos, hipóteses a respeito das condições da fala, de modo que não há confronto verbal, demonstrando a natureza daquilo que o autor designa pulsão falante, eterna, que, contudo parece cessar em alguns momentos. É uma conversação inteligente.

Nessas conversações, debatem-se as relações entre os homens, estabelecendo-se três modalidades. Na primeira, reina a lei do mesmo, ou seja, o que o homem quer é a unidade, constatando a separação. O segundo tipo de relação é aquele em que a unidade é sempre exigida, mas imediatamente obtida. De acordo com Blanchot, neste tipo de relação o absolutamente Outro e o Eu unem-se imediatamente, sendo uma relação de coincidência e de participação, obtida às vezes por métodos de imediação: "O Eu e o Outro perdem-se um no outro; há êxtase, fusão, fruição. Mas aqui o 'Eu' deixa de ser soberano; a soberania está no Outro que é o único absoluto."[36]

Para pensar o Outro sem referir-se ao Uno ou ao Mesmo, estabelece-se um terceiro tipo de conjunto de relações, que não tende para a unidade, não sendo uma relação de unificação. O Uno não é o horizonte último, e também o Ser não é pensado em termos de continuidade, reunião ou unidade. Trata-se, antes, de romper com aquilo que foi, desde sempre, em todas as leis e todas as obras, a garantia e a exigência.

> Por isso, avançaremos prudentemente, não esquecendo que, de toda maneira, não é de um pensamento coerente que tentaríamos nos libertar, nem tampouco, nos desfazer abruptamente da unidade — isto seria brincadeira —

[34] BLANCHOT. *A Parte do Fogo* (1997), p.105.
[35] BLANCHOT. *A Parte do Fogo* (1997), p.253.
[36] BLANCHOT. *A Conversa Infinita — 1: a palavra plural* (2001), p.119-120.

> mas, falando, e falando necessariamente sob a autoridade de um pensamento compreensivo, tentaremos pressentir uma outra forma de palavra e uma outra espécie de relação onde o Outro, a presença do outro, não nos remeteria nem a nós-mesmos, nem ao Uno. [37]

Esta relação, Blanchot a caracteriza como múltipla, não indeterminada, mas indeterminante, deslocando-se sempre, não tendo lugar, e atraindo ou repelindo qualquer 'Eu' fora de seu lugar ou do seu papel. Se a relação de primeiro tipo se orienta para o mesmo, numa dimensão de igualdade e de reciprocidade, e a de segundo tipo tende à efusão e à unidade, a relação de terceiro tipo supõe não mais a proximidade, mas a estranheza e a interrupção.

Este Outro da relação de terceiro tipo, sem supor reciprocidade ou unidade, persiste enquanto dupla dissimetria, dupla descontinuidade. É a linguagem, e a escrita, por sua vez, que pressupõem uma relação de terceiro tipo; nesta relação, jamais um pode ser compreendido pelo outro, nem é possível uma unidade — ela é necessariamente não dual, nem unitária, havendo entre um e outro um intervalo que nada faz cobrir. Desta relação, a que Blanchot chama de "neutro", excluem-se toda isomorfia, reciprocidade e continuidade.

Ao examinar o caráter de intervalo, de interrupção da comunicação, Blanchot emprega uma analogia com uma ferramenta utilizada pelos matemáticos, a "superfície de Riemann": trata-se de um bloco de anotações, ideal, com tantas folhas quanto necessário, cuja espessura total é sempre nula. As folhas são ligadas umas às outras segundo certas regras. Sobre esta superfície folheada inscrevem-se números, alguns dos quais ocupam o mesmo lugar em diversas folhas. Quando alguém diz algo a outrem, inscreve-se na primeira folha, preparando, ao mesmo tempo, na segunda folha o que irá dizer a seguir, e numa terceira folha, aquilo que virá depois. Do lado do interlocutor, o mesmo acontece.

O intervalo não é necessariamente marcado pelo silêncio, pelo branco ou vazio, mas por uma mudança na forma ou na estrutura da linguagem, daí porque falar é antes escrever. Afirma Blanchot que, quando dois homens falam juntos, eles o fazem cada um por sua vez: um diz algo, depois pára, o outro, outra coisa ou a mesma coisa, em seguida pára. O discurso coerente é composto de seqüências tais que "(...) quando elas trocam de parceiro,

---

[37] BLANCHOT. *A Conversa Infinita — 1: a palavra plural* (2001), p.120.

interrompem-se, mesmo se elas se ajustam para se corresponder. O fato da palavra precisar passar de um para o outro, seja para ser confirmada, contestada, ou desenvolvida, mostra a necessidade do intervalo".[38] Este intervalo, que interrompe o poder de falar, não tem papel secundário, como se poderia deduzir, mas, ao contrário, constitui o próprio enigma da linguagem: pausa entre as frases, entre os interlocutores e pausa atenta, a do entendimento que duplica a potência de locução. É esta pausa que institui a palavra como conversa e até mesmo como palavra.

Na conversa mais densa, adverte o autor, "(...) mesmo se o discurso é coerente, ele deve sempre fragmentar-se mudando de protagonista, de um para outro, ele se interrompe: a interrupção permite a troca. Interromper-se para compreender-se, compreender-se para falar."[39] As paradas que pontuam, seccionam e articulam o diálogo não são sempre do mesmo tipo, havendo aquelas que até bloqueiam a conversa.

Blanchot lembra um jogo de Kafka, que costumava calcular quantas vezes uma pessoa, em meio a outras sete, se não quisesse se passar por silencioso, deveria tomar a palavra. O silêncio é a parte motora do discurso, sem a qual não se falaria. Mesmo o mutismo, enquanto recusa, é parte do discurso, direcionando-o com suas nuanças, cooperando na esperança ou no desespero de um acordo final.

Só há diálogo na medida em que haja descontinuidade, intervalo, intermitência. É a pausa ordinária que permite a alternância numa conversa, sendo a descontinuidade essencial, já que ela garante a troca, mas também relativa, visto que ela é a afirmação da verdade unitária onde o discurso não cessará e, não cessando mais, confundir-se-á com seu avesso silencioso: "Nesta perspectiva, a ruptura, mesmo se ela a fragmenta, a contraria ou a perturba, mantém o jogo da palavra comum; não somente ela dá sentido, mas revela o senso comum como horizonte".[40]

O emprego da analogia da superfície de Riemann parece a Blanchot não dar conta da verdadeira ruptura da linguagem, remetendo, neste caso, apenas ao princípio das palavras postergadas. Afirma que "(...) falar (escrever) é *cessar de pensar unicamente visando à*

---

[38] BLANCHOT. *A Conversa Infinita — 1: a palavra plural* (2001), p.131.
[39] BLANCHOT. *A Conversa Infinita — 1: a palavra plural* (2001), p.132.
[40] BLANCHOT. *A Conversa Infinita — 1: a palavra plural* (2001), p.132-133.

unidade (...)", [41] fazendo das relações de palavras um campo essencialmente dissimétrico que rege a descontinuidade. Veremos, adiante, como o emprego de uma outra analogia — desta feita por Freud, ao aproximar a estrutura do inconsciente de uma escrita —, também relaciona a linguagem com a descontinuidade.

A interrupção é necessária em qualquer seqüência de palavras: "(...) a intermitência torna possível o devir; a descontinuidade assegura a continuidade do entendimento".[42] Neste sentido, Blanchot verifica duas direções pelas quais o discurso torna-se diálogo, a primeira das quais é comparável à pausa ordinária que permite a alternância numa conversa, e uma outra que marca a espera que mede a distância, irredutível, entre dois interlocutores. Desse modo surgem, no espaço inter-relacional, vários modos de aproximação com o outro, seja considerando este outro como uma possibilidade objetiva do mundo, seja como um outro eu, diferente, mas cuja diferença passa por uma identidade primeira, ou ainda numa forma de relação imediata, o mesmo e o outro apagando essa distância. Todas essas relações têm em comum o fato de tenderem para a unidade, em que o eu tenta anexar o outro, querendo reencontrar neste outro um outro eu mesmo.

Pode-se figurar, de certo modo, em *Dorotéia*, de Nelson Rodrigues, uma relação deste tipo entre D.Flávia e Dorotéia, a protagonista. Num primeiro momento, a abordagem da prima viúva em relação à outra que chega é de objetividade, pretendendo um reconhecimento do outro. Num segundo momento, vai estabelecer-se, pouco a pouco, do lado de D.Flávia, um pacto com relação à diferença que a separa de Dorotéia para, num momento final, anunciar ao mundo seu destino comum, numa unidade mórbida final, como ilustram as seguintes passagens.

> D. FLÁVIA — Quem é?
>
> DOROTÉIA — Parente.
>
> D. FLÁVIA — Mas parente tem nome! [43]
>
> (...)
>
> DOROTÉIA — Eu sabia o que aconteceu com a nossa bisavó... Sabia que ela amou um homem e se casou com outro... No dia do casamento...
>
> D. FLÁVIA — Noite.

[41] BLANCHOT. *A Conversa Infinita — 1: a palavra plural* (2001), p.134-135.
[42] BLANCHOT. *A Conversa Infinita — 1: a palavra plural* (2001), p.132.
[43] RODRIGUES. Dorotéia (1994), Primeiro Ato, p.627.

> DOROTÉIA — Desculpe — noite... Na noite do casamento, nossa bisavó teve a náusea... (*desesperada*) do amor, do homem!
> D. FLÁVIA (*num grito*) — Do homem!
> DOROTÉIA (*baixo*) — Desde então há uma fatalidade na família: a náusea de uma mulher passa a outra mulher, assim como o som passa de um grito a outro grito...Todas nós — eu também! a recebemos na noite do casamento ...
> D. FLÁVIA (*feroz*) — Menos você! [44]
> (...)
> DOROTÉIA (*num apelo maior*) — Qual será o nosso fim?
> D. FLÁVIA (*lenta*) — Vamos apodrecer juntas. [45]

A estas modalidades de relação, Blanchot opõe uma outra, que escapa à busca unificadora: trata-se agora de verificar não mais aquilo que é comum ou mesmo contínuo, mas o que há de estranheza entre mim e o outro. O que está em jogo aqui é tudo o que me separa do outro, a fissura, o intervalo, uma alteridade pela qual o outro é o desconhecido em sua infinita distância. [46] Para esta forma de alteridade, Blanchot reserva o nome de "neutro", afirmando que, pela presença do outro concebido como tal, existe no campo das relações uma distorção que impede qualquer comunicação direta e qualquer relação de unidade, uma anomalia fundamental que deve ser carregada pela palavra, mesmo que não seja preciso dizê-la ou significá-la. Este hiato, esta estranheza, a infinidade entre os homens, é a isso que responde a interrupção.

Podemos verificar, a propósito das passagens assinaladas em *Dorotéia*, um movimento de não-reciprocidade da protagonista frente à sua prima, o que permite situá-la nesta modalidade de relação prevista por Blanchot. Em que pese à demanda de Dorotéia às primas para abrigá-la no seio da família de mulheres, o que pressupõe identidade, o preço de sua inclusão — as chagas — favorece a dissimetria, a descontinuidade, afastando toda e qualquer possibilidade de unificação, para resvalar na estranheza.

> DOROTÉIA (*ofegante*) — Então eu pensei na minha família... Em vós... Jurei que havia de ser uma senhora de bom conceito... E aqui estou...
> (*As viúvas unem-se em grupo. Estão na defensiva contra a intrusa.*)

---

[44] RODRIGUES. Dorotéia (1994), Primeiro Ato, p.629-630.
[45] RODRIGUES. Dorotéia (1994), Terceiro Ato, p.670.
[46] BLANCHOT. *A conversa infinita — 1: a palavra plural* (2001), p.133-134.

> D. FLÁVIA — Esta casa não te interessa... Aqui não entra homem há vinte anos...
> DOROTÉIA — Sempre sonhei com um lugar assim... Quantas vezes em meu quarto... [47]
> (...)
> D.FLÁVIA (*possessa*) — Nunca, ouviste, nunca! Teus poros vão explodir...
> DOROTÉIA (*eufórica*) — As chagas não vieram... Nem virão mais... Minha pele é uma maravilha... (*avança para d.Flávia de dedo em riste*) Como poucas ... se olhares nas minhas costas não encontrarás uma espinha ... nem sarda ... por isso nenhuma mulher gosta de mim ... por isso até minha senhoria implicava comigo ... porque não tenho manchas .... Há no meu corpo sempre um cheiro bom... [48]

Dentro dessa mesma modalidade de relação poderíamos situar *Na solidão dos campos de algodão*, de Bernard-Marie Koltès. As falas aí se alternam em intervalos marcados não pelas réplicas e tréplicas, mas, sobretudo, para que a interrupção, a descontinuidade, possa garantir o devir, como assinala Blanchot. Koltès, nas rubricas iniciais da peça, salienta o emprego de sinais convencionais ou conversação de duplo sentido, com o objetivo de contornar os riscos de trapaça e de traição que a operação do *deal* implica — transação comercial baseada em valores proibidos ou estritamente controlados.[49]

Um operador de leitura da psicanálise possibilitaria abordar esta peça, estranha em sua natureza, como uma transação do desejo, propriamente dito: de um lado, o *Dealer* se coloca como alguém que somente ele pode satisfazer ao outro, o Cliente, em sua posição de faltante, de demandante. Do outro, é o próprio Cliente quem verifica, com relação ao seu desejo, que dele já não se recorda e, mais ainda, é ele quem irá se situar na posição de ofertante. Pode-se concluir, brevemente, que o desejo viola o espaço do outro, e que a lógica do *Dealer*, como a do desejo, apóia-se na recusa à satisfação.

> O CLIENTE (...) Quanto ao que eu desejo, se ele fosse algum desejo do qual eu pudesse me lembrar aqui, na escuridão do crepúsculo (...), além desse desejo garantido que tenho de te ver deixando cair a humildade, em mim e

[47] RODRIGUES. Dorotéia (1994), Primeiro Ato, p.633.
[48] RODRIGUES. Dorotéia (1994), Terceiro Ato, p.668.
[49] KOLTÈS. *Na solidão dos campos de algodão* (1986), p.90.

> nos outros, e essa troca me desagrada —, o que eu desejaria, você com certeza não teria (...) eu não tenho mais que oferta a te fazer (...) [50]

O expediente empregado por Koltès — diálogos desfeitos em monólogos paralelos — sem dúvida dominante na dramaturgia contemporânea, não acontece apenas aí, tal como assinala Rosenfeld a propósito de Hebbel (1813-1863). Trata-se de um autor alemão de várias obras pouco conhecidas fora da Alemanha, entre as quais *Maria Madalena*, tragédia burguesa em que o solilóquio reveste-se de importância fundamental. [51]

No seu longo comentário acerca da obra de Koltès, Ryngaert [52] verifica que essas longas "réplicas" das personagens rompem com a utilização contemporânea do diálogo nervoso ou dos longos monólogos, exigindo uma escuta particular entre os parceiros. A fala, neste sentido, tende a uma espécie de saturação, a uma litania verbal ritualizada, em que as estratégias somente se expõem no desdobramento lento e preciso das palavras.

Ryngaert utiliza uma parte da rede lexical da peça de Koltès para operar uma análise do espaço e do movimento das personagens como em um jogo, dentro de estratégias espaciais complexas cujo objetivo é, para uma personagem, ir em direção ao Cliente, e, para a outra, negar qualquer intenção de compra. Considera o confronto verbal presente na peça uma "dança do desejo", que inclui, para sua obrigação ritual, a própria denegação. [53]

Da totalidade ao fragmento

> Eu não sei se vocês se lembram de *Vestido de Noiva*. Como todos os meus textos dramáticos, é uma meditação sobre o amor e a morte. Mas tem uma técnica especialíssima de ações simultâneas, em tempos diferentes. E, além disso, há, no seu desdobramento, na sua estrutura, o rigor formal de um soneto antigo. [54]

---

[50] KOLTÈS. *Na solidão dos campos de algodão* (1986), p.92.
[51] ROSENFELD. *Teatro Moderno* (1997), p.51-57.
[52] RYNGAERT. *Ler o teatro contemporâneo* (1998), p.23-26.
[53] De acordo com Laplanche e Pontalis, o que melhor corresponde ao *Verneinung* freudiano, em francês, é *négation*, podendo também ser usado o termo *dénégation*; o primeiro, no sentido gramatical ou lógico, e o segundo no sentido de contestação. *Vocabulário da Psicanálise* (2001), p.293-295. Ver, a propósito da denegação ou, mais simplesmente, negação, o item "A exigência da cena", no capítulo II, quando examinaremos, com Mannoni, os processos do teatro em relação aos da negação freudiana.
[54] RODRIGUES. *A menina sem estrela: memórias* (1999), p.84.

É possível encontrar, na obra extensa e plural de Nelson Rodrigues, passagens como as que salientamos acima, em que o autor desenvolve, por assim dizer, sua Poética, aplicando-a ao drama. Aqui, utilizamos o termo no sentido mais amplo, de conjunto de meios que cada autor emprega na criação artística, respeitando os usos que a tradição estabelece. O que anuncia Nelson Rodrigues nesta passagem? Como homem de seu tempo, põe-se sem dúvida diante de uma surpresa que parece se esgotar na adoção de novos recursos técnicos, mas aos quais certamente procuraremos limitar o alcance, evocando, nesta direção, uma nova *Weltanschauung*, [55] por assim dizer, uma nova visão do universo do drama e das formas narrativas da contemporaneidade.

O discurso que segue em corrente contrária àquilo que aqui designamos "poéticas da totalidade" aparece disperso nos diferentes momentos da história do drama, insinuando-se através de obras esparsas de um ou outro autor, até atingir, na contemporaneidade, a forma de um postulado estético. Para amparar-nos neste pressuposto, recorreremos a Ryngaert, [56] segundo o qual a liberdade narrativa é amplamente reivindicada pelos autores contemporâneos, para quem inexiste forma ideal ou modelo de construção.

Ao analisar os avatares da narrativa no drama contemporâneo, Ryngaert afirma que o período pós-moderno anuncia o fim dos grandes heróis, dos grandes perigos, dos grandes périplos e dos grandes objetivos. A grande narrativa fundadora, mítica ou moral, unificadora, cede o passo à escrita dramática descontínua, rompendo os limites do gosto pelo fragmento.[57] Se a narrativa unificadora parece ter se afastado do teatro, não se prescinde, todavia, em sua análise, da busca pelo pai fundador deste novo modelo, de acordo com Ryngaert, identificando-o em Brecht e Beckett. Daí porque se afigura necessário ao autor que a dramaturgia proceda à reflexão sobre as formas de organização do diálogo, a fragmentação do tempo e do espaço, a evolução da noção de personagem e as inovações da linguagem, cada vez menos submetida às constrições unificadoras.

É lícito afirmar que o teatro ainda narra, mas despindo-se cada vez mais de formas prescritivas, situação que conduz ao fragmento, tomado enquanto sistema de escrita, numa aproximação feita por Michel Vinaver.

---

[55] FREUD. Conferência XXXV. A Questão de uma *Weltanschauung* (1933[1932]), v. XXII.
[56] RYNGAERT. *Ler o teatro contemporâneo* (1998), p.102-103.
[57] RYNGAERT. *Ler o teatro contemporâneo* (1998), p.83 e s.

> Podemos escrever o presente. Como? Tomando notas sobre ele à medida que deparamos com ele. Por exemplo, digo a mim mesmo, sob a forma de fragmentos de conversa — a maneira de marcar, de isolar alguma coisa no fluxo de linguagem ininterrupto, corrente, encadeado. Resta passar dos fragmentos à peça de teatro. Do descontínuo ao fluxo. Do fragmento ao objeto constituído. O método: faz-se *como se* fosse possível, e talvez a peça se realize na ausência de seu projeto.[58]

Na ausência de um projeto, decorrente do abandono das narrativas exemplares e da impossibilidade de ter acesso a quaisquer visões ordenadoras, totalizadoras, especifica-se, de acordo com Ryngaert, a dramaturgia do fragmento, que confere privilégio às partes, em detrimento do todo, fazendo prevalecer a descontinuidade ao encadeamento. Os efeitos destes postulados refletem-se na mais ampla liberdade narrativa reivindicada pelos autores contemporâneos, desalojando-se as formas ideais ou modelos de construção, a tal ponto que a máxima de Vitez se impõe: "Pode-se fazer teatro de tudo".[59] Como corolário desta situação, a posição do destinatário, leitor ou espectador, se altera, provocando reações às vezes reticentes diante de dramaturgias que rompem com a tradição.

As pequenas formas, peças curtas escritas para um pequeno número de personagens, bem como os monólogos, reinam sobre as dramaturgias dos anos 70 e 80 do século vinte, de acordo com Ryngaert. Além das contingências da produção, tais peças favorecem o testemunho direto e a narrativa íntima, situações propícias à confissão.

> A grande liberdade dramatúrgica que se instaurou nas relações com o tempo e o espaço é marcada por uma obsessão pelo presente, qualquer que seja a forma que assumam esses diferentes 'presentes', e por uma desconstrução que embaralha as pistas da narrativa tradicional fundada na unidade e na continuidade. O 'aqui e agora' do teatro se torna o cadinho em que o dramaturgo conjuga em todos os tempos os <u>fragmentos</u> de uma realidade complexa, em que os personagens, invadidos pela ubiqüidade, viajam no

---

[58] VINAVER. *Une écriture du quotidien* (1980) *apud* RYNGAERT. *Ler o teatro contemporâneo* (1998), p.194-5. Trata-se de um conjunto de vinte e um termos sobre "Uma Escrita do Cotidiano", entre as quais o autor inclui "*Contemporain*". O artigo pode ser encontrado em VINAVER. *Écrits sur lê théâtre 1* (1998), p.126-134.
[59] VITEZ *apud* ROUBINE. *Introdução às grandes teorias do teatro* (2003), p.186.

> espaço, por intermédio do sonho ou então, mais ainda, pelo trabalho da memória.[60]

A escrita dramática descontínua por fragmentos dotados de título constitui, para Ryngaert, uma tendência arquitetural das obras contemporâneas, apontando aí uma influência direta de Brecht e, indiretamente, de Büchner, Lenz e Kleist. [61] Esses efeitos de justaposição das partes são perseguidos por diferentes autores, que os denominam cenas, fragmentos, partes, movimentos, recaindo a atenção sobre os elos que, ao mesmo tempo em que separam essas partes, também as conectam.

Rosenfeld, em seu estudo sobre o teatro moderno que se tornou um clássico entre nós, comenta que Schiller, ao ler *Lucinde*, uma rapsódia em prosa de Friedrich Schlegel que é obra básica do primeiro romantismo, escreve a Goethe dizendo: "É sempre a mesma ausência de forma, a mesma mania de escrever por fragmentos, uma mistura de coisas nebulosas... Ele (Schlegel) declara francamente que a Imprudência é sua deusa...".[62] O desprezo pelo fragmentário, pelas raridades, pelo confuso e desordenado preside, de acordo com Rosenfeld, o gosto clássico, notadamente em Goethe e Schiller, contra o qual se insurgem os românticos que, como vimos com Hugo, enaltecem a fantasia desenfreada, o excêntrico e o monstruoso, o grotesco e o original. Entre as características apontadas pelo estudioso, destacamos aquelas que nos parecem mais próximas da discussão aqui presente, opondo, de um lado, as poéticas da totalidade e, do outro, a poética do fragmento.

A preferência pelo nexo lógico, em detrimento do nexo poético, dentro do rigor clássico, jamais faria supor uma obra como *Woyzeck*, de Büchner — ou, como prefere grafar Rosenfeld, Buechner: "*Woyzeck* é um caso extremo, verdadeiro 'drama de farrapos': é um fragmento; mas é uma obra que só como fragmento poderia completar-se". [63] Entre as características assinaladas nesta obra, Rosenfeld destaca: a sucessão descontínua de cenas sem encadeamento causal; cada cena representa um momento em si substancial que encerra toda a situação dramática, ou variados aspectos do mesmo tema central; e quebra da perspectiva

---

[60] RYNGAERT. *Ler o teatro contemporâneo* (1998), p.132 (grifo nosso).
[61] RYNGAERT. *Ler o teatro contemporâneo* (1998), p.85 e s.
[62] SCHILLER *apud* ROSENFELD. *Teatro Moderno* (1997), p.38.
[63] ROSENFELD. *Teatro Moderno* (1997), p.65.

temporal. Esta última, segundo o que apontava Volker Klotz, [64] pode ser apontada como característica de boa parte da dramaturgia moderna.

Outros aspectos de linguagem em Büchner salientados por Rosenfeld referem-se aos diálogos, que se dissolvem em monólogos paralelos, típicos da dramaturgia moderna, e que acentuam a solidão. Também as freqüentes exclamações, como falar puramente expressivo — que já não visa ao outro, são expedientes estilísticos encontráveis na obra de Büchner. Pode-se verificar o uso deste expediente no texto da referida peça, como se depreende da seguinte passagem.

> SALTIMBANCO — Vede agora a razão dupla! Trata-se da ciência da Bestionomia. Não se trata de um indivíduo imbecil, trata-se de uma pessoa! Uma pessoa animalesca e no entanto um animal, uma besta.
> (O cavalo se torna inconveniente.)
> — Humilhe a sociedade! Vede, o animal é ainda natureza, natureza não corrompida! Aprendei com ele! Quereis consultar o médico? Não sabeis o risco que correis! Já se disse ao homem, sê natural! [65]

Ou ainda se manifesta nesta outra passagem, tornada célebre pelo caráter antecipatório da ação: ao ouvir de Marie, sua mulher, a frase que se segue, Woyzeck a repete, hipnoticamente, até que ela acaba por tomar posse dele, ordenando-lhe o ato assassino sob a forma de um mandamento delirante.

> MARIE (ao passar, dançando) — Mais, mais!
> WOYZECK (sufocado) — Mais, mais! (Apruma-se com ímpeto e cai de novo no banco.) Mais, mais! (Junta com força as mãos.) Rodopiem os dois, dancem os dois! Por que Deus não apaga o sol de uma vez? (...) Mulher... A mulher é quente, quente! Mais, mais! (Apruma-se.) O sujeito! Como ele aperta o corpo dela, ele aperta... como eu no começo. [66]

---

[64] VOLKER KLOTZ (1960) *apud* ROSENFELD. *Teatro Moderno* (1997), p.66.
[65] BÜCHNER. *Woyzeck* (2003), p.35.
[66] BÜCHNER. *Woyzeck* (2003), p.75.

A estrutura de peças de Büchner, [67] de acordo com Rosenfeld, constitui uma ilustração do que se convencionou chamar de um drama aberto ou atectônico, característico da dramaturgia contemporânea. Trata-se de uma arquitetura dramática que tende ao épico, opondo-se, em essência, às fórmulas aristotélicas radicalizadas do teatro clássico que se atém à estrutura fechada, tectônica. A razão para esta escolha parece ser originada numa concepção que coloca o centro gravitacional fora do indivíduo humano adulto, racional e articulado, e que se opõe ao antropocentrismo, segundo Rosenfeld. De acordo com a teoria psicanalítica que nos orienta, essa medida representa, no plano da dramaturgia, dois dos três grandes golpes salientados por Freud em uma conferência sobre o Inconsciente.[68]

Ao salientar a descoberta do inconsciente na vida mental, bem como seu estudo sistemático pela psicanálise e a resistência contra tais postulados, Freud recorre a uma imagem cara a nós: trata-se dos golpes narcísicos que sofreu o homem ao longo dos séculos, o primeiro dos quais pode ser divisado quando Copérnico deslocou a terra como centro do universo, devolvendo-a à condição de diminuto fragmento de um sistema cósmico.

A segunda ferida narcísica deveu-se a Darwin, ao destruir o lugar supostamente privilegiado do homem na criação, provando sua descendência do reino animal e sua inextirpável natureza animal. Mas é quanto à terceira que a humanidade, de acordo com Freud, sofreu o mais violento ataque à sua megalomania: de modo imparcial, o autor reconhece que não foram os psicanalistas os primeiros e nem os únicos que, com suas descobertas, fizeram por deslocar, definitivamente, a consciência do seu lugar supremo nos fatos da vida mental. A arte, certamente, cumpre aí um papel de relevo.

Em sua análise sobre os antecedentes do Teatro do Absurdo, Rosenfeld investiga a obra de Yvan Goll, poeta franco-germânico e autor de *Jean sans Terre* e de *Methusalem*, entre outras obras. Com relação a esta última, cujo tema central é a vida do arquiburguês homônimo, dono de fábrica de calçados que quer adquirir cultura e vender mais calçados, alguns aspectos são objeto de destaque na análise.

---

[67] Rosenfeld comenta, entre outras, *A Morte de Danton* e *Leonce e Lena*. ROSENFELD. *Teatro moderno* (1997), p.59-75.
[68] FREUD. Conferência XVIII. Fixação em Traumas — o Inconsciente (1917 [1916-1917]), v. XVI.

Ida, a filha do comerciante, tem o desenho lírico, diferentemente de Felix, seu filho, que é representado como um composto metonímico dos elementos da trama: em lugar da boca, um microfone; de moedas, fazem-se os olhos; a testa e o chapéu, uma máquina de escrever. Ida apaixona-se por um estudante bolchevista, que se fragmenta numa cena de amor em três parcelas: Eu, Tu e Ele, uma amorosa, outra oportunista, a terceira libidinosa. No decurso da peça, o estudante e o protagonista são assassinados, o que não impede que em seguida reapareçam na cena, como se nada houvesse acontecido.

Sobre tais recursos, interessa recorrer à seguinte passagem de Rosenfeld: "O recurso da fragmentação, sem ser propriamente novo, é muito usado no Teatro de Vanguarda (pense-se, p.ex., em *Amédée I* e *II*, nos vários Bartolomeus e, de outro modo, em *Krapp´s last Tape*)". [69] Um outro aspecto que interessa recortar, na análise de Rosenfeld acerca desse "quase desconhecido" Yvan Goll [70] relaciona-se com a ausência de lógica de sua obra dramática, fortemente marcada por influência do teatro de Wedekind e por Pirandello, e que se torna base do Teatro do Absurdo. A alogicidade de *Methusalem* rompe com a estrutura linear do encadeamento causal do teatro aristotélico, com forte teor onírico, também característico do Teatro de Vanguarda atual.

Em relação ao Teatro do Absurdo, Martin Esslin considera que tentou em seu livro[71] isolar e analisar o que tinham em comum as peças de Beckett, Ionesco, Adamov, Genet, Pinter, entre outros, como a ausência de exposições ou soluções plenas, o amplo uso de imagens e situações oníricas, além de um novo tipo de lógica, mais associativa do que racional. Esslin recorda que a *Peça do Sonho* de Strindberg retrata um sonho, dentro do espírito naturalista. Wedekind, por outro lado, sentia o mundo como um lugar bastante grotesco: sua tendência era para a caricatura selvagem, bem como para os sonhos. As imagens de pesadelo ou sonho se transformam em metáforas poéticas da realidade, tendendo para o modo lírico.

Recurso ao fragmento, alogicidade, estrutura não linear e onirismo, além de pintura de caracteres e linguagem feita de platitudes, lugares-comuns e clichês oscilam, segundo

---

[69] O autor refere-se aqui às peças *Amédée ou Comment s'en debarrasser*, de Ionesco (1953) e *Krapp's last Tape*, de Beckett (1958). ROSENFELD. *Teatro Moderno* (1997), p.121.

[70] Já não tão desconhecido assim, Yvan Goll ou Isaac Lang nasceu em 1891 e morreu em 1950 e tem sido objeto de inúmeras pesquisas e levantamentos de sua obra poética, jornalística, ficcional e dramática. Ver, a propósito, o site www.europe-revue.info/2004/goll.htm. Acesso em: 25 jul.2005.

[71] O autor refere-se aí a *O Teatro do Absurdo*, de sua autoria. ESSLIN. *Uma Anatomia do Drama* (1986).

Rosenfeld, entre o Expressionismo, Dadaísmo e Surrealismo — *Jean sans Terre* teve ilustração de Salvador Dali. Tais características não estão presentes apenas na obra de Goll, mas também serão encontráveis na obra do muito conhecido e nem sempre admirado Nelson Rodrigues, objeto de nossa investigação.

Contudo, devemos assinalar que a noção de "poética do fragmento" não deve conduzir o leitor a imaginar uma nova concepção estrutural presente na dramaturgia, ou mesmo nas peças rodrigueanas selecionadas para análise. Antes, concebemos esta noção como um operador de leitura, uma chave fundamental para abordagem das obras em tela, advertidas de que certas características que conformam a "poética do fragmento" estão disseminadas em muitas obras que se lhes antecederam, nos diferentes momentos da história do drama universal.

Lembramos, a propósito, Esslin, que, ao examinar o vocabulário crítico do drama, assinala que termos como clássico, romântico, expressionista, brechtiano ou absurdo, entre outros, foram criados para atender a objetivos específicos, seu valor residindo em sua capacidade de transmitir impressões gerais, sem que denotem conceitos e categorias rigidamente definidos e passíveis de serem mantidos separados e lacrados em compartimentos estanques.

O autor verifica duas espécies diferentes de termos críticos: os que foram deliberadamente criados como recursos programáticos ou como rótulos ou lemas de grupos ou escolas de dramaturgos ou artistas, e aqueles que são meramente descritivos e originam-se de uma necessidade de impor alguma ordem a uma série de características espontâneas já existentes. Tais termos descritivos, segundo Esslin, são criados *post factum* por críticos ou estudiosos que são obrigados a ensinar a história de alguma forma de arte, e os artistas possivelmente jamais tenham tido sequer idéia da sua existência.

Uma expressão descritiva aplicada *post factum* pode ser útil, no seu entender, mesmo quando os indivíduos aos quais é aplicada não tenham consciência de sua existência ou significação, e desde que não venha a ser tomada como definição integral das obras às quais se refere, mas, apenas, como capaz de descrever certos aspectos que elas têm em comum e que lhes são básicos. É essa direção que tomamos ao isolar a noção de "poética do fragmento" como instrumento de análise da obra rodrigueana.

O Inconsciente, uma poética.

A obra erigida por Sigmund Freud é sem dúvida grandiosa e sua importância ultrapassa o interesse dos estudiosos da psicanálise, oferecendo-se, ao longo desses cento e vinte anos de divulgação, aos mais variados leitores e interpretações. Uma investigação sobre a recepção dessa obra por si só justificaria uma tese, escolha em relação à qual, contudo, nos distanciamos. É plausível, no entanto, palmilhar em seus escritos um sem-número de referências a obras de arte e literatura, em especial da dramaturgia, campos onde um homem de seu tempo certamente buscaria interlocuções. Desse modo, mais que uma aproximação com a ciência psicológica, a obra freudiana estabelece diálogo estreito e fecundo com a arte poética, justificando nossa estratégia metodológica de reunir o drama e a psicanálise.

Desse modo, podemos estabelecer, brevemente, algumas correlações freudianas entre a criação poética e algumas das principais manifestações da vida mental, quais sejam: o brincar infantil[72]; o simbolismo nos sonhos [73]; a exaltação poética das parapraxias [74]; as fantasias histéricas [75]; o método de interpretação de sonhos[76], para assinalar alguns dos mais salientes.

> O artista, como o neurótico, se afastara de uma realidade insatisfatória para esse mundo da imaginação; mas, diferentemente do neurótico, sabia encontrar o caminho de volta daquela e mais uma vez conseguir um firme apoio na realidade. Suas criações, obras de arte, eram as satisfações imaginárias de desejos inconscientes, da mesma forma que os sonhos; e, como estes, eram da natureza de conciliações, visto que também eram forçados a evitar qualquer conflito aberto com as forças de repressão. Mas diferiam dos produtos a-sociais, narcísicos do sonhar, na medida em que eram calculados para despertar interesse compreensivo em outras pessoas, e eram capazes de evocar e satisfazer aos mesmos impulsos inconscientes repletos de desejos também nelas. Além disso, faziam uso do prazer

[72] FREUD. Escritores criativos e devaneios (1908[1907]), v.IX.
[73] FREUD. Conferência X Simbolismo nos Sonhos (1916[1915-16]), v.XV.
[74] FREUD. Conferência III Parapraxias (1916 [1915]), v.XV.
[75] FREUD. Primeira Lição (1910[1909]), v.XI.
[76] FREUD. O método de interpretação dos sonhos: análise de um sonho modelo (1900), v.IV.

> perceptual da beleza formal como o que chamei de um 'abono de incentivo'.[77]

Esta é uma das muitas passagens em que Freud situa o fazer poético em relação às manifestações do inconsciente, expressando a grande vantagem da arte poética, porquanto suas criações afetam particularmente o outro, despertando nele as mesmas pulsões repletas de desejos que estiveram na origem da criação, ou seja, o artista. Salienta, em quase todos os artigos em que trata da criação poética, o trabalho notável do artista em desvelar o inconsciente, através de suas maravilhosas criações, antecipando-se aos feitos da ciência.

Cremos que todas essas construções freudianas constituem não apenas um recurso à metaforicidade, cara ao sistema simbólico do pensamento do autor, mas também um suporte lógico para descrever o funcionamento da mente, em especial do sistema inconsciente, em tudo equivalente a uma linguagem. E, como veremos a seguir, uma linguagem escrita, e de uma espécie literária.

Dentre os artigos de sua autoria em que avulta esta aproximação entre o inconsciente e a escrita, selecionamos para comentar *Uma Nota sobre o 'Bloco Mágico'*[78]. Nele, o autor avalia as limitações impostas pela memória humana e de alguns procedimentos de registro escrito vigentes à sua época, como os de escrever em papel ou numa lousa. Como vantagem da técnica de anotação numa folha de papel, Freud inclui o 'traço de memória permanente', ausente na segunda forma. Entre as desvantagens de ambos, a capacidade receptiva limitada, bem como a necessidade de destruir ou apagar as notas, tão logo percam o interesse.

O interesse de Freud, que não se arrefeceu ou apagou até o fim dos seus dias, era encontrar um aparato com as seguintes características, que vinham sendo desenhadas desde os seus primeiros escritos: um sistema com capacidade receptiva ilimitada para novas percepções e uma forma de registro permanente, com traços de memória não inalteráveis. Este segundo aspecto chama particular atenção, principalmente se levarmos em consideração os esforços humanos para criar sistemas mnemônicos que permitam registrar dados sem que estes se alterem, no curso do tempo.

---

[77] FREUD. Um estudo autobiográfico (1925[1924]), v.XX.
[78] FREUD. Uma Nota sobre o 'Bloco Mágico' (1925[1924]), v.XIX.

No sistema freudiano, estas duas funções — capacidade receptiva ilimitada e traços mnêmicos permanentes — estiveram sempre em territórios separados, mas inter-relacionados, intimamente, de sorte que o funcionamento de um só pode ser compreendido a partir da existência do outro. Desde cedo, o autor concebeu o sistema *Pcpt-Cs*, [79] destinado a receber percepções, embora destituído da capacidade de reter quaisquer traços permanentes delas, podendo reagir como uma folha em branco a cada nova percepção. Freud reitera que a consciência — fenômeno que julga inexplicável — "(...) surge no sistema perceptual em lugar dos traços permanentes". [80] Desse modo, o registro da consciência, que ele equipara a um bruxuleio — uma oscilação frouxa, um tremeluzir, é de fato um epifenômeno, cuja presença ou ausência não altera o fenômeno da percepção.

Do outro lado, ou melhor, detrás deste sistema perceptual, Freud idealizou vários sistemas *Mnem*.[81], nos quais uma única excitação deixa fixada uma variedade de registros diferentes. Alguns desses sistemas registram associações por simultaneidade no tempo, ao passo que outros procedem por relações de similaridade, prevalecendo neles o caráter eminentemente inconsciente das lembranças.

Com o aparecimento de um pequeno brinquedo infantil, *Wunderblock* — cujo correspondente em inglês é o poético *Mystic Writing Pad* —, Freud atinge um patamar mais satisfatório de representação plástica do seu aparelho psíquico hipotético. Tratava-se, à época, de uma prancha de escrever que permitia apagar, mantendo a superfície receptiva sempre pronta a novos dados, com a capacidade de reter traços permanentes das notas que se lhe apusessem.

Este brinquedo era feito de uma prancha de resina marrom escura ou de cera, com uma borda de papel e, sobre a prancha, uma folha fina e transparente, composta de duas camadas, sendo a superior feita de celulóide e a inferior de papel encerado fino e transparente. Esta folha ficava presa à prancha na parte superior, ao passo que na parte inferior era solta. Para escrever sobre esta superfície, um estilete à feição de lápis ou de giz era calcado sobre a folha de cobertura, de modo que os sulcos se tornavam visíveis como escrita preta sobre a superfície esbranquiçada do celulóide.

---

[79] Trata-se do sistema perceptual-consciente. FREUD. *A Interpretação dos Sonhos* (1900-1901), vs. IV e V.
[80] FREUD. Uma Nota sobre o 'Bloco Mágico' (1925[1924]), v. XIX.
[81] Sistemas *Mnem*. referem-se a sistemas mnêmicos. FREUD. Regressão (1900), v.V.

Para apagar o que se escreveu, era bastante levantar a folha de cobertura dupla da prancha, interrompendo-se o contato entre o papel encerado e a prancha. Curiosamente, o engenho permitia que, ao se realizar este movimento, os traços da escrita se revelassem na prancha, de modo indelével: "No entanto, é fácil descobrir que o traço permanente do que foi escrito está retido sobre a própria prancha de cera e, sob luz apropriada, é legível". [82] Esta luz apropriada corresponde, no aparelho psíquico, ao trabalho de análise. Todas as analogias têm suas limitações, e não pretendemos nos estender nesta mais longe do que foi Freud, mas considerar, a partir daí, o campo da escrita como campo privilegiado do inconsciente.

O caráter descontínuo do aparelho psíquico sustenta-se, pois, nas constantes interrupções da corrente de inervação e na não-excitabilidade periódica do sistema perceptual, de tal modo que uma outra dimensão se implica, nesta construção — o tempo: "Tive ainda a suspeita de que esse método descontínuo de funcionamento do sistema *Pcpt-Cs* jaz no fundo da origem do conceito de tempo".[83] Ao finalizar o artigo, Freud afirma que, tal como acontece com o Bloco Mágico, em que uma mão escreve sobre a superfície do brinquedo, enquanto a outra eleva, periodicamente, sua folha de cobertura, apagando o escrito, assim também se passa com o aparelho psíquico. Reconhece-se, assim, um duplo movimento no sistema, de tal modo que cada palavra escrita é simultaneamente apagada, tão logo é memorizada.

Em um artigo de grande fôlego, o filósofo Jacques Derrida examina este texto freudiano, reconhecendo a necessidade de um trabalho de desconstrução dos conceitos. Seu objetivo é reconhecer alguns pontos de apoio e isolar aquilo que se deixa conter no que ele chama de fechamento logocêntrico. Para ele, não se trata de perguntar se um aparelho de escrita como o acima descrito é uma boa metáfora para representar o funcionamento do psiquismo, mas de indagar que aparelho é preciso criar para representar a estrutura psíquica, e

---

[82] FREUD. Uma Nota sobre o 'Bloco Mágico' (1925 [1924]), v. XIX. Em sua apresentação à obra *Woyzeck*, de Büchner, o tradutor Tércio Redondo comenta que o irmão do escritor, trinta e oito anos após sua morte, envia os manuscritos ilegíveis da referida peça ao jovem escritor Karl Emil Franzos que, com o auxílio de um preparado químico, fez realçar a tinta esmaecida do manuscrito, legando à posteridade um texto que é referência na dramaturgia contemporânea. Tal como o Bloco Mágico de Freud, que retém o traço permanente do que foi escrito, o manuscrito de Büchner pôde revelar o traço indelével da criação do artista. Ver BÜCHNER. *Woyzeck* (2003), p.7-17.

[83] FREUD. Uma Nota sobre o 'Bloco Mágico' (1925 [1924]), v. XIX.

o que significa a imitação projetada e liberada numa máquina de algo como a escritura psíquica.[84]

O percurso do autor pela obra de Freud é quase exegético, explorando desde os primeiros escritos pré-analíticos, as cartas a Fliess, o Projeto para uma Psicologia Científica — cuja publicação jamais recebeu autorização do autor — e a obra sobre os sonhos, entre outros. A propósito da escritura onírica em Freud, Derrida assinala que a sonoridade da expressão verbal no sonho não se apaga perante o significado, não se deixa atravessar e transgredir como o faz no discurso consciente, agindo com a eficácia que Artaud lhe destinava na cena da crueldade. [85]

Trata-se de uma escritura não transcritiva, para o autor, daí o perigo da metáfora de tradução, posto que não há um texto escrito e presente noutro lugar, que dê ocasião a um trabalho e a uma temporalização exteriores a ele. O texto inconsciente, segundo Derrida, já está tecido de traços puros, de diferenças em que se unem o sentido e a força, constituído por arquivos que já são sempre transcrições, "estampas originárias". [86]

Com relação ao bloco mágico, Derrida aponta três analogias presentes no texto freudiano: a primeira, a que liga o psiquismo a um aparelho e o escrito a uma peça extraída e materializada desse aparelho. Quanto à segunda, refere-se à recepção, à abertura da superfície da prancha à incisão do estilete, que dá conta da escrita como traço. A terceira e última analogia, ele a identifica ao tempo da escritura, lembrando a propósito os três modos kantianos do tempo nas analogias da experiência: a permanência, a sucessão e a simultaneidade.

> Freud, reconstruindo uma *operação*, não pode reduzir nem o tempo nem a multiplicidade de camadas sensíveis. E vai ligar um conceito descontinuísta

---

[84] DERRIDA. Freud e a Cena da Escritura (2002), p.179-227. A tradução aqui utilizada encontra dificuldades, em especial para um leitor acostumado à linguagem psicanalítica; o conceito de "facilitação" (na versão brasileira da Imago) aparece na obra em francês de Derrida como "*frayage*", termo que o autor faz corresponder ao alemão "*Bahnung*", empregado por Freud. O tradutor da versão brasileira optou pelo termo "exploração", que em absoluto dá a dimensão exigida pelo conceito freudiano. Ver DERRIDA. Freud et la scène de l'écriture (1967) e FREUD. Projeto para uma Psicologia Científica (1950[1895]), v.I. Ver também a propósito LAPLANCHE, PONTALIS. *Vocabulário da Psicanálise* (2001), p.165.
[85] DERRIDA. Freud e a Cena da Escritura (2002), p.198.
[86] DERRIDA. Freud e a Cena da Escritura (2002), p.200.

> do tempo, como periodicidade e espaçamento da escritura, com toda uma cadeia de hipóteses que vão das *Lettres à Fliess* a *Au-delà* ... [87]

Para o autor, a temporalidade como espaçamento — por espaçamento, entende um devir-espaço do tempo — não é somente a descontinuidade horizontal na cadeia dos signos, mas a escritura como interrupção e restabelecimento do contato entre as diversas profundidades das camadas psíquicas: "Não encontramos aí nem a continuidade da linha nem a homogeneidade do volume; mas a duração e a profundidade diferenciadas de uma cena, o seu espaçamento". [88]

Tal como se concebe, em Freud, o aparelho do inconsciente, a conseqüência que Derrida aponta é que o sujeito da escritura vem a ser um sistema de relações entre as camadas: o bloco mágico, do psíquico, da sociedade, do mundo. Contudo, a máquina não anda sozinha, na representação freudiana: são necessárias pelo menos duas mãos para fazê-la funcionar, e um sistema de gestos, uma multiplicidade de iniciativas. Pelo limite que encontra, a máquina de Freud "(...) é a morte e a finitude *no* psíquico".[89] É desse modo, para o autor, que Freud nos apresenta a cena da escritura, na cena do mundo.

A força do fragmento

O segundo momento da escrita de Derrida que gostaríamos de examinar diz respeito ao artigo em que o autor verifica a estrutura no discurso das ciências humanas,[90] assinalando que a idéia de centro tem como função não apenas orientar e equilibrar, organizar a estrutura, mas também levar o princípio de organização da estrutura a limitar o que ele denomina de "jogo da estrutura". O centro é o ponto em que a substituição dos conteúdos, dos elementos, já não é possível, sendo proibida a permuta ou sua transformação.

Sempre se pensou, de acordo com Derrida, que o centro, por definição único, constituía, numa estrutura, aquilo que, comandando a estrutura, escapasse à estruturalidade.

---

[87] O autor refere-se às Cartas de Freud a Fliess (1892-1899) e *Além do Princípio do Prazer* (1920). DERRIDA. Freud e a Cena da Escritura (2002), p.219.
[88] DERRIDA. Freud e a Cena da Escritura (2002), p.219-220.
[89] DERRIDA. Freud e a Cena da Escritura (2002), p.223.
[90] DERRIDA. A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas (2002), p.229-249. Devemos à Profª Dra. Evelina Hoisel a menção a este artigo de Derrida, durante o Exame de Qualificação realizado em 16 de setembro de 2005, em apoio ao nosso argumento.

Entre aqueles cuja produção se manteve próxima da formulação mais radical da noção de descentramento como pensamento da estruturalidade da estrutura, Derrida inclui Nietzsche, Freud e Heidegger, com seus discursos destruidores.

> Eis por que (*sic*), para um pensamento clássico da estrutura, o centro pode ser dito, paradoxalmente, *na* estrutura e *fora da* estrutura. Está no centro da totalidade e, contudo, dado que o centro não lhe pertence, a totalidade *tem o seu centro noutro lugar*. [91]

Derrida lembra Lévi-Strauss que, em suas oposições natureza/cultura, traz a proibição do incesto como exemplo que quebra as fronteiras entre uma e outra, concluindo que a linguagem carrega em si a necessidade da sua própria crítica. [92] Retoma ainda a definição de *bricoleur* como sendo aquele que utiliza os instrumentos que encontra à disposição, mas que não foram concebidos para a operação, e em relação aos quais não hesitamos em trocar cada vez que julgamos necessário. O *bricoleur* se opõe à figura do engenheiro, que deveria construir a totalidade da sua linguagem, sintaxe e léxico.

Considera de mais sedutor na pesquisa crítica de Lévi-Strauss sobre os mitos — autor que propõe uma ciência estrutural dos mitos — o abandono declarado de toda referência a um centro, a um sujeito, a uma referência privilegiada, a uma origem ou a uma arquia absoluta. Com relação à *Abertura* de *Le Cru et le Cuit*, de Lévi-Strauss, Derrida assinala algumas passagens, entre as quais recortamos a seguinte.

> Se novos textos vierem enriquecer o discurso mítico, será a ocasião de controlar ou de modificar a maneira como certas leis gramaticais foram formuladas, de renunciar a algumas delas, e de descobrir outras novas. Mas em nenhum caso nos poderiam exigir um discurso mítico total. Pois acabamos de ver que esta exigência não tem sentido. [93]

A esse respeito, Derrida conclui: "A totalização é portanto definida ora como *inútil*, ora como *impossível*". [94] O autor estabelece duas formas de pensar o limite da totalização. De

---

[91] DERRIDA. A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas (2002), p.230.
[92] DERRIDA. A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas (2002), p.237.
[93] LÉVI-STRAUSS. *Le Cru et le Cuit apud* DERRIDA. A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas (2002), p.244.
[94] DERRIDA. A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas (2002), p.244.

um lado, pode-se considerar a totalização impossível no estilo clássico, evocando-se o esforço empírico de um sujeito ou de um discurso finito correndo em vão atrás de uma riqueza infinita que jamais poderá dominar. De outro, pode-se determinar a não-totalização, não mais sob o conceito de finitude como afirmação [95]da empiricidade, mas sob o conceito de "jogo".

> Se então a totalização não tem mais sentido, não é porque a infinidade (*sic*) de um campo não pode ser coberta por um olhar ou um discurso finitos, mas porque a natureza do campo — a saber a linguagem e uma linguagem finita — exclui a totalização: este campo é com efeito o de um *jogo*, isto é, de substituições infinitas no fechamento de um conjunto finito. [96]

Isto é possível, segundo Derrida, porquanto o campo, ao invés de ser inesgotável ou demasiado grande, como na hipótese clássica, apresenta-se em falta, ou seja, falta-lhe um centro que detenha e fundamente o jogo das substituições. Para exprimir essa noção, o autor recorre à palavra "suplementaridade", que dá conta do movimento do jogo permitido pela falta, pela ausência de centro ou de origem.

> Não se pode determinar o centro e esgotar a totalização porque o signo que substitui o centro, que o *supre*, que ocupa o seu lugar na sua ausência, esse signo acrescenta-se, vem a mais, como *suplemento*. O movimento da significação acrescenta alguma coisa, o que faz que sempre haja mais, mas esta adição é flutuante porque vem substituir, suprir uma falta do lado do significado. [97]

Lévi-Strauss emprega a palavra suplementar em dois momentos: ao considerar sua noção de "superabundância de significante" em relação aos significados, afirma que o homem, no seu esforço para compreender o mundo, dispõe sempre de um excesso de significação, que distribui sob a forma de uma "ração suplementar", necessária para que o

---

[95] Mais uma vez, protestamos quanto à tradução de Derrida na edição brasileira. Nesta passagem, a tradutora se serve do termo "assignação", não dicionarizado, provavelmente para fazer corresponder a "*assignation*", termo do direito financeiro que denota o ato de consignar alguma coisa a alguém, e que julgamos mais pertinente equivaler a "afirmação". LE PETIT ROBERT 1. *Dictionnaire de la langue française* (1988), p.115 e DERRIDA. A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas (2002), p.244.
[96] DERRIDA. A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas (2002), p.244.
[97] DERRIDA. A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas (2002), p.245.

significante disponível e o significado capturado estabeleçam entre si uma relação de complementaridade, própria do pensamento simbólico.[98]

Num segundo momento, a propósito de fenômenos analisados por Mauss como a mana, [99] Lévi-Strauss verifica que no sistema de símbolos isso corresponde a um valor simbólico zero, ou seja, trata-se de um signo que marca a necessidade de um conteúdo simbólico suplementar. Derrida conclui que a superabundância do significante, o seu caráter suplementar, resulta, portanto, de uma finitude, ou seja, de uma falta que deve ser suprida. Encontramos, no registro da psicanálise com Lacan, esta mesma operação em torno da definição lacaniana de gozo, em particular do gozo da mulher, ao afirmar:

> Nem por isso deixa de acontecer que se ela [a mulher] está excluída pela natureza das coisas, é justamente pelo fato de que, por ser não-toda, ela tem, em relação ao que designa de gozo a função fálica, um gozo suplementar. Vocês notarão que eu disse *suplementar*. Se estivesse (*sic*) dito *complementar*, aonde é que estaríamos! Recairíamos no todo. [100]

Para finalizar esta Introdução, interessa-nos voltar a Blanchot, [101] ao assinalar que a proposta de René Char é de uma linguagem em que nos sintamos inteiramente engajados, que compreendamos mentalmente na medida em que ela nos compreende, fisicamente. Ou seja, uma linguagem capaz de nos enunciar a nós mesmos. Neste sentido, aproxima-o de Heráclito, cujo estilo de aforismo revela a concisão das fórmulas e uma consciência oracular.

De acordo com Sérgio Andrade, [102]o aforismo, por sua economia retórica, abriga à excelência a natureza do fragmento, de tal sorte que pode torná-lo muitas vezes mais resistente que qualquer sistema. Afirma que o pensamento fragmentado constitui, por assim dizer, uma forma de fidelidade aos escombros, concepção certamente inspirada em Blanchot,

---

[98] LÉVI-STRAUSS. *Introduction à l'oeuvre de Mauss apud* DERRIDA. A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas (2002), p.245-246.

[99] "Mana", de acordo com o *Novo Dicionário da Língua Portuguesa* (1975) de Aurélio, p.880, é palavra melanésia, e refere-se ao conjunto de forças sobrenaturais provenientes dos espíritos e que operam num objeto ou numa pessoa. Quanto a Marcel Mauss, autor de um dos livros considerados centrais das humanidades na segunda metade do século XX, *Sociologia e Antropologia*, analisou, entre outros objetos da teoria sociológica, a mana, o dom, o potlatch e o hau. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Marcel_Mauss. Acesso em 11.mar.2006. E também http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u42210.shtml. Acesso em 11.mar.2006.

[100] LACAN. *O Seminário; livro 20, mais, ainda* (1985), p.99.

[101] BLANCHOT. *A Parte do Fogo* (1997), p.108.

[102] ANDRADE. A força do fragmento (2001), p.26.

a quem nomeia de passagem, ao reconhecer que a ruína é nossa cicatriz mais moderna, mas, ao mesmo tempo, a melhor forma de revelar que, se estamos tão marcados, é por algo além da morte.

Para Blanchot, a literatura se edifica sobre ruínas, e a poesia, pela ruptura que produz, pela tensão insustentável que cria, só pode desejar a ruína da linguagem. Daí porque não há linguagem verdadeira sem uma denúncia da linguagem por ela mesma, sem um tormento da não-linguagem, uma obsessão de ausência de linguagem da qual todo homem que fala sabe o sentido do que diz.

> A linguagem como totalidade é a linguagem substituindo tudo, posando a ausência de tudo e ao mesmo tempo a ausência da linguagem. É nesse sentido primeiro que a linguagem é morta, presença em nós de uma morte que nenhuma morte particular satisfaz. [103]

[103] BLANCHOT. *A Parte do Fogo* (1997), p.253.

CAPÍTULO I

O FRAGMENTO EM NELSON RODRIGUES: UMA POÉTICA

Neste capítulo procuraremos demonstrar como se exerce, em Nelson Rodrigues, a poética do fragmento, cuja delimitação conceitual foi desenvolvida na seção precedente, intitulada Introdução. Para tanto, realizaremos um recorte no conjunto da obra dramatúrgica deste autor, tomando como matrizes de análise duas peças — *Dorotéia* [1] e *Boca de Ouro* — [2] com o fim de inventariar as características do que designamos modo dramático do fragmento.

Desde nossa primeira aproximação à dramaturgia rodrigueana, víamo-nos inclinadas a nos afastar de toda concepção psicologizante ou mesmo psicanalisante da obra, leitura que sempre nos pareceu reducionista, preferindo manter os saberes em seus respectivos campos, livres para dialogar e questionar um ao outro. Do mesmo modo, afiguráva-se-nos uma empreitada difícil tomar como ponto de partida o sistema classificatório proposto por Magaldi, em que a psicologia é estatuída a operador de leitura e de interpretação. [3]

O repertório de obras em que se debatem temas literários e temas psicanalíticos excede os limites de nossa investigação, razão pela qual seremos econômicas em referenciar apenas aquelas que mais de perto servem aos nossos propósitos e interesses. Contudo, um breve olhar sobre François Regnault, [4] que se ocupou em examinar a arte em Lacan, possibilita-nos reencontrar Freud, em seu magistral estudo sobre Leonardo da Vinci.

> Os instintos e suas transformações constituem o limite do que a psicanálise pode discernir; daí em diante cede lugar à investigação da biologia. Somos obrigados a procurar a fonte da tendência à repressão e a capacidade para a sublimação nos fundamentos orgânicos do caráter, sobre o qual se vem erigir posteriormente a estrutura mental. Já que o talento artístico e a capacidade

---

[1] RODRIGUES. Dorotéia (1994), p.625-670.
[2] RODRIGUES. Boca de Ouro (1994), p.879-939.
[3] O autor organiza o conjunto da obra dramática de Nelson Rodrigues em três vertentes: Peças Psicológicas, Peças Míticas e Tragédias Cariocas. Ver MAGALDI. Prefácio. In: RODRIGUES. *Teatro completo* (1994).
[4] Regnault é dramaturgo ligado à Companhia Teatro da Comuna de Aubervilliers, conforme assinala Ryngaert em *Ler o teatro contemporâneo* (1998), p.88-89 e autor de *El Arte según Lacan y otras conferencias* (1995).

> estão intimamente ligados à sublimação, temos de admitir que a natureza da função artística também não pode ser explicada através da psicanálise.[5]

Depreendemos desta passagem uma concepção, certamente apropriada, segundo a qual o mistério da obra de arte não é acessível à psicanálise, remetendo-o Freud às leis da biologia ou aos avatares do nascimento. No ensaio sobre Leonardo, contudo, ele penetra fundo na psicologia do artista, posição em relação à qual, contudo, estamos advertidas em manter distância, privilegiando, em contrapartida, a manutenção dos dois saberes, psicanálise e arte, em contínuo diálogo, em detrimento de interpretações sobre a psicologia da personagem e do seu criador.

Imbuídas desse espírito, deparamo-nos certa feita com um comentário — não por acaso de um psicanalista — a respeito de uma peça de Nelson Rodrigues, em que o comentarista, sem maiores pretensões, encontrava uma fronteira de demarcação no interior da obra dramatúrgica, estabelecendo, desse modo, um certo sistema de referências, mais que um princípio classificatório. Trata-se de um artigo de Hélio Pellegrino, psicanalista e amigo de Nelson, em que o autor propõe dois movimentos para a obra rodrigueana: o primeiro, que ele designa mitológico, e no qual se incluem todas as peças do ciclo inaugural, genesíaco, voltado para as raízes mais profundas do seu inconsciente.

> Amor e ódio, nascimento e morte, incesto e ciúme, gênese e apocalipse — tais são as massas incandescentes que giram no universo dramático de Nelson Rodrigues, na primeira fase do seu teatro, sem nenhum compromisso com a verossimilhança e sem pretender qualquer transcrição realista do mundo objetivo. [6]

A segunda vertente, ou se quisermos, o segundo movimento da obra rodrigueana, parece a Pellegrino ter sido encontrada a partir dos temas fundamentais de sua primeira fase, em que já não é o homem imortal que aparece, mas o homem que morre.

> 'Esse bicho da terra tão pequeno', mergulhado na sua ecologia específica, morador do subúrbio, crivado de contradições, envenenado de banalidade, mas vivo, vivo na sua condição trágica de ser marcado pelo pecado e pela

[5] FREUD. Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância (1910), v. XI.
[6] PELLEGRINO. A Obra e O Beijo no Asfalto (1994), p.155-156.

> morte, tal será o barro a partir do qual Nelson Rodrigues, após *A falecida*, passará a esculpir a sua obra teatral. [7]

Embora o autor do comentário não tenha tido a preocupação de designar esta fase ou movimento, tal como o fez em relação ao primeiro, sentimo-nos, contudo, impelidas à nomeação, não obstante guardarmos distância de toda e qualquer pretensão classificatória. Para tanto, recorremos a uma palavra empregada pelo autor do artigo, denominando o segundo movimento de "ecológico", no sentido etimológico do termo, advertidas, entretanto, da dimensão que ele adquiriu, mais recentemente, ao abrigar uma disciplina e um campo de saber já estabelecido. [8]

Grandes temas como amor e ódio, nascimento e morte, gênese e apocalipse ainda compõem a rede temática desta segunda fase, embora marcados pelo selo da finitude, da cotidianidade e da miséria, através de uma galeria de tipos. Contudo, assinala Pellegrino, a grande novidade deste segundo movimento rodrigueano reside na linguagem que afirma a prosa, quando antes a poesia imperava; ela é plástica, coloquial, simples, sem solenidade, à diferença da anterior, hierática, solene.

Esta classificação despretensiosa nos deu a chave para uma seleção criteriosa da obra rodrigueana, acabando por fixar dois dos movimentos: um, mitológico, em que se inclui *Dorotéia*, e outro, ecológico, que compreende *Boca de Ouro*. No decurso da pesquisa verificamos que nossa escolha se revestia de caráter cronotópico, aspecto sobre o qual iremos nos deter, em particular no Capítulo IV, quando procuraremos desenhar Uma Cronotopia Possível do Drama Rodrigueano.

Para a tarefa que nos propusemos, neste capítulo, impõem-se-nos, desde já, algumas, *soi-disants*, marcações. Trata-se, em primeiro lugar, de não isolar esta ou aquela peça como

---

[7] PELLEGRINO. A Obra e O Beijo no Asfalto (1994), p.157. Deve-se ressaltar que o sintagma "esse bicho da terra tão pequeno" encontra-se no artigo referido entre aspas, sem, contudo, identificar-se sua autoria. A Profª Dra. Cleise Mendes, em reunião de trabalho de 3 de março de 2006, lembrou-nos muito acertadamente que essa frase é o primeiro verso de um poema de Carlos Drummond de Andrade, chamado "O homem; as viagens". O verso é: "O homem, bicho da Terra tão pequeno". Ver DRUMMOND de ANDRADE. *As Impurezas do Branco* (1974), p.20-22. Até onde apuramos, esta coletânea foi publicada, inicialmente, em 1973. Chama-nos a atenção o fato de que o artigo de Pellegrino, segundo Sábato Magaldi, consta da edição de *Teatro quase completo* pelas Edições Tempo Brasileiro Ltda., de 1965. MAGALDI. Fortuna crítica. In: RODRIGUES. *Teatro completo* (1994), p.133.

[8] A palavra "ecologia" foi criada em 1866 pelo naturalista Ernst Haeckel, ao combinar as palavras gregas *oikos*, que significa "casa ou família", e *logos*, que designa "conhecimento". BURNE. *Fique por dentro da Ecologia* (2001).

paradigma, o que poderia se configurar uma aporia, considerando-se que a escrita dramática do fragmento pressupõe a ausência de modelos, mas antes encontrar, no conjunto da obra rodrigueana, modos de enunciação do que se pretende poética do fragmento, suas características e efeitos, bem como as regras de enunciação desta modalidade de escrita.

Para tanto, procuraremos inventariar os procedimentos de que faz uso o dramaturgo Nelson Rodrigues em suas peças, seja na arquitetura dramática ou no desenvolvimento da ação, seja no especial uso da linguagem, através dos diálogos e composição de caracteres, com o fim de encontrarmos o modo do fragmento na escrita dramática rodrigueana. Vimos, na Introdução a esta Tese, que o emprego de certos recursos dramáticos, tais como a sucessão descontínua de cenas sem encadeamento causal; a quebra da perspectiva temporal; diálogos que se dissolvem em monólogos paralelos; alogicidade e forte teor onírico, entre outros procedimentos, oscila entre o Expressionismo, Dadaísmo e Surrealismo, constituindo, a nosso ver, uma parte do ilimitado repertório de possibilidades encontráveis na obra rodrigueana.

Abrimos o item "Da totalidade ao fragmento" (Introdução) recortando uma passagem em que Nelson Rodrigues vê em *Vestido de Noiva* toda a estrutura de um soneto antigo, revelando sua compreensão do drama como uma arte poética. É justo que nos perguntemos acerca do impacto da encenação desta peça, em 1943, no Brasil. Sem dúvida, há aí uma surpresa, uma virada em relação à expectativa geral de peças com começo, meio e fim, como rezava a tradição, em que pese às discussões, infindáveis, acerca do que se considera pioneiro do teatro moderno no Brasil. [9]

Tragédia em três atos, *Vestido de Noiva* [10] apresenta, como característica principal, um cenário dividido em três planos. No primeiro, a alucinação; no segundo, a memória, e, no terceiro plano, a realidade. Essa inovação não encontra precedente em nenhuma peça produzida anteriormente, ou que o dramaturgo tivesse conhecimento, como afirma Sábato

---

[9] Ver, a propósito, debate que sustenta Iná Camargo Costa em *Sinta o drama* (1998), p.37 e s. De nossa parte, cremos que a conjunção de fatores — Nelson Rodrigues, Os Comediantes e Z. Ziembinski — promoveu o impacto. Em apoio à nossa postulação, veja-se, entre outros: o comentário de Sebastião Milaré, em que o autor atribui as assertivas tipo "Nelson Rodrigues criou o teatro brasileiro" ou "Ziembinski o pai do nosso teatro" à ansiedade pelo encontro de um criador, quando em realidade a cultura dramática já refletia a nossa sociedade, na sua busca civilizatória; o comentário de Fred Clark, que considera um feliz encontro entre o dramaturgo, o diretor, o cenógrafo Santa Rosa e o competente grupo teatral. Ver MILARÉ, "Nelson Rodrigues e o Melodrama Brasileiro" (1994), p.16 e CLARK, "Relações Impermanentes: Texto e Espectador no Teatro de Oswald de Andrade e Nelson Rodrigues" (1994), p.106.

[10] RODRIGUES.Vestido de Noiva (1994), p.345-394.

Magaldi. [11] Conspirava a favor da ousadia, segundo o crítico, o desconhecimento da tradição teatral, por parte do autor, deixando-o livre para vôos dessa natureza.

> Fiz *Vestido de Noiva* com outro ânimo. Esta peça pode não ter alcançado um resultado estético apreciável, mas era, cumpre-me confessá-lo, uma obra ambiciosa. A começar pelo seu processo. Eu me propus a uma tentativa que, há muito, me fascinava: contar uma história, sem lhe dar uma ordem cronológica. Deixava de existir o tempo dos relógios e das folhinhas. As coisas aconteciam simultaneamente (...) [12]

Tal arquitetura de planos e dimensões, presente na obra dramática de Nelson Rodrigues, constitui uma tendência que Ryngaert [13] aponta nas obras contemporâneas, marcadas pela escrita dramática descontínua e gosto pelo fragmento. A dramaturgia rodrigueana pode, legitimamente, aspirar a um estatuto de ruptura com a tradição do teatro no Brasil, e toda a fortuna crítica recolhida por Sábato Magaldi [14] a reconhece, sem favores ou concessões.

O inventário das características do modo de escrita dramática no texto de Nelson Rodrigues possibilitará desenhar aquilo que Ryngaert define como dramaturgia do fragmento, e que aqui apontamos como poética do fragmento, aproximando, por este recorte, a obra rodrigueana de outras escritas dramáticas da contemporaneidade. Ressaltemos que o fragmento — a não-totalidade — em Nelson conhece dois sentidos, tanto na contramão da obra bem-feita, que exige, para sua totalidade, uma intriga com princípio, meio e fim, quanto na mistura de gêneros, contrariando o princípio clássico ao invadir a tragédia com homens comuns e com uma linguagem feita de platitudes.

O projeto dramático de Nelson Rodrigues

> Três anos depois, descobri o teatro. De repente, descobri o teatro. Fui ver, com uns outros, um *vaudeville*. Durante os três atos, houve, ali, uma loucura de gargalhadas. Só um espectador não ria: — eu (...) Mas, no segundo ato,

[11] MAGALDI. *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações* (1992), p.43.
[12] RODRIGUES. Teatro Desagradável. *FOLHETIM 7* (2000), p.7.
[13] RYNGAERT. *Ler o teatro contemporâneo* (1998), p.85 e s.
[14] MAGALDI. *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações* (1992) e MAGALDI. Prefácio. In: RODRIGUES. *Teatro Completo* (1994).

> eu já achava que ninguém deve rir no teatro. Liguei as duas coisas: — teatro e martírio, teatro e desespero (...) Ao sair do *vaudeville*, eu levava comigo todo um projeto dramático definitivo. Acabava de tocar o mistério profundíssimo do teatro. Eis a verdade súbita que eu descobrira: — a peça para rir, com essa destinação específica, é tão obscena e idiota como o seria uma missa cômica. [15]

Em que pese a uma parte da crítica considerar Nelson Rodrigues como o autor que insere nossa dramaturgia na discussão dos movimentos contemporâneos, [16] dificilmente podemos situar uma reflexão significativa deste autor a respeito do fato poético e dramático. Essa é a razão porque as poucas referências disponíveis e esparsas podem ser facilmente localizadas, para o que podemos contar com a colaboração dos inúmeros comentadores da sua obra, e em que o autor estabelece, por assim dizer, o seu projeto dramatúrgico.

Uma referência obrigatória a esse respeito é o artigo escrito em 1949 para o primeiro número da revista *Dionysos*, [17] em que Nelson fala de suas idéias e experiências teatrais, reafirmando a cena como lugar de onde é possível disseminar a peste, através de peças desagradáveis. Entre as observações que faz o autor, selecionamos aquelas que se relacionam à composição da cena nos seus aspectos estruturais e temporo-espaciais, bem como da evolução da intriga, construção de caracteres e linguagem, procurando ressaltar as características que poderão vir a conformar uma estética do fragmento.

> Tentava, pela primeira vez, um texto dramático. Para meu azar ou sorte — não sei bem — já *A mulher sem pecado* inspirou debates. O que era a peça? Uma repetição exasperante (...) [18]

A repetição constitui matéria prima do estilo rodrigueano, em todos os gêneros que cultivou o autor: desde personagens que compõem a galeria de tipos, e que se repetem na sua nomeação — Glorinha, Paulo, Sônia, Rosinha, Simão, Lúcia, Leleco, entre tantos outros — a

---

[15] RODRIGUES. *A menina sem estrela: memórias* (1999), p. 95-96 (grifo nosso). Este trecho mereceu destaque de Ângela Leite Lopes, em análise sobre o Fato do Palco na obra de Nelson Rodrigues. Em Nota 25, a autora declara que ele foi retirado do arquivo do SNT, embora a fonte tenha sido omitida. Ver LOPES. Nelson Rodrigues e o Fato do Palco (1983), p.139. Este mesmo trecho nós o localizamos também em RODRIGUES. *O Reacionário; memórias e confissões* (1977), p.350-351. A repetição é estratégica em Nelson, como a seguir veremos.

[16] LOPES. Nelson Rodrigues e o Fato do Palco (1983), p.109.

[17] RODRIGUES. Teatro Desagradável. *FOLHETIM 7* (2000), p.5-13.

[18] RODRIGUES. Teatro Desagradável. *FOLHETIM 7* (2000), p.5 (grifo nosso).

lugares, situações dramáticas, diálogos, frases, temporalidades e desfechos súbitos. Constitui uma das figuras retóricas que mais comparece na escrita rodrigueana, participando da estruturação da cena, o que conspira a favor da poética do fragmento. [19] Em artigo em que examina as imagens do futebol em Nelson, Valdemar Valente Junior [20] observa que o emprego dessa figura confere ao texto do autor um elevado nível de teatralidade, ou, tal como observa Ângela Leite Lopes a propósito de *Boca de Ouro*, produz uma espécie de concentração sobre o estatuto da personagem homônima da peça rodrigueana. [21]

Um outro aspecto a ser examinado dentro do projeto dramático de Nelson Rodrigues diz respeito à verossimilhança, ou melhor, à quebra dos cânones estabelecidos, tal como se observa na seguinte passagem do autor: "Constatei que o público, na maioria absoluta dos casos, saía indignado. Por vários motivos: porque a peça não tinha ação; era mórbida, inverossímil."[22]

Em Aristóteles, uma das menções à verossimilhança aparece no capítulo sobre os caracteres (personagens) do drama em seus principais atributos: a bondade, a conveniência, a semelhança e a coerência, sendo estes dois últimos termos aqueles que nos introduzem no terreno da verossimilhança. "E quarta é a coerência: ainda que a personagem a representar não seja coerente nas suas ações, é necessário, todavia, que [no drama] ela seja incoerente coerentemente".[23]

> Tanto na representação dos caracteres como no entrecho das ações, importa procurar sempre a verossimilhança e a necessidade; por isso, as palavras e os atos de uma personagem de certo caráter devem justificar-se por sua verossimilhança e necessidade, tal como nos mitos os sucessos de ação para ação. [24]

Encontramos aí o fundamento da noção de verossimilhança, aplicado às personagens: seus atos devem repousar sobre uma verdade, não a do fato tal e qual sucedido, mas à

---

[19] Em comentário durante o nosso Exame de Qualificação, realizado em 16 de setembro de 2005, a Profª Dra. Cleise Mendes ressaltou o efeito da repetição na obra de Nelson, asseverando que "Tudo que não é repetido permanece inédito, sendo a repetição necessária para que se torne édito".
[20] VALENTE JUNIOR. Nelson Rodrigues: imagens do futebol (1998), p.72.
[21] LOPES. Nelson Rodrigues, o trágico e a cena do estilhaçamento (1994), p.75.
[22] RODRIGUES. Teatro Desagradável. *FOLHETIM 7* (2000), p.6 (grifo nosso).
[23] ARISTÓTELES. Poética (1979), p.254.
[24] ARISTÓTELES. Poética (1979), p.254.

"possibilidade" do fato, à necessidade. A noção de verossímil, entretanto, como salienta Pavis, [25] está ligada a um código, variável de acordo com a época.

Ubersfeld [26] assinala, igualmente, que o conceito de verossímil está ligado ao de necessidade e lembra que a verossimilhança pode ser traduzida por "probabilidade", definindo por verossímil aquilo que o espectador dotado de razão pode aceitar, o que nos leva à dimensão da recepção pelo outro. Assinala ainda que a essência do poema dramático é a verossimilhança, e também seu fundamento, e que, sem sua presença, o teatro corre o risco de não ser verdadeiro. Por outro lado, adverte a autora, é justo no momento em que aparece o inverossímil, o excessivo, que surge a verdade. Se não, perguntemos, como entender os excessos cometidos por Nelson Rodrigues em suas peças? Como situar a verdade a respeito dos fatos relatados por Guigui — personagem de *Boca de Ouro* — em suas várias versões?

> (...) Eu poderia alegar, a favor de *Álbum de Família*, várias coisas, inclusive que, para fins estéticos, tanto fazia um, dois, três, quatro, cinco incestos ou meia dúzia. Podiam ser duzentos. Na verdade, visei um resultado emocional pelo acúmulo, pela abundância, pela massa de elementos.[27]

Se Nelson Rodrigues admite, em relação à peça *A mulher sem pecado*, [28] o recurso ao inverossímil, não se pode asseverar, contudo, que a verossimilhança, no sentido da dramática rigorosa, esteja banida de suas peças. O fragmento constitui uma modalidade de operação a serviço de uma verossimilhança fundada numa outra lógica, que se aparenta à lógica do desejo, à lógica do inconsciente, como vimos na Introdução a propósito da peça de Koltès, *Na solidão dos campos de algodão*.

Neste sentido, ao incluir em suas narrativas personagens reais da cena carioca — Gustavo Corção, Otto Lara Resende, Carlos Drummond de Andrade, entre outros — e fazê-los contracenar com outros de sua imaginação, Nelson cria um efeito de verossimilhança, produzindo ilusão, como afirma Berta Waldman. Com esta técnica ilusionista, segundo a autora, estabelece-se um livre trânsito entre distintos registros, servindo ao mesmo tempo de apoio para fazer passar as crônicas como histórias verdadeiras: "Ora, a implosão da família e

---

[25] PAVIS. *Dicionário de Teatro* (2001), p.428-429.
[26] UBERSFELD. *Les termes clés de l'analyse du théâtre* (1996), p.87.
[27] RODRIGUES. Teatro Desagradável. *FOLHETIM 7* (2000), p.9-10 (grifo nosso).
[28] RODRIGUES. A Mulher sem Pecado (1994), p.299-344.

o dilaceramento dos laços conjugais, na crônica, devem ser lidos como verdade, enquanto a mesma matéria no romance e no teatro recusa o epíteto realista". [29]

Em relação a essa afirmação, ao contrário do que assinala a autora, pensamos que Nelson, ao embaralhar personagens reais e fictícios, não pretende tornar verdadeira a ficção, ou ficcionalizar a verdade, mas criar uma outra realidade, única, que de fato importa: a realidade da cena, matéria sobre a qual nos deteremos adiante, neste mesmo capítulo. A verdade que importa ao teatro é a verdade da cena.

Em alentado artigo em que examina a influência de certos regimes enunciativos dominantes nos meios de comunicação nas primeiras décadas do século XX, entre os quais a psicanálise, Victor Hugo Pereira [30] assinala que a criação teatral é herdeira de uma concepção de verdade sobre o homem fundamentada no plano psicológico, que resultou não apenas na incorporação de recursos relacionados às inovações teóricas, como também na instituição de novos regimes de subjetividade e verdade que muito influenciaram a composição dramatúrgica.

Desse modo, a concepção cênica, o desenvolvimento do enredo e a construção das personagens passaram a operar segundo a lógica do desvelamento da verdade e da revelação gradativa, aproximando-se dos procedimentos adotados no tratamento psicanalítico. Para o autor, a exacerbação dessa lógica, por vincular-se à prática do esquadrinhamento, tende à obscenidade, por transformar "(...) os corpos e as intimidades em superfícies contabilizáveis redutíveis a enunciados verbais cientificistas e propícias à exibição". [31]

Ao tomar a obra de Nelson Rodrigues, o autor pretende verificar em que medida as encenações de obras deste autor ratificam esta lógica ou ativam os mecanismos que a desconstroem, adotando uma posição crítica em relação aos modismos que se instituíram no teatro, por conta da vulgarização da psicanálise. A peça *Dorotéia* é para Pereira um exemplo interessante de desestruturação de elementos constituintes das lógicas baseadas em uma visão que ele designa "freudista" do homem, porquanto amparada no regime de verdade e subjetividade próprios do pensamento psicanalítico.

---

[29] WALDMAN. Figurações da margem: algumas anotações sobre o texto de Nelson Rodrigues (1994), p.155-156.
[30] PEREIRA. Nelson Rodrigues e a Lógica da Obscenidade (1994), p.195-218.
[31] PEREIRA. Nelson Rodrigues e a Lógica da Obscenidade (1994), p.202.

Entre os principais elementos da peça que desconstroem as lógicas e regimes enunciativos dominantes nos meios de comunicação nas primeiras décadas do século XX, Pereira aponta o processo de mascaramento por que passam as personagens de *Dorotéia*, ao contrário do que se observa nas obras canônicas do modernismo, em que prevalece o desmascaramento ao opor o regime de verdade e de autenticidade de um indivíduo às mentiras da comunidade. Se essas observações nos soam procedentes, sua conclusão a respeito desse procedimento em Nelson, contudo, parece-nos pouco convincente.

> Institui-se, pois, uma pesada ironia em relação à tradição moderna e psicanalítica, no fato da protagonista tentar recuperar os valores familiares, o que implica a aniquilação de seus desejos individuais. A conclusão do enredo pode ser considerada como uma consagração da máscara, já que a protagonista consegue realizar seu intento e tornar-se semelhante às três viúvas que dirigem a casa — e também passa a usar uma máscara. [32]

Para contrapor-nos ao argumento de Pereira, segundo o qual a posição final de Dorotéia constitui o aniquilamento do desejo, cremos ser necessário recortar algumas referências à psicanálise na obra rodrigueana, no sentido de verificar as relações do artista com esta doutrina. Parodiando Bakhtin, Nelson Rodrigues, como escritor e jornalista, é acima de tudo um contemporâneo. [33] Em todos os gêneros cultivados por ele, uma menção, quase sempre em tom de ironia — figura que perpassa a língua moderna — [34] se faz à psicanálise, convocando-se os seus agentes ou mesmo seus postulados.

Desse modo, entre muitas outras produções rodrigueanas, podemos assinalar a presença da psicanálise em crônicas como *Fazer ou não fazer Psicanálise de Grupo* e *O Palhares com Eros, Marx e Freud*; [35] ou ainda no conto *O gato cego*, [36] em que a ironia

---

[32] PEREIRA. Nelson Rodrigues e a Lógica da Obscenidade (1994), p.208.
[33] A frase de Bakhtin é "O jornalista é acima de tudo um contemporâneo". BAKHTIN. *Estética da criação verbal* (2000), p.393.
[34] BAKHTIN. *Estética da criação verbal* (2000), p.371.
[35] RODRIGUES. *O Reacionário: memórias e confissões* (1977), p.431-434 e p.225-228, respectivamente. Na primeira, o autor satiriza a posição do analista frente à confissão dos desejos inconfessáveis de seus pacientes, e na segunda retrata a aluna de Psicologia da PUC que faz análise, personagem constante de seus escritos.
[36] RODRIGUES. O gato cego (1997), p.164-168. Bebeto, menino mimado numa família de mulheres, tem desenhado seu destino profissional de médico, tão logo o surpreenderam raspando as pernas de um passarinho vivo. O pai, médico, o exorta a ser psicanalista. Em seu consultório, que mais parecia uma boate, atende a uma cliente que confessa ter enfiado um cigarro aceso na vista de um gato. Ato contínuo, o novel analista calcou, num dos olhos azuis da paciente, a brasa do seu cigarro. Tiveram que interná-lo.

trágica conduz o protagonista a destino funesto; e em peças como *Viúva, porém honesta*, [37] *A Falecida*, [38] *Perdoa-me por me traíres* [39] e *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas Ordinária*. [40] Em todas essas passagens, o expediente derrisório empregado pelo autor parece-nos não apenas conspirar a favor da quebra de densidade das personagens envolvidas como também criticar uma aplicação aleatória e vulgar de conceitos da psicanálise a todas as modalidades da vida social, mais do que, propriamente, denegrir a doutrina psicanalítica.

Neste sentido, convocamos Luiz Arthur Nunes, em seu estudo sobre a peça *Dorotéia*, [41]para afirmar que, ao lançar mão das técnicas da distorção e da derrisão na composição de suas personagens, Nelson Rodrigues rompe com as convenções do decoro, da retórica e da elevação do tom exigidas para a peça dita "séria" pelos cânones dramatúrgicos da época.

Em artigo anterior em que avalia os traços melodramáticos na dramaturgia rodrigueana, Nunes assinala que em Nelson o processo realista de caracterização de personagens não encontra aplicação. [42] Seus heróis, exacerbados, sofrem mudanças súbitas de humor, ficando ao sabor de repentinas flutuações emocionais. Entretanto, observa, pode-se ver debaixo da aparente desconexão a irrupção de forças irracionais, afirmando que uma interpretação psicanalítica poderia facilmente discernir padrões estruturais em ação no psiquismo das personagens.

Lembra o autor que Nelson Rodrigues sempre se divertiu em confessar seu desconhecimento de Freud, ufanando-se, em suas crônicas, de sua ignorância sobre os temas da psicanálise, o que não o impediu, contudo, de mergulhar nos recessos da alma humana.

---

[37] Nesta farsa, logo no Primeiro Ato, o psicanalista, juntamente com um otorrino e uma ex-cocote, são convocados a participar de uma reunião para propor uma solução para a viúva, filha de Dr. J.B. RODRIGUES. Viúva, porém honesta (1994), p.431-469.

[38] RODRIGUES. A Falecida (1994), p.731-779. No Primeiro Ato, os parentes de Zulmira vão até sua casa para discutir o seu caso, e Cunhado proclama que a recusa da protagonista em beijar o marido, Tuninho, é caso de psicanálise, enquanto outro afirma, categoricamente, que Freud era um vigarista.

[39] RODRIGUES. Perdoa-me por me traíres (1994), p.781-825. No Segundo Ato, enquanto pedia para ser internado, Gilberto ouve conselho de Raul para fazer psicanálise, contestando a solução do irmão e propondo, em seu lugar, a febre: "Quero que a febre queime os miolos da minha cabeça e, sobretudo isto: não quero pensar".(p. 806). Mais adiante, após ter alta da casa de saúde, diz à mulher: "Estou bom, tive alta, fiz malária, Judite!" (p.807).

[40] RODRIGUES. Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas Ordinária (1994), p.991-1048. Nesta peça, na Cena VIII do Terceiro Ato, Werneck, bêbado, propõe para os convidados uma brincadeira, em que ele é Freud e as mulheres, suas pacientes. Ana Isabel é a primeira a se colocar no divã, queixando-se do marido broxadíssimo. A crítica à vulgarização da psicanálise aparece também na fala de Werneck: "— Mulher, rapaz! (*para os outros*). Outra coisa. É o seguinte. Isso aqui é psicanálise. De galinheiro, mas é. Para a mulher, a psicanálise é como se fosse um toque ginecológico, sem luva! Outra mulher!" (p. 1038).

[41] NUNES. Dorotéia (1998), p.34-39.

[42] NUNES. Melodrama com Naturalismo no Drama Rodriguiano (1994), p.49-62.

Este conhecimento, adverte Nunes, é menos fruto de estudo científico do que percepção intuitiva de um artista de gênio.

É oportuno retornar ao ponto a partir do qual realizamos um certo desvio, com o fim de compreender a que visa o procedimento de mascaramento em *Dorotéia*. Em realidade, trata-se de um expediente duplicado na peça pelo emprego do leque, de tal modo que "Maura e Carmelita abrem, a título de vergonha, um leque de papel multicor". [43] Se a máscara vela aquilo que não se pode ver — a face horrenda da criatura —, o lúdico leque desfaz o véu, desvelando a verdade. Mais que aniquilamento do desejo, como prefere Pereira, encontramos aí a lógica do puro desejo do sujeito.

Numa análise sobre a esquize (fenda) do olho e do olhar, em especial nas dimensões do mimetismo e da pintura, Jacques Lacan reconhece que somos seres olhados no espetáculo do mundo, de tal modo que nossa posição no sonho é a daquele que não vê. Daí afirmar que o olhar se reduz a uma função punctiforme, evanescente, deixando o sujeito na ignorância do que há para além da aparência. [44]

> Também, de todos os objetos nos quais o sujeito pode reconhecer a dependência em que está no registro do desejo, o olhar se especifica como inapreensível. É por isso que ele é, mais que qualquer outro objeto, desconhecido, e é talvez por essa razão também que o sujeito consegue simbolizar com tanta felicidade seu próprio traço evanescente e punctiforme na ilusão da consciência de *ver-se vendo-se*, em que o olhar se elide. [45]

Todos os procedimentos aqui relacionados, que compõem, por assim dizer, o projeto dramático de Nelson Rodrigues — a repetição, o inverossímil, o excesso, a derrisão, a quebra das convenções e o desvelamento, entre outros que ainda deverão ser examinados — não constituem, isoladamente, característica do que designamos fragmento. Contudo, sua reunião num único projeto dramático, tal como o fez o autor, permite-nos ajuizá-lo como uma modalidade da escrita dramática do fragmento, uma verdadeira poética.

---

[43] RODRIGUES. Dorotéia (1994), Primeiro Ato, p.627.
[44] LACAN. *O seminário; livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (1979), p.69 e s.
[45] LACAN. *O seminário; livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (1979), p.83.

Boca de Ouro: uma câmera giratória

Vimos no início deste capítulo que no repertório de procedimentos empregados por Nelson Rodrigues e que poderiam configurar uma espécie de escrita dramática do fragmento incluíam-se a sucessão descontínua de cenas sem encadeamento causal; a quebra da perspectiva temporal; diálogos que se dissolvem em monólogos paralelos; alogicidade e forte teor onírico, entre outros.

Com relação aos dois primeiros recursos — a descontinuidade das cenas e a quebra da perspectiva temporal —, procuraremos situá-los no Capítulo III, quando tratarmos, especificamente, das relações espaço-temporais segundo o modo do fragmento, aproximando as modalidades da escrita dramática rodrigueana das modalidades temporais freudianas. Quanto ao onirismo, enquanto constituinte da sintaxe do fragmento, será debatido no Capítulo II, quando discutirmos a Cena da Ação Psíquica a partir da cena no sonho e no sintoma em Sigmund Freud, procurando aproximá-la da cena no teatro, em especial do modo rodrigueano de rememorar, em tudo equivalente à construção freudiana da cena do inconsciente.

Neste ponto, interessa-nos levantar alguns procedimentos relativos ao desenvolvimento da ação dramática em Nelson Rodrigues, particularmente em *Boca de Ouro*, tragédia carioca em três atos de 1959, com o fim de verificar o emprego de certos recursos que podem, legitimamente, aspirar ao estatuto de escrita dramática do fragmento. Trata-se, em primeiro lugar, da lógica que estrutura a cena em Nelson Rodrigues, uma lógica particular e que foge aos cânones aristotélicos, apoiando-se, sobretudo, na forma de construção da ação dramática e nos diálogos, cuja linguagem revela o grau máximo de estilhaçamento a que a conduziu o dramaturgo.

> O nível estilístico das falas foi outro problema. Todo mundo observou que o diálogo "não era nobre". Com efeito, não era, nem precisava sê-lo. Sempre me pareceu ingênuo discutir os meios de que se serve o autor para atingir certo efeito emocional. [46]

[46] RODRIGUES. Teatro Desagradável. *FOLHETIM 7* (2000), p.10.

Para tanto, adotamos de início uma imagem bastante conhecida do cinema e que constitui procedimento de múltiplas funções: a câmera giratória[47]. Trata-se de um expediente que reduz a distância entre a cena e o espectador, na medida em que intenta desvelar aos olhos deste último todos os aspectos da representação, quebrando, por assim dizer, as convenções ilusionistas. [48]

Desde as rubricas iniciais, vamos encontrar uma perspectiva múltipla no olhar sobre a cena, que aponta para o recurso do fragmento: ao descrever a personagem de Boca de Ouro, banqueiro de bicho em Madureira, Nelson Rodrigues o enfoca como homem astuto, sensual e cruel, que, em razão de ser uma lenda da mitologia suburbana, poderia "(...) ser encarnado por dois ou três intérpretes, como se tivesse muitas caras e muitas almas".[49]

A cena inicial, que se passa no consultório do dentista — a quem o Boca solicita arrancar-lhe os seus trinta e dois dentes para compor uma chapa de ouro —, logo vê-se interrompida para dar seqüência à ação dramática, transferindo-se para a redação de *O Sol*, em que repórteres dão a notícia do assassinato do protagonista. Desde o primeiro momento, estabelece-se de modo explícito o mote do drama: trata-se de verificar sob que ângulo este evento deverá ser examinado.

> (*Secretário está empurrando o repórter.*)
> REPÓRTER — Estou duro!
> SECRETÁRIO — Vem cá. Espera. Primeiro tenho que saber a posição do jornal.
> REPÓRTER — Mas ontem elogiamos o Boca!
> SECRETÁRIO — Sei lá! Sou macaco velho! Deixa eu falar com a besta do diretor! A esta hora está na casa da amante!
> (*Do outro lado da linha, atende o diretor. Servilismo total do secretário.*)

---

[47] A propósito, veja-se a cena final de *Broken Flowers* (*Flores partidas*), filme dirigido e roteirizado por Jim Jarmusch, em que o protagonista Don Johnston (Bill Murray), instado por seu vizinho Winston a buscar um filho de 19 anos que uma carta anônima lhe revelou, vê-se rodeado pela câmera giratória, parecendo com isso apontar os inúmeros caminhos e interpretações possíveis de sua investigação, que, contudo não chega a termo. A verdade é, pois, relativa à posição que o sujeito ocupa na cena. Disponível em: http://adorocinema.cidadeinternet.com.br. Acesso em: 21.jan.2006.

[48] Para uma discussão mais aprofundada acerca do jogo entre o olhar e a cena, remetemos a Ismail Xavier, *O olhar e a cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues* (2003), em que o autor examina mais de perto as apropriações, pelo cinema, da obra de Nelson Rodrigues. Ver também PEREIRA. Nelson Rodrigues e a Lógica da Obscenidade (1994), em que o autor verifica o jogo entre o ver e o olhar.

[49] RODRIGUES. Boca de Ouro (1994), Primeiro Ato, p.881.

> SECRETÁRIO — Dr. Pontual, sou eu, dr. Pontual! Boa noite. Dr. Pontual, o senhor já sabe? (*reverente*) Ah, pois não, o rádio está dando. Foi o "Esso", edição extraordinária? Dr. Pontual, *O Sol* é contra ou a favor do Boca de Ouro? Não ouvi! Sim, sim, contra, perfeitamente. Contraventor, claro, entendo. Cancro social. Boa noite, dr. Pontual. [50]

Distingue-se, na trama, o repórter de codinome Caveirinha, responsável pela entrevista de Guiomar — a Guigui, ex-amante do Boca — e que irá conduzir a experiência, numa função semelhante à de diretor de cena. Marcada pelo signo do decoro e da conveniência social, a verdade que emergirá da investigação é tanto mais oscilante quanto o são as posturas comportamentais das personagens.

O expediente cênico empregado pelo autor para a condução da ação é o de levar Caveirinha até a casa de Guigui, indagando-lhe, sob a forma de pergunta aberta: "— D. Guigui, a senhora tem visto o Boca de Ouro?" [51] Uma aproximação cuidadosa com o que se presume realidade faz Caveirinha novamente dirigir-se a Guigui para inquiri-la sobre os crimes cometidos pelo Boca.

Há, na construção das versões, a presença de elementos que configuram uma espécie de resistência à rememoração, aspecto sobre o qual iremos discutir no Capítulo II, como a figura de Agenor, marido de Guigui, que é, por sua vez, instada pelo repórter Caveirinha a desenhar o perfil do homem-mito do subúrbio carioca. As falas postas na boca de Agenor estão na contramão da lembrança e da reconstituição da cena.

> AGENOR — Não dá palpite e vê lá se queres que eu leve um tiro.
> CAVEIRINHA — Quer dizer que o Boca de Ouro...
> D. GUIGUI (*interrompendo*) — Meu bem, não fala nesse homem que até dá peso! Um pé-frio que Deus te livre! Ih, deixa eu bater na madeira! [52]

Ou ainda:

> AGENOR — Quer ver minha desgraça, mulher?
> (...)

[50] RODRIGUES. Boca de Ouro (1994), Primeiro Ato, p.883-884.
[51] RODRIGUES. Boca de Ouro (1994), Primeiro Ato, p.886.
[52] RODRIGUES. Boca de Ouro (1994), Primeiro Ato, p.886.

> AGENOR (*furioso*) — Mulher, estou fora da jogada! Você que se dane, vou ver as crianças! [53]

O Primeiro Ato se desenvolve em seis cenas, [54] três das quais são empregadas na reconstituição do provável assassinato de Leleco, marido de Celeste, por seu turno amante do Boca, dentro da perspectiva assinalada pelo autor nas rubricas: "Toda a evocação que d. Guigui faz, para o Caveirinha, tem um sentido único e taxativo: degradar Boca de Ouro, física e moralmente. O banqueiro de bicho aparece de uma maneira monstruosa". [55]

Já no Segundo Ato, que se desdobra em quatro cenas, Guigui, ainda sem conhecimento da morte efetiva do Boca, é novamente conduzida à rememoração, a partir das indicações que faz Caveirinha, como a exigir-lhe coerência do relato. Trata-se, aqui, de um diálogo entre a verossimilhança e o inverossímil transposto para a cena, na fala das personagens que contracenam.

> CAVEIRINHA — Mas d. Guigui, há uma coisa, eu não estou entendendo direito, que eu queria perguntar à senhora.
> D. GUIGUI — O que é que é?
> CAVEIRINHA — E esse negócio... O Boca de Ouro tomou a mulher do Leleco. Tomou?
> D. GUIGUI — Tomou.
> CAVEIRINHA — Muito bem. Se tomou, se o rapaz estava entregue às baratas, e se a menina ficou, lá, sentadinha na cama...
> D. GUIGUI — Esperando.
> CAVEIRINHA — Pois é: esperando. Então, eu quero que a senhora me explique: pra que matar? não lhe parece? à toa? à toa? [56]

Na seqüência, reaparece Agenor a pontuar, com sua resistência, a lembrança dos fatos, como também denunciando a impossibilidade de rememoração, posto que em toda evocação o que transparece é uma construção fantasiosa do sujeito: "AGENOR — Mulher, já acabou de

---

[53] RODRIGUES. Boca de Ouro (1994), Primeiro Ato, p.887.
[54] Deve-se ressaltar que, nesta peça, Nelson não divide explicitamente as cenas, embora aponte nas rubricas a sua comutação.
[55] RODRIGUES. Boca de Ouro (1994), Primeiro Ato, p.890.
[56] RODRIGUES. Boca de Ouro (1994), Segundo Ato, p.900-901.

pichar o Boca de Ouro?" [57] A presença dessa personagem, secundária na ação, constitui, entretanto um ponto de embreagem [58] ou de comutação da cena.

As embreagens, ou dêiticos, [59] são elementos dispostos pelo autor para localização espacial e temporal da cena, mudança de uma cena para outra, introdução e deslocamento de personagens, estabelecimento das situações dialógicas através da definição de locutores e locutários, antecipação e deflagração das ações, mudança de planos, além de outras indicações cênicas de gestualidade, mímica, iluminação e sonorização. Tais elementos podem aparecer não apenas nas rubricas, como também no próprio diálogo, especialmente quando o autor tem o propósito de desnaturalizar o mais possível a cena, como parece ser próprio da dramaturgia de Nelson Rodrigues. [60]

Assinalávamos acima que um dos pontos de embreagem ou de comutação de que se serve Nelson Rodrigues para reconduzir o relato de Guigui, sem, contudo repetir a versão anterior, apóia-se na presença de Agenor, que interrompe o diálogo entre sua mulher e Caveirinha, provocando este último a confessar a morte do Boca.

> AGENOR — (...) E quando sair esse troço, eu sou homem morto! O Boca de Ouro vai me dar um tiro!
> CAVEIRINHA — Dá licença?
> D. GUIGUI (*para o marido*) — Você é macho ou não é macho?
> AGENOR (*no seu medo heróico*) — Ninguém é macho no Caju!
> CAVEIRINHA — Mas escuta, "seu" Agenor: o Boca de Ouro não mata mais ninguém! Morreu! O Boca de Ouro morreu! [61]

---

[57] RODRIGUES. Boca de Ouro (1994), Segundo Ato, p.901.
[58] Por embreagem, termo empregado pelo lingüista Roman Jakobson (1985, p.78), com base na noção de *shifter*, isolada por Otto Jespersen (1921), tem-se uma forma gramatical que se distingue pelo fato de remeter a um ato de fala, ou seja, ao ato de fala que compreende essa forma. Para Benveniste (1976b), os pronomes pessoais pertencem a essa classe de palavras, que se convencionou chamar de "instâncias de discurso". Em Trabalho apresentado à Profª Sonia Rangel, como parte dos créditos da disciplina Processos de Encenação, procuramos verificar a mudança de planos e de seqüências a partir da localização de pontos de comutação (dêiticos) ou embreagens em peças rodrigueanas. Ver MOTTA. Embreagens do Texto Dramático: uma aplicação em Peças Psicológicas de Nelson Rodrigues (2003).
[59] Em Pavis, podemos encontrar, sob a noção de dêixis, um debate resumido da questão. Ver PAVIS. *Dicionário de Teatro* (2001), p.88.
[60] Ver, a propósito, FRAGA. Nelson Rodrigues e o Expressionismo (1994), p.89-103.
[61] RODRIGUES. Boca de Ouro (1994), Segundo Ato, p.902.

Retomado o relato por Guigui, agora informada da morte do Boca, a câmera opera um deslocamento, girando cerca de cento e oitenta graus em relação à versão anterior. Desta feita, a rememoração introduz novos elementos, como Preto, personagem-escada que suporta a cena inicial em que Boca investiga sobre sua origem, além de outros que a seguir se indicam.

Dentro do propósito explicitado pelo autor de retificação da feição do Boca, apresentado doravante com "pinta de lorde", [62] integra o conjunto de personagens nesta segunda versão o coro das grã-finas. O diálogo entre as grã-finas e Boca é a ocasião para o desmascaramento, no encontro entre representantes de classes sociais distintas, mas que parecem convergir no aspecto "transgressão às normas".

> BOCA DE OURO (*arquejante*) — Minha mãe pediu licença e foi à toalete das senhoras. Então eu nasci. Minha mãe me apanha e me enfiou na pia. Depois abriu a bica em cima de mim e voltou para o salão e...
> SEGUNDA GRÃ-FINA — Essa vou contar ao Mira y Lopez!
> TERCEIRA GRÃ-FINA (*aflita para vender o seu peixe*) — Minha cozinheira tem os filhos em pé! [63]

Na seqüência, Celeste, representante da classe média baixa carioca, flagra o amante a chorar, deflagrando-se, em razão disso, uma cena em que o tom se eleva, em contraste com o rebaixamento moral a que o autor submete as representantes da classe social mais elevada.

> BOCA DE OURO (*com feroz alegria*) — Agora, eu tenho uma bomba! (*vira-se para Celeste*) Não é pra você, não! É pras outras! (*para as outras*) Um estouro!
> (*Boca de Ouro caminha, trôpego, para a secretária. Abre a gaveta e tira de lá um colar de pérolas. Traz o colar, suspenso, entre o indicador e o polegar. Celeste ergue-se fascinada*).
> (...)
> BOCA DE OURO — Uma de vocês vai ganhar esse colar!
> PRIMEIRA GRÃ-FINA — Quem?
> BOCA DE OURO (*berrando e sacudindo o colar, no alto*) — A que tiver os peitinhos mais bonitos ganha esse colar! [64]

---

[62] RODRIGUES. Boca de Ouro (1994), Segundo Ato, p.908.
[63] RODRIGUES. Boca de Ouro (1994), Segundo Ato, p.912.
[64] RODRIGUES. Boca de Ouro (1994), Segundo Ato, p.913.

Ao final desta versão, em que a imagem de Boca de Ouro é retificada, cabe a Guigui apontar em Celeste a autoria do assassinato do seu marido Leleco: "(Celeste vem, por trás do marido, apanha o punhal. Crava-o nas costas do marido. Este larga o revólver, gira sobre si mesmo e cai, com um gemido.)" [65] Quanto a Boca, poupado da acusação da amante, parece sair de cena por uma razão superior: "— Estou juntando ouro, ouro pra meu caixão..." [66]

Cinco cenas compõem o Terceiro Ato, em que o relato é retomado pela última vez, encontrando novamente Guigui e Caveirinha a replicar, em diálogo, a coerência do texto anterior, e reaparecendo a figura de Agenor, na sua função comutadora de elemento de adiamento da ação. Ao anunciar a decisão de abandonar a mulher, Agenor é convencido por Caveirinha a se manter na cena, para que o relato se cumpra.

A indicação de mudança no desenho de Boca é feita em rubrica inicial do Terceiro Ato, em que Nelson Rodrigues explicita a transformação do protagonista, visto agora mais como pertencente a uma mitologia suburbana do que à realidade normal da Zona Norte. Resulta daí que o recuo no passado põe em cena, além de Guigui, o triângulo amoroso central da peça, composto por Leleco, Celeste e Boca.

Nesta versão, dois epílogos parecem compor a ação: o primeiro, em que se resolve o imbróglio Leleco-Celeste-Boca, cabendo aos dois últimos perpetrarem o assassinato do primeiro, diante da cumplicidade de Guigui. É quando se introduz, pela fala de Boca, uma outra personagem, secundária, porém decisiva na trama, a única grã-fina que recebe um nome, Maria Luísa.

Estabelece-se, em relação a Maria Luísa e Celeste, uma nova oposição geradora de tensão e responsável pelo segundo epílogo, o da morte de Boca, ao final da peça: antigas colegas e rivais, encontram afinidade num único ponto — o interesse comum por Boca. É Celeste quem o diz: "— Não te mete, Boca! Eu tenho com a Maria Luísa uma escrita particular!" [67]

---

[65] RODRIGUES. Boca de Ouro (1994), Segundo Ato, p.918.
[66] RODRIGUES. Boca de Ouro (1994), Segundo Ato, p.918.
[67] RODRIGUES. Boca de Ouro (1994), Terceiro Ato, p.934.

Esta escrita, que se fará aos tropeços, resultará em outro assassinato, dessa vez de Celeste, cuja última fala tem o sabor de uma citação de outra obra rodrigueana: "Cínica! cínica! (...) Antes de morrer, escuta: (...) eu não ando mais de lotação! nunca mais! [68] O epílogo número dois, com a morte de Boca, é apenas indicado nas rubricas, sem constituir ação dramática, propriamente: "Depois que ela desaparece, ele apanha um jornal e olhando, de vez em quando, na direção do quarto, cobre o cadáver de Celeste. Depois, cambaleante, vai ao encontro de Maria Luísa." [69]

Interessa verificar, ainda, que a cena de fechamento da peça desloca-se para o Instituto Médico-Legal, de onde se veicula o assassinato de Boca, com vinte e nove punhaladas — mesma precisão numérica com que o autor pontuou as falas de Maria Luísa, retirando-se Guigui por completo da ação. Isso vem explicitar o caráter que aqui perseguimos: a câmera completa seu giro de trezentos e sessenta graus, permanecendo, contudo, a dúvida quanto aos fatos relatados. De que verdade estamos aqui falando? Qual a versão que se quer verdadeira? Caberia trazer uma explicação que nos dá o autor a respeito de Ismael, personagem principal de *Anjo Negro*. [70]

> O caso de Ismael foi interessante. Alegou-se, por exemplo, que não existia negro como Ismael (...) Para mim, tanto faz, nem me interessa. *Anjo negro* jamais quis ser uma fidelíssima, uma veracíssima reportagem policial. Ismael não existe em lugar nenhum; mas vive no palco. E o que importa é essa autenticidade teatral. [71]

A narrativa em *Boca de Ouro* tem um caráter que se poderia afirmar de confissão, motivo de outra peça de Nelson Rodrigues, *Toda nudez será castigada*, [72] obsessão em três atos, de 1965. A história gira em torno da família de Herculano, burguesa e decadente, cuja queda começara com a morte da mãe, vitimada por um câncer no seio. Dá-se a partida com uma gravação da voz da prostituta Geni, dirigindo-se ao marido em tom confessional, antes de pôr fim à própria vida.

---

[68] RODRIGUES. Boca de Ouro (1994), Terceiro Ato, p.936. Trata-se de uma referência indireta a "A dama do lotação", crônica do autor incluída no volume *A Vida como Ela é... o homem fiel e outros contos* (1992), p. 219-223. As crônicas aí selecionadas foram escritas entre 1951 e 1961, tendo sido, neste intervalo — 1959 — que o autor concebeu *Boca de Ouro*.
[69] RODRIGUES. Boca de Ouro (1994), Terceiro Ato, p.938.
[70] RODRIGUES. Anjo Negro (1994), p.571-624.
[71] RODRIGUES. Teatro Desagradável. *FOLHETIM 7* (2000), p.12.
[72] RODRIGUES. Toda nudez será castigada (1994), p.1049-1107.

> GENI — Herculano, quem te fala é uma morta. Eu morri. Me matei.
> (*Ao mesmo tempo que Geni fala, ilumina-se parte do palco. Aparecem Patrício e as tias. Enquanto durar a fala de Geni, Patrício e as tias permanecerão imóveis e mudos*.)
> GENI — Herculano, ouve até o fim. Você pensa que sabe muito. O que você sabe é tão pouco! (...) [73]

Em artigo em que examina o idílio e a verdade, Antônio Carlos Santos [74] afirma que, desde a Idade Média, a confissão se transformou numa das técnicas mais valorizadas para produzir a verdade, sendo empregada na justiça, na medicina, na pedagogia, nas relações familiares e amorosas e no tratamento psicanalítico. Santos verifica ainda que o destino trágico, dionisíaco, em que se inscrevem Herculano e Geni, não tem conciliação possível.

Ronaldo Lima Lins,[75] ao comparar o romance *Conhecer uma mulher*, de Amós Oz, com *Boca de Ouro*, de Nelson Rodrigues, salienta que a verdade implica uma direção plural, é vária, "(...) com um sem-número de cabeças, braços e pernas movendo-se para todos os lados como um monstro indiano". [76] Na peça, vemos que a narradora Guigui/Nelson reformula, seguidamente, sua versão sobre os fatos, e, ao final, quando se espera que se chegue a um termo, o que se tem como resultado é o evanescimento da própria figura do narrador, importando tão-somente a dúvida, que permanece como única certeza.

Neste sentido, poderíamos afirmar, com Ismail Xavier, [77] que o caminho das tragédias cariocas de Nelson Rodrigues não é o de explorar a dimensão épica desse procedimento — chamar a atenção para o narrador —, mas expor a verdade da cena: "A personagem reivindica crédito, expõe sua verdade, mas a peça não endossa, sem mais, sua peroração". [78]

Reafirma-se, aqui, nossa hipótese, segundo a qual toda a escrita dramática rodrigueana, pela sua estrutura de fragmento, oferece-se a uma pluralidade de interpretações que jamais a esgotam. Esclarece-se, desse modo, o emprego da analogia com a câmera

---

[73] RODRIGUES. Toda nudez será castigada (1994), Primeiro Ato, p.1052.
[74] SANTOS. Toda Nudez e um Idílio: Serginho e o Ladrão Boliviano (1994), p.183-193.
[75] LINS. Nelson Rodrigues outra vez: o bandido e o felino predador (1998), p.24-32.
[76] LINS. Nelson Rodrigues outra vez: o bandido e o felino predador (1998), p.28.
[77] XAVIER. *O olhar e a cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues* (2003), p.222.
[78] XAVIER. *O olhar e a cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues* (2003), p.222.

giratória, que permite circundar o objeto sem a pretensão de encontrar o ângulo perfeito, ou ainda com um caleidoscópio, em que a imagem se forma a partir dos fragmentos que se ordenam de modos diversos e em diferentes temporalidades.

Cabe-nos neste momento retomar a noção de suplementaridade, tal como a define Derrida no artigo que examinamos na Introdução a esta Tese.[79] Ao compreender que a totalização é tão inútil quanto impossível, em razão da finitude da própria linguagem que poderia recobri-la, o autor recorre à noção de suplemento, que supõe antes de tudo a falta, a ausência de centro ou de origem.

Para Ubersfeld, todo discurso no teatro tem dois sujeitos de enunciação: a personagem e o eu-escritor, o que demonstra o dialogismo constitutivo do texto teatral. O fato fundador da dupla enunciação do teatro não pode ser esquecido ou negligenciado, daí porque a personagem fala em seu próprio nome, mas também porque o autor a faz falar. [80] A autora assinala que não se trata de fala da personagem (uso individual em uma situação de comunicação real), mas de seu discurso como processo construído. Neste sentido, o drama, com sua estrutura de dupla enunciação, realiza, no nosso entendimento, a suplementaridade proposta por Derrida, na medida em que partilha do campo da linguagem, campo que, por definição, é o de um jogo de substituições infinitas no fechamento de um conjunto finito, jogo permitido pela falta, pela ausência de centro ou de origem.

Ao indagarmos qual a versão que se quer verdadeira no drama *Boca de Ouro*, podemos concluir que, em seu caráter de dupla enunciação, com dois sujeitos de enunciação (a personagem e o eu-escritor), bem como dois receptores (a outra personagem e o público), o drama se realiza às expensas de uma ilusão consentida entre todas essas partes componentes de sua estrutura, possibilitando que a mentira assuma o caráter de verdade da cena, em sua parcialidade ou em seu caráter suplementar.

Dorotéia: farsa e tragédia

A noção de fragmento, segundo nossa postulação, diz respeito não apenas à ruptura das chamadas unidades aristotélicas — ação, tempo e lugar —, mas também à mistura de

[79] DERRIDA. A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas (2002), p.229-249.
[80] UBERSFELD. *Lire lê théâtre I* (1996), p.89-112.

gêneros. Neste particular, pode-se ver em *Dorotéia* uma dupla direção, tal como afirma Ferraz [81] em artigo a respeito: a da tragédia e a da farsa. Ao cunhar de "farsa irresponsável" sua peça, Nelson Rodrigues aponta, de acordo com Ferraz, para esta reversibilidade dos gêneros, dos signos, da linguagem, de tal forma que se confundem aspectos de um e outro gênero.

> O trágico, o burlesco e os demais procedimentos cênicos convencionais não resistem ao tratamento *irresponsável* que desarticula os pontos de vista formais da psicologia, do julgamento moral, da estética, do gosto, e pode fazê-lo porque não abdica de sua arbitrariedade. [82]

Este debate não é novo, como se poderia presumir. Desde a escrita de suas memórias, [83] Nelson Rodrigues já se debatia com a crítica, tomando como desfavorável a indagação que fazia Álvaro Lins a respeito de *Álbum de Família*, peça de 1945.

> Se quisesse, faria com os nomes dos meus ex-admiradores uma lista telefônica. E eu não movia uma palha para reconquistá-los. Pelo contrário: — antes, delirara com o sucesso; e, agora, agia e reagia como se preferisse, inversamente, o fracasso. Álvaro Lins lançou, contra *Álbum de Família*, um rodapé escandaloso: — "Tragédia ou farsa?".
> A pergunta era realmente uma afirmação: — farsa. [84]

Da farsa, gênero indestrutível de acordo com Pavis [85], Nelson Rodrigues toma emprestado o cômico do nonsense, que se pode encontrar em muitas cenas de *Dorotéia*, em especial no retorno de Das Dores, natimorta aos cinco meses, ao útero de sua mãe, D. Flávia, tão logo se lhe revele sua condição [86]. Um outro recurso da farsa empregado por Nelson Rodrigues em *Dorotéia* é o das máscaras grotescas que cobrem o rosto de todas as personagens — Flávia, Maura, Carmelita, Das Dores e D. Assunta D'Abadia —, exceção feita

---

[81] FERRAZ. *Dorotéia*: tragédia irresponsável (1998), p.40-51.
[82] FERRAZ. *Dorotéia*: tragédia irresponsável (1998), p.40-41.
[83] Nelson Rodrigues começou a escrever memórias para publicação imediata no *Correio da Manhã* em 1967, algumas das quais estão reunidas em RODRIGUES. *A Menina sem estrela; memórias* (1999).
[84] RODRIGUES. *A Menina sem estrela; memórias* (1999), p.216.
[85] Segundo Pavis, a farsa, em sua origem, constituía um momento de relaxamento e de riso nos mistérios medievais; excluída do reino do bom gosto, a farsa jamais se deixa recuperar pela ordem, pela sociedade ou pelos gêneros nobres, encontrando-se, na atualidade, nos dramas absurdos como os de Ionesco e Beckett, em que a dimensão corporal da personagem e do ator é valorizada. PAVIS. *Dicionário de Teatro* (2001), p.164.
[86] RODRIGUES. Dorotéia (1994), Terceiro Ato, p.660-662.

a Dorotéia, personagem-título, cujo rosto, descrito nas rubricas como "belo e nu" [87], desvela-se ao espectador.

Um terceiro recurso farsesco que se pode apontar em *Dorotéia* prende-se a um aspecto valorizado neste gênero em particular: a dimensão corporal da personagem. Neste sentido, oferecem-se na peça dois elementos que suportam o cômico aí presente: a representação de Eusébio de Abadia por um par de botinas e o jarro, que, embora não figurem enquanto personagens, propriamente, no texto rodrigueano, emprestam à peça feição cômica. Vimos, na Introdução a esta Tese, que expediente semelhante foi empregado por Yvan Goll em uma de suas peças, *Methusalem*, com relação à metonímica personagem Felix.

Trata-se, em realidade, de uma outra lógica de caracteres, em que se utilizam formas de representação coisificada, seja de personagens com atributos humanos, como Eusébio de Abadia, prometido noivo de Das Dores, seja de elementos do imaginário, como o jarro, pertencente à realidade anterior da protagonista, como item do mobiliário lupanar e também representante do gozo sexual, do qual Dorotéia e as primas tentam a todo custo ausentar-se.

Ao examinar a composição das personagens rodrigueanas, estereotipadas e tipificadas, especialmente em *Dorotéia*, Luiz Arthur Nunes [88] aponta para um procedimento em que as personagens não se definem pela mimese realista, configurando-se como entidades abstratas.

> Do repertório de procedimentos deste absurdista *avant la lettre*, destacam-se a representação do noivo de Das Dores — filho de Dona Assunta — como um par de botinas de homem e as miraculosas aparições do jarro da higiene íntima da prostituta Dorotéia. É importante frisar que não se trata de uma busca do inusitado como efeito gratuito, da teatralidade pela teatralidade. Tais imagens operam também como metáforas (do sexo, da fisicalidade, da sensualidade e da libido), metaforização dramática, poética e, sobretudo cênica, proposta nunca vista até então nos palcos brasileiros. [89]

Tais recursos apontam, seguramente, para o modo rodrigueano — e o de um vasto campo do teatro moderno — de pôr-se diante dos cânones naturalistas, como assinala Ferraz

[87] RODRIGUES. Dorotéia (1994), Primeiro Ato, p.628.
[88] NUNES. Dorotéia (1998), p.35.
[89] NUNES. Dorotéia (1998), p.36-37.

[90] a propósito de *Dorotéia*, ao abandonarem os princípios da *mímesis* e denunciarem a arbitrariedade de convenções que recobriam o campo da estética. Em *Dorotéia*, podemos ver como exemplos da recusa do ilusionismo a representação em botinas de Eusébio de Abadia, bem como a figuração do desejo sob a forma de um jarro. Diversos expedientes empregados por Nelson Rodrigues em outras peças de sua autoria também conspiram a favor do antiilusionismo, como se pode verificar nos recortes a seguir.

Um primeiro diz respeito a *A Falecida* [91], tragédia carioca em três atos, de 1953, em que Nelson Rodrigues propõe, nas rubricas, que Tuninho, marido de Zulmira, já falecida a esta altura, saia em um táxi imaginário para extorquir dinheiro do ex-amante da mulher.

> (*Sai a vizinha para vestir a morta. Luz sobre o táxi, em que viaja Tuninho. Táxi, evidentemente, imaginário. O único dado real do automóvel é uma buzina, gênero "fon-fon", que o chofer usa, de vez em quando. A idéia física do táxi está sugerida da seguinte forma: uma cadeira, atrás da outra. Na cadeira da frente vai o chofer, atrás, Tuninho. O chofer simula dirigir, fazendo curvas espetaculares.*) [92]

Nesta peça, a cena é inteiramente esvaziada, tal como assinalam as rubricas de abertura, e são as personagens que, de acordo com a necessidade de cada situação, portam os elementos cênicos.

> (*Cena vazia. Fundo de cortinas. Os personagens é que, por vezes, segundo a necessidade de cada situação, trazem e levam cadeiras, mesinhas, travesseiros que são indicações sintéticas dos múltiplos ambientes. Luz móvel. Entra Zulmira, de guarda-chuva aberto. Teoricamente está desabando um aguaceiro tremendo. A moça está diante de um prédio imaginário. Bate na porta, também imaginária. Surge Madame Crisálida com um prato e respectivo pano de enxugar. De chinelos, desgrenhada, um aspecto inconfundível de miséria e desleixo. Atrás, de pé no chão, seu filho de dez anos. Durante toda a cena, a criança permanece, bravamente, com o dedo no nariz. Zulmira tosse muito.*) [93]

---

[90] FERRAZ. *Dorotéia*: tragédia irresponsável (1998), p.43.
[91] RODRIGUES. A Falecida (1994), p.731-779.
[92] RODRIGUES. A Falecida (1994), Terceiro Ato, p.765.
[93] RODRIGUES. A Falecida (1994), Primeiro Ato, p.733.

À medida que a ação progride e que os cenários imaginários se multiplicam e se alternam, para desenvolvimento das cenas — casa da Madame Crisálida, sinuca, casa de Tuninho e Zulmira, agência funerária e rua —, o autor propõe, ao modo de *Vestido de Noiva*, uma fusão de planos, cujo efeito no leitor/espectador é, sem dúvida, o de precipitar a ação, concorrendo também para a quebra da ilusão.

No Segundo Ato, depois de ter ido à funerária acertar o enterro de luxo, Zulmira retorna a casa, dando partida a uma cena em que se queixa à mãe sobre os atuais enterros, destituídos da pompa que julgava necessária ao evento. Eis que seu marido Tuninho, em sua função de embreagem, entra em cena para anunciar a mudança de cena — agora, consultório médico, aonde Zulmira deverá ir.

> TUNINHO — Olha, você, hoje, vai ao médico, de qualquer maneira!
> (...)
> (*Fusão do lar de Zulmira com o consultório médico. Tuninho e mãe saem de cena. Entra o velho dr. Borborema, de avental. Traz toalha de ausculta e uma cadeira. Zulmira tira a blusa. Dr. Borborema vai auscultá-la. Está de óculos. Tira os óculos*.) [94]

Em *Viúva, porém honesta*, de 1957, o autor recorre inúmeras vezes a um certo número de procedimentos que visam à quebra da ilusão, como na passagem que se segue, em que a personagem Dr. J.B. de Albuquerque Guimarães, "gângster da imprensa" e diretor de A Marreta, "o maior jornal do Brasil", [95] passa a distribuir chapéus e dirigir a cena.

> DR.J.B. — Lavo as mãos! Crítico do SAM! E deixa eu ver uma coisa: *(consulta o relógio)* Ih, está quase na hora do casamento!
> *(O dr. J.B. começa a distribuir chapéus.)*
> DR.J.B. — Vão-se enchapelando!
> TIA ASSEMBLÉIA — Me dá o meu!
> DR.J.B. — Tudo pronto?
> TIA SOLTEIRONA — Falta o padre!
> PADRE *(entrando)* — Também cheguei!

[94] RODRIGUES. A Falecida (1994), Segundo Ato, p.754.
[95] RODRIGUES. Viúva, porém honesta (1994), Primeiro Ato, p.433.

> DR.J.B. — Ótimo! Vamos começar. Façam a *Marcha Nupcial* com a boca.[96]

Dois aspectos podem ser assinalados nesta passagem: o primeiro diz respeito à rubrica que indica a distribuição de chapéus por J.B., apoiando-se na gestualidade do ator que realiza a personagem e que faz deflagrar a ação; o segundo verifica que o autor, não contente em fazer a indicação cênica, incluiu também na fala da personagem o ponto de embreagem ou de comutação da cena: "Vão-se enchapelando!" .[97]

Um terceiro recorte aponta para *O Beijo no Asfalto* [98], tragédia carioca em três atos, de 1961, em que o autor, contrariamente aos cânones dramáticos [99], surpreende o leitor/espectador ao final da peça com a súbita revelação amorosa de Aprígio para Arandir, seu genro, coroando o excesso e o absurdo com o assassinato do segundo pelo primeiro.

> ARANDIR (*atônito e quase sem voz*) — O senhor me odeia porque. Deseja a própria filha. É paixão. Carne. Tem ciúmes de Selminha.
> APRÍGIO (*num berro*) — De você! (*estrangulando a voz*) Não de minha filha. Ciúmes de você. Tenho! Sempre. Desde o teu namoro, que eu não digo o teu nome. Jurei a mim mesmo que só diria teu nome a teu cadáver. Quero que você morra sabendo. O meu ódio é amor. Por que beijaste um homem na boca? Mas eu direi o teu nome. Direi teu nome a teu cadáver.[100]

A reviravolta súbita, com revelações surpreendentes, é característica da estrutura dramática de muitas peças de Nelson Rodrigues, e constitui, de acordo com Luiz Arthur Nunes, uma das "técnicas do baú melodramático" do autor.[101] Procedimento semelhante pode ser encontrado em outra peça do autor, *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas Ordinária*, de 1962, em que Peixoto revela o plano arquitetado por Maria Cecília, de se fazer objeto de violação sexual, cena que é seguida pela morte de ambos.[102]

---

[96] RODRIGUES. Viúva, porém honesta (1994), Segundo Quadro do Segundo Ato, p.455.
[97] RODRIGUES. Viúva, porém honesta (1994), Segundo Quadro do Segundo Ato, p.455. Para uma discussão acerca do emprego dessas formas no teatro, veja-se MOTTA. Embreagens do Texto Dramático: uma aplicação em Peças Psicológicas de Nelson Rodrigues (2003).
[98] RODRIGUES. O Beijo no Asfalto (1994), p.941-989.
[99] Ver, a propósito, comentário de Magaldi, que considera, além de inconvincente a solução encontrada pelo autor, um possível golpe de melodrama, em Prefácio a RODRIGUES. *Teatro Completo* (1994), p.103.
[100] RODRIGUES. O Beijo no Asfalto (1994), Terceiro Ato, p.989.
[101] NUNES. Melodrama com Naturalismo no Drama Rodriguiano (1994), p.51.
[102] RODRIGUES. Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas Ordinária (1994), Terceiro Ato, Cena XIII, p.1044-1046.

O exagero dos sentimentos que impulsiona a ação dramática em *O Beijo ...* aponta para um aspecto que Ana Chiara define como a estética rodrigueana por excelência: "do acúmulo, da abundância, da massa de elementos. É o primado da grandiloqüência".[103] Trata-se, a nosso ver, de mais um recurso antiilusionista, em que a verossimilhança, princípio fundamental da estética aristotélica, vê-se aos pedaços, em ruínas, o que nos leva de volta à poética do fragmento, na medida em que o procedimento adotado não apenas quebra o fluxo narrativo, como impõe um outro regime de verossimilhança.

O excesso, de que aqui nos ocuparemos brevemente, não se encontra apenas na obra dramatúrgica de Nelson Rodrigues, mas também nos seus romances, alguns dos quais em regime de folhetim: *Núpcias de Fogo*, *Minha Vida* e *Escravas do Amor*, bem como em *Meu destino é pecar*, romances do heterônimo [104] Suzana Flag, além de *A Mulher que amou demais*, do heterônimo Myrna, cujo título já demonstra o excesso. [105]

Na trama de *Meu destino é pecar*, objeto de análise de Chiara, a protagonista Leninha, para saldar uma dívida do pai, é obrigada a se casar com Paulo, rico e manco, indo viver numa fazenda distante com o irmão e a mãe do marido. Em torno de Guida, primeira esposa de Paulo, morta pelos cães da fazenda, ergue-se uma *vendetta*, armada pela família da falecida, desdobrada em inúmeros episódios que recheiam a narrativa.

Para um melodrama, acompanhado com entusiasmo pelos leitores,[106] a inverossimilhança é a tônica: Regina, mulher misteriosa mantida reclusa numa casa na mata da fazenda, é reconhecida por Leninha como Guida, a falecida, e se faz passar por esta última diante de Paulo. Num dos capítulos finais da trama, trava-se um diálogo entre Leninha e Paulo feito de excessos, dando conta de um assassinato que logo viria a ser desmentido, e em torno do qual o absurdo reina.

---

[103] CHIARA. A Paixão do Escândalo: Nelson Rodrigues, o homem que chora por um olho só (1998), p.21.

[104] A propósito do emprego do termo com relação a Nelson Rodrigues, veja-se a entrevista de Caco Coelho, organizador da Coleção Baú de Nelson Rodrigues, feita por Andressa Camargo no site www.tvebrasil.com.br. Nela, o entrevistado postula que, ao se vestir com alma de mulher, Nelson se transmutava em outro, sendo por isso o início de um heterônimo, e não de um pseudônimo. Acesso em 26.mai.2003.

[105] RODRIGUES. *Núpcias de fogo* (1997); *Minha Vida: romance autobiográfico* (2003); *Escravas do Amor* (2001); *Meu destino é pecar* (1998); *A mulher que amou demais* (2003). Devem também ser mencionados os romances do heterônimo Nelson Rodrigues *O casamento* (2001) e *A Mentira* (2002).

[106] Veja-se, a propósito, CASTRO. *O anjo pornográfico* (1999), p.186-187, em que o autor comenta acerca do crescimento fenomenal de vendas do periódico "O Jornal", a partir da publicação do folhetim rodrigueano.

> Leninha sentiu um arrepio. E Paulo completou a narrativa, com um brilho selvagem nos olhos:
> — ... e enterrei, até o cabo, uma, duas, três, quatro vezes.
> Na imaginação de Lena a cena surgia nítida: Paulo, feito um possesso, apunhalando a primeira esposa. Guida gritando, gritando, querendo fugir, caindo e se levantando para cair novamente. Paulo, implacável, multiplicando as punhaladas e só parando quando Guida, ensangüentada, expirou, afinal. Ele, fascinado, vendo os últimos estremecimentos daquele corpo — verdadeiras convulsões. Toda a sala suja de sangue, até as paredes, cadeiras viradas. [107]

É no território do conto rodrigueano, contudo, que o excesso supera todo comedimento possível, e que o absurdo conspira a favor da quebra da ilusão. Em um dos contos magistrais incluídos na coletânea *A vida como ela é ...*, [108] Detinha, a noiva ansiosa, interroga o noivo Peçanha a respeito dos banhos que este tomava, exortando-o a cumprir seu próprio ritual, de quatro banhos ao dia. No dia do casamento, logo cedo Peçanha meteu-se "(...) debaixo do chuveiro, tomou um banho minucioso, um banho implacável, um banho de casamento". [109]

Após a cerimônia civil, ao meio-dia, o noivo retorna a casa para preparar-se para o evento religioso, levando consigo "(...) uma surda irritação". [110] Descontente com a noiva, limitou-se a esfregar álcool debaixo do braço e uma mão de talco. Já no quarto das bodas, impaciente, quer agarrar a noiva, que foge para o banheiro, e, após uma hora de espera, lança-se a ela, para encontrar funda resistência, e a condição: "Não! Primeiro, o banho! O banho ou nada feito!" [111]

O desfecho, dada a preparação prévia do leitor, não surpreende, o que não impede, contudo, que o exagero se apresente, graças à absurdidade da situação. Peçanha, ferido em seu orgulho, resiste, por seu turno, e o resultado da contenda é o abandono da cena, pela noiva, aos berros no corredor do hotel: *"*— É um porco! Casei-me com um porco! Tirem esse porco daqui!" [112]

---

[107] RODRIGUES. *Meu destino é pecar* (1998), Capítulo XXXVI, p.568.
[108] RODRIGUES. Banho de Noiva (1997), p.21-25.
[109] RODRIGUES. Banho de Noiva (1997), p.22.
[110] RODRIGUES. Banho de Noiva (1997), p.23.
[111] RODRIGUES. Banho de Noiva (1997), p.25.
[112] RODRIGUES. Banho de Noiva (1997), p.25.

Estas formas de excesso, de recusa do ilusionismo, em que a palavra é saturada de significações, bastam para Ferraz creditar a Nelson Rodrigues o caráter de "grau cem" [113] da escritura, como contrário absoluto ao que Barthes teorizou como "grau zero da escritura"[114]. Ao invés de baixa temperatura textual, o modo rodrigueano de escrita, ao recorrer à banalidade e ao estereótipo, atinge uma certa esfera de artificialidade, o que não impede, de acordo com Ferraz, a comoção e o envolvimento.

> Apavora-nos, decerto, o lançarmo-nos sem segurança num mundo que, embora não seja *o* mundo, oscila permanentemente entre o retrato mais minucioso da crônica e o absurdo escandaloso, sem freios. [115]

Desse mundo de contrastes, de excessos e de absurdos em que se ergue a obra rodrigueana resulta uma diluição de fronteiras, como assinala Ferraz, de tal modo que o autor pretende ver aí a irresponsabilidade como categoria estética, [116] em que a lógica convencional desaparece sob a pedagogia rodrigueana, e as delimitações de gênero soam infrutíferas.

O excesso na construção dramatúrgica de Nelson Rodrigues assenta-se, sobretudo, no emprego da hipérbole, figura de retórica de aumento quantitativo das propriedades de um objeto ou de um estado e em cujo exame iremos nos deter, mais particularmente, no capítulo IV, em "A linguagem estilhaçada". Contudo, é importante trazer aqui a contribuição de Victor Hugo A. Pereira[117] sobre a questão, ao apontar a "diluição da contundência" nas montagens teatrais e cinematográficas da obra de Nelson, uma tentativa de depurar este excesso.

> Tanto na dramaturgia, como em grande parte de sua prosa de ficção, a instituição da hipérbole como princípio desestruturador da ordem cotidiana possibilita a transfiguração da banalidade e do transitório; ou seja, o sentido dos elementos mais vulgares do cotidiano (sejam as próprias coisas, como um vestido, um sapato; sejam pequenos rituais ou palavras banais) se transforma e aponta para outras possibilidades de realização, quando

---

[113] FERRAZ. *Dorotéia*: tragédia irresponsável (1998), p.43.
[114] BARTHES. *O grau zero da escritura* [198?], p.115-167.
[115] FERRAZ. *Dorotéia*: tragédia irresponsável (1998), p.42.
[116] FERRAZ. *Dorotéia*: tragédia irresponsável (1998), p.42.
[117] PEREIRA. Dessa vez foi mais leve — intensificação e diluição nas leituras de Nelson Rodrigues (1998), p.15.

> intensificado através de um investimento afetivo que os desloca e os torna algo especial no conjunto em que se incluem. [118]

Vimos, a propósito do excesso, elementos do cotidiano exaltados e transfigurados, como no conto do banho, em rituais como a descrição do assassinato imaginário, na cena do folhetim, ou ainda no amor confesso de Aprígio por Arandir, na peça *O beijo*... Contudo, adverte Pereira, a culminância desse processo não é em absoluto a transcendência, "(...) constituindo-se, ao contrário, numa denúncia do vazio de toda pretensão nesse sentido".[119] Trata-se de uma estratégia de esvaziamento que serve de corolário à estética que aqui postulamos, a do fragmento, na medida em que dessacraliza o ato, seu sentido e a linguagem de que se reveste.

A etiqueta "farsa irresponsável" é um expediente também empregado em *Viúva, porém honesta*, [120] embora aí já não encontre caráter subversivo, como em *Dorotéia*. Nesta última, confirma-se aquilo que pretende Ferraz [121], segundo o que a "irresponsabilidade" rodrigueana reside exatamente na reversibilidade dos gêneros, desestabilizando-se os seus limites em favor da ação dramática.

Um princípio taxionômico[122] levou Magaldi a classificar as peças rodrigueanas em Peças Psicológicas, Peças Míticas e Tragédias Cariocas,[123] iniciativa que encontra inúmeras resistências da crítica rodrigueana. Sem pretendermos adentrar na polêmica, interessa-nos apontar que a designação, pelo autor, de suas próprias peças, extravasa do sentido classificatório, encontrando, ao cabo, um dos nossos postulados: romper com os cânones, explodindo a nomenclatura e subvertendo, pela linguagem, seus próprios limites. [124]

---

[118] PEREIRA. Dessa vez foi mais leve — intensificação e diluição nas leituras de Nelson Rodrigues (1998), p.9.
[119] PEREIRA. Dessa vez foi mais leve — intensificação e diluição nas leituras de Nelson Rodrigues (1998), p.9.
[120] Farsa irresponsável em três atos, assim define o autor, na abertura da peça. RODRIGUES. Viúva, porém honesta (1994), p.431.
[121] FERRAZ. *Dorotéia*: tragédia irresponsável (1998), p.40.
[122] Taxinomia ou Taxionomia é uma ciência da classificação, dentro de uma concepção empirista segundo a qual a ciência tem apenas que descrever os fenômenos, procurando um pouco de ordem na sua aparente desordem. Ver DUCROT. Lingüística Generativa (1982), p.60.
[123] Ver MAGALDI. Prefácio a RODRIGUES. *Teatro Completo* (1994).
[124] De modo breve, Nelson Rodrigues emprega os termos Drama (uma vez), Peça (quatro vezes), Tragédia (quatro vezes), Farsa Irresponsável (duas vezes), Tragédia Carioca (três vezes), Tragédia de Costumes, Divina Comédia e Obsessão (uma vez, cada) para designar sua produção dramatúrgica, numa rara — para a época — demonstração de desobediência aos cânones estabelecidos.

Assinalamos, com Ferraz, a dupla direção para a qual aponta *Dorotéia*, entre a farsa e a tragédia, verificando alguns empréstimos feitos ao primeiro gênero. Deste, esperar-se-ia ainda aquilo que Pavis designa "triunfo do corpo" [125], graças aos elementos de que faz uso o gênero, com personagens típicas, máscaras grotescas, truques de *clown*, caretas, entre outros expedientes cômicos. A dimensão corporal em *Dorotéia*, contudo, assume função outra que não propriamente a de fazer a peça resvalar no cômico, mas de emprestar força à angústia trágica.

Dramaturgia da carne: o corpo em *Dorotéia*

Dorotéia, farsa irresponsável em três atos, escrita por Nelson Rodrigues[126] 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, segundo o autor, 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 partir do acontecimento gerador — a comunicação que sua mãe lhe faz, de que é natimorta —, decide regressar ao útero materno, constituindo uma ruptura que não é a do eterno retorno, pois um natimorto não retorna ao ponto de origem.

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 inexcedível, mostra-se às primas esposa virtuosa, mas aos poucos é impelida à confissão de ter sido uma

[125] PAVIS. *Dicionário de Teatro* (2001), p.164.
[126] RODRIGUES. Dorotéia (1994), p.625-670.

profissional do amor, trajetória interrompida com a morte de um filho homem, 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 ascese ao lugar que se estatui para a mulher.

> DOROTÉIA (*passando a mão pelo próprio rosto*) — Este não ... (*num crescendo*) Quer dizer que eu tenho que mudar de rosto? De boca, de olhos... Talvez de cabelos?...
> D.FLÁVIA — Sim... E de corpo também... então, nós te aceitaremos na família... Serás igual a nós... Igual à Dorotéia que se atirou no rio... Te sentarás à nossa mesa... Dirás as nossas orações... (*baixo ao ouvido de Dorotéia*) E o jarro, um jarro de flores desenhadas em relevo, não te aparecerá mais, nunca mais! [127]

Esta ação se mantém em estado suspensivo, criando a oportunidade para que se desenrolem outros aspectos da trama, em torno do casamento da natimorta Das Dores com Eusébio da Abadia, que se faz representar na peça por um par de botinas. O defeito de visão que Nelson Rodrigues empresta às personagens da farsa estende-se, por contaminação, ao espectador, que também ele não vê sinais de presença masculina, a não ser por alusão — como em relação a Nepomuceno, a quem Dorotéia vai à procura das chagas, e ao próprio Eusébio, desantropomorfizado na representação em objeto.

A máscara, elemento cênico empregado pelo autor para apresentar as primas viúvas, no início da peça, já não mais pode esconder o horror da visão de Dorotéia, e agora empresta à face de nossa protagonista as marcas com as quais as mulheres de sua família são dotadas, único modo de salvá-las do pecado do desejo que até o fim emana daquele ser em vacilação. A máscara, que constitui o apagamento significante do sujeito, é também, paradoxalmente, aquilo que o sujeito conserva de inapagável, fixada ao sujeito pelo significante.

---

[127] RODRIGUES. Dorotéia (1994), Primeiro Ato, p.639.

Este expediente, que constitui recurso especial do gênero farsesco, adquire tonalidade trágica em *Dorotéia*, em particular numa cena do Terceiro Ato, já referida anteriormente, quando Das Dores, advertida por sua mãe, D. Flávia, de que nascera de cinco meses e morta, decide regressar ao útero, como forma de escapar do aniquilamento. O aspecto que gostaríamos de ressaltar nesta cena diz respeito à estratégia concebida pelo autor para reconduzir Das Dores de volta para D. Flávia, através do recurso magistral da máscara em movimento pelo corpo da personagem e, por extensão, do ator.

> DAS DORES — Outrora de vida airada e hoje de bom conceito... Foste testemunha de minha mãe... agora serás de mim contra minha mãe... Escuta: serei, de novo, filha de minha mãe! E nascerei viva... e crescerei... e me farei mulher...
> DOROTÉIA — Acho difícil...
> DAS DORES (*feroz*) — Olha!
> (*Num gesto brusco e selvagem tira a própria máscara e coloca-a no peito de d. Flávia.*)
> D. FLÁVIA — Não! Não!
> (*A própria d. Flávia, com uma das mãos, mantém a máscara de encontro ao peito. Este é o símbolo plástico da nova maternidade.*)
> D. FLÁVIA (*gritando histericamente*) — Não te quero na minha carne! Não te quero no meu sangue!
> (*D. Flávia dirige suas palavras à máscara.*)
> D. FLÁVIA — Eu seria mãe até de um lázaro, menos de ti!
> (*Segurando a máscara de encontro ao peito, d. Flávia se torce e se retorce no seu medo e no seu ódio.*)[128]

Até o desenlace trágico, computadas as mortes por assassinato consentido de Maura e Carmelita por sua irmã Flávia para livrá-las do pecado, o destino da máscara gestante e das botinas (Eusébio de Abadia) estará por um fio. Com relação a estas últimas, serão salvas pela ação interventora da mãe, D. Assunta, que, munida de papel, as embrulhará, carregando-as consigo e retirando-as da cena trágica, aqui tingida de comicidade. Já Das Dores, representada pela máscara gestante, será preservada, embora, paradoxalmente, seu destino, funesto, seja o de apodrecer junto com a mãe e Dorotéia.

---

[128] RODRIGUES. Dorotéia (1994), Terceiro Ato, p.661-662.

Na peça de Nelson, a crise e a metamorfose se instituem enquanto movimentos necessários à protagonista como ascese à condição de membro da comunidade de mulheres. A transformação se opera como condição necessária, mas não suficiente, para promover sua inscrição — as chagas são o salvo-conduto para sua passagem para o reino das primas viúvas. Trata-se aí de uma passagem, diríamos, ao significante da Mulher, que supõe uma certa desvitalização corporal. Por outro lado, as chagas são precisamente aquilo que afeta o corpo do ser falante, fragmentando o gozo do corpo. São, ao mesmo tempo, um signo de mais e de menos na dramaturgia da carne. [129]

Em sua investigação sobre o masoquismo e a mulher, a psicanalista Eliane Schermann traz à cena Nelson Rodrigues em duas peças: *Dorotéia* e *Senhora dos Afogados*. Com relação à primeira, a autora afirma que a protagonista Dorotéia exemplifica o gozo interdito àquele que fala. Esta personagem, segundo a autora, mergulha suas raízes na flor do gozo feminino, sofrendo as chagas da devastação, por não encontrar uma interdição que lhe faça frente. [130]

> Dorotéia demanda às tias voltar a pertencer a uma família, para esquivar-se do desamparo do Outro que não lhe responde, por não ser mais a mulher de um homem e por ter perdido seu filho. Sem estas referências fálicas, o que ela encontrará é a devastação que vai da função materna à devastação por um homem. [131]

A devastação feminina promovida por um homem se dá em razão da sua impossibilidade de barrar o gozo feminino, lançando-a num campo fora-sexo, propriamente. Neste sentido, a autora aponta a náusea sentida pelas primas como resultado da operação de devastação, ou o que resta dela. Também o jarro é uma metáfora do gozo feminino, pois, em não havendo referência ao Outro sexo — referência, propriamente, cremos nós que há, o que padece é sua não-realização —, o jarro pode evocá-lo.

---

[129] Esta expressão me foi sugerida a partir de um artigo de Christine Greiner, em que a autora examina as teorias que tomam por pressuposto o entendimento do corpo como mídia da arte. Greiner é autora de *Butô, pensamento em evolução* (Escrituras, 1998) e *O Teatro Nô e o Ocidente* (Annablume, 2000). Ver GREINER. Por uma dramaturgia da carne: o corpo como mídia da arte (2000). Ver também MOTTA. Dramaturgia da carne: o corpo em *Dorotéia*. Trabalho apresentado à Profª Eliana Rodrigues Silva, dentro da disciplina Seminários Avançados II do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFBA, em 2003. Nova versão foi apresentada na XV Jornada de Psicanálise do Espaço Moebius, "De um corpo ao outro", realizada no período de 10 a 12 de novembro de 2005, Salvador.

[130] SCHERMANN. *O gozo en-cena; sobre o masoquismo e a mulher* (2003), p.15.

[131] SCHERMANN. *O gozo en-cena; sobre o masoquismo e a mulher* (2003), p.212.

Schermann lembra um episódio recortado por Lacan em seu seminário sobre a ética. Numa viagem a Londres, como convidado de uma instituição cultural, ele se hospedou num pequeno edifício, com sua esposa, que lhe disse um dia que certo professor estava ali também hospedado. Interrogado como soubera deste fato, ela responde: "— Vi seus sapatos". [132] Lacan verifica, nesta ocasião, o aspecto altamente característico de uma individualidade num par de botinas colocado em frente a uma porta, mas ao mesmo tempo a universalidade dessa experiência, que comporta o que é próprio dos sapatos no universitário, para concluir que as botinas abandonadas são um significante de presença e de ausência, signo de descontinuidade do qual pode surgir um efeito de imaginação e de criação: "(...) coisa, se podemos assim dizer, inerte, feita para todos, mas coisa que, por certos aspectos, por mais muda que seja, fala (...)". [133]

Se os sapatos são eloqüentes a respeito da presença/ausência do homem, o mesmo se dá em relação às botinas e ao jarro em *Dorotéia*, apontando para a materialidade/imaterialidade do corpo. Isso resulta do procedimento criativo de Nelson Rodrigues, através do qual se realiza a alternância entre mundo encarnado e desencarnado, tendo como representantes eminentes o corpo erotizado da protagonista e a inconsistência corporal de Das Dores.

Um outro elemento que faz signo do corpo em *Dorotéia* refere-se ao fenômeno de teicoscopia, [134] que se encontra disseminado na dramaturgia, constituindo recurso para levar um personagem a descrever o que se passa nos bastidores, no mesmo instante em que o observador faz o relato. [135] Em Homero,[136] na *Ilíada*, o uso deste recurso dramatúrgico se faz presente quando Helena, da torre, nomeia para Príamo, último rei de Tróia, e para os Anciães, os chefes gregos no combate contra os troianos. Enquanto o duelo de Páris Alexandre e Menelau se dava na planície envolta em brumas, Helena, motivo da contenda, do interior do palácio e exortada por Príamo, pai de Páris Alexandre, descreve para os circunstantes as principais personagens gregas presentes.

---

[132] LACAN. *O Seminário: livro 7, a ética da psicanálise* (1988), p.355.
[133] LACAN. *O Seminário: livro 7, a ética da psicanálise* (1988), p.356.
[134] Do grego *teichoskopia*, visão através da parede. Ver PAVIS. *Dicionário de Teatro* (2001), p.396-397.
[135] É uma técnica épica, na medida em que renuncia ao suporte visual, enfocando o enunciador e provocando uma tensão ainda maior do que se o acontecimento fosse visível. Ver PAVIS. *Dicionário de Teatro* (2001).
[136] HOMERO. *Ilíada* (1961), Canto III, p.65-68.

Em *Dorotéia*, o defeito visual que impede as mulheres daquela família de ver os homens, marca de sua fatalidade, tinge-se às vezes de virtude, encontrando-se as personagens de posse de uma visão através da parede — uma espécie de teicoscopia, como se acentuou em Homero. Nesta fala, observa-se que a evocação de D. Flávia não apenas presentifica o cenário do gozo, como contamina pelo desejo aquela que enuncia.

> D.FLÁVIA (*implacável*) — Jura que não moraste num quarto... Parece que eu estou vendo esse quarto... Havia um guarda-vestidos com espelho... (*para as primas, crispando-se*) Detrás desse guarda-vestidos uma bacia e (*lenta*) um jarro...[137]

Pode-se ainda ver este mesmo fenômeno numa cena em que Das Dores, a natimorta, se prepara para o casamento com Eusébio D'Abadia, e interpela a mãe, D. Flávia, exigindo dela uma explicação para sua visão do homem:

> DAS DORES — Por que mentes, mãe?
> D. FLÁVIA — Minto sim... eu vejo e não queria... são meus olhos que não me obedecem mais... vêem contra a minha vontade... [138]

Todos estes eventos de corpo — corpo encarnado/desencarnado; homopsia e teicoscopia; chagas/máscara, presentes em *Dorotéia*, parecem confirmar nossa proposição anterior, segundo a qual o "triunfo do corpo" previsto por Pavis como elemento fundamental da farsa constitui, em realidade, um certo desmentido do gênero atribuído por Nelson Rodrigues à peça, conferindo-lhe feição propriamente trágica.

Para Nunes, este procedimento rodrigueano em *Dorotéia*, que ele intitula de "falsa farsa", [139] além de desmentir a etiqueta que lhe aplica o autor, implica no aniquilamento de um dos termos dicotômicos da infindável série de oposições — matéria X espírito; corpo X alma; vida X morte; vício X virtude; mobilidade erótica X imobilidade da morte — aí presente: o corpo.

---

[137] RODRIGUES. Dorotéia (1994), Primeiro Ato, p.631.
[138] RODRIGUES. Dorotéia (1994), Segundo Ato, p.647.
[139] NUNES. Dorotéia (1998), p.37.

Em *Dorotéia* e *Boca de Ouro*, além de outras peças rodrigueanas que convocamos para análise, pode-se afirmar, com Ângela Leite Lopes, [140] que Nelson Rodrigues trabalha algo como o sentido original do trágico, um trágico que se diz e que, na explicitação de sua proposta, se desconstrói, literalmente. O resultado disso, aponta a autora, é a sensação de estranheza, que está vinculada, intencionalmente, à realidade da cena, fazendo desaparecer o sentido como convergência cênica: "O que era *dito* trágico torna-se trágico por essa desconstrução". [141] Ou, como queremos nós, a cena em Nelson tem uma estrutura de fragmento, constituindo sua "veracíssima" poética do drama.

Unidade e realidade da cena

É oportuno lembrar uma reflexão feita pelo próprio Nelson Rodrigues a propósito da concepção de *Vestido de Noiva*, em que o autor se indaga a respeito da natureza fragmentária de sua obra, sem que, entretanto, deixe de visualizar uma unidade dramática.

> Senti, nesse processo, um jogo fascinador, diabólico e que implicava, para o autor, numa série de perigos tremendos. Inicialmente, havia um problema patético: a peça, por sua própria natureza, e pela técnica que lhe era essencial e inalienável, devia ser toda ela construída na base de <u>cenas desconexas</u>. Como, apesar disso, criar-lhe uma <u>unidade</u>, uma linguagem inteligível, uma ordem íntima e profunda? Como ordenar o caos, torná-lo harmonioso, inteligente? [142]

A cena é o lugar, por excelência, da representação. Se, em *Vestido de Noiva*, a construção em três diferentes planos que se intercambiam — chegando até o ponto de amalgamarem-se, sem que se possa exatamente distinguir um do outro — leva seu autor a indagar como depreender, daí, uma unidade, cremos que é legítimo abrir o debate acerca do que se pretende real na cena.

A realidade da cena, para Ângela Leite Lopes, é aquela que se estabelece nas relações entre realidade e ficção, de tal modo que a divisão da cena em três planos, como a que se

---

[140] LOPES. Nelson Rodrigues, o trágico e a cena do estilhaçamento (1994), p.82-87.
[141] LOPES. Nelson Rodrigues, o trágico e a cena do estilhaçamento (1994), p.84.
[142] RODRIGUES. Teatro Desagradável. *FOLHETIM 7* (2000), p.7 (grifo nosso).

opera em *Vestido de Noiva*, mais que simples disposição espacial que permite o desenrolar de uma ação, é o estilhaçamento do próprio sentido da cena, da cena da representação.

> Se ela [a cena] não é mais o lugar que acolhe o drama e lhe confere uma unidade, ela se inscreve enquanto coisa — teatral — que será por sua vez posta em articulação. É o questionamento, na obra, do espaço da obra. [143]

Daí a autora se perguntar sobre o fio da história em *Boca de Ouro*, reconhecendo, antes, que a imagem do fio pressupõe ligação de dois pontos, do início e do fim, ao passo que nesta peça, como em outras da autoria de Nelson Rodrigues, é como se a história não saísse do lugar. Em *Dorotéia*, como verificamos, não se pode, propriamente, falar em sucessão de ações, porquanto a única mudança que ocorre em toda a peça é a chegada das chagas, que possibilitam à protagonista incluir-se no mundo da família.

A "realidade da cena" em Nelson, tal como a vê Ângela Leite Lopes, pode encontrar equivalência com uma outra noção desenvolvida por esta autora, relativa ao "fato do palco", em razão do que ela considera como característica dominante deste dramaturgo: o seu engajamento franco e total com o palco. [144]

> Nelson Rodrigues é a tradução cênica de um delírio — delírio das palavras, mas as palavras como expressão máxima do agir teatral. [145]

É em *Dorotéia* que a autora localiza a expressão máxima do trabalho de desconstrução da idéia de teatro da época, com seus cânones realistas e naturalistas. Neste sentido, invoca o depoimento de Décio de Almeida Prado sobre a montagem de *Vestido de Noiva*, considerando-o aplicável também a *Dorotéia*.

> As suas peças não temem o fictício e mesmo o arbitrário, desejando valer não pelo que dizem, mas pelo que são dramaticamente. A sua meta final seria o teatro puro, assim como existe pintura ou poesia pura, isto é, um teatro que não tivesse outro objeto a não ser a própria <u>realidade do palco</u>. [146]

---

[143] LOPES. Nelson Rodrigues, o trágico e a cena do estilhaçamento (1994), p.74.
[144] LOPES. Nelson Rodrigues e o Fato do Palco (1983), p.105-140.
[145] LOPES. Nelson Rodrigues e o Fato do Palco (1983), p.122.
[146] PRADO *apud* LOPES. Nelson Rodrigues e o Fato do Palco (1983), p.128 (grifo nosso).

Neste capítulo, procuramos estabelecer, a partir dos vetores assinalados por Nelson Rodrigues em relação ao seu próprio projeto dramático, um repertório de procedimentos voltados para o desenvolvimento da ação dramática, particularmente em *Dorotéia* e *Boca de Ouro*, com o fim de verificar o emprego de certos recursos que podem, legitimamente, aspirar ao estatuto de escrita dramática do fragmento.

Apontamos, entre estes recursos dramáticos, a sucessão descontínua de cenas sem encadeamento causal; a quebra da perspectiva temporal; diálogos que se dissolvem em monólogos paralelos; alogicidade e forte teor onírico, que constituem uma parte do ilimitado repertório de possibilidades de que faz uso o dramaturgo, além de outros procedimentos.

Repertoriamos, igualmente, o uso da repetição, desde a construção da cena à nomeação das personagens, passando pelos diálogos; a inverossimilhança na estrutura da ação, concernente não apenas às personagens, como aos desfechos e reviravoltas súbitas; e o excesso, o acúmulo, o que nos conduziu à noção de uma verossimilhança fundada na lógica do desejo.

A análise pôde ainda contemplar a estrutura das cenas nas peças em análise, em que se verificou o expediente da fragmentação, em especial no emprego da perspectiva múltipla sobre a cena, como acontece em *Boca de Ouro*, o que nos levou ao debate sobre a questão da verdade no teatro. Por outro lado, a quebra da fronteira de gêneros, que repertoriamos entre as estratégias do fragmento, pôde ser observada em *Dorotéia*, verificando-se os expedientes empregados pelo autor na composição da "farsa irresponsável".

Por fim, analisamos alguns recursos estruturais na composição das personagens de *Dorotéia* que confirmam os postulados do fragmento, em especial os aspectos que revestem sua corporeidade, como o emprego da máscara, o fenômeno da teicoscopia, a homopsia, a desvitalização corporal, o que nos conduziu à afirmação segundo a qual em Nelson Rodrigues o mundo encarnado e o desencarnado se alternam, tendo em vista o objetivo último de sua obra, que é a realidade e unidade da cena.

No horizonte, procuraremos desenhar o inconsciente — cena da ação psíquica — como uma verdadeira poética, aqui batizada de poética do fragmento. Neste sentido, buscar-se-á estabelecer, no capítulo que se segue, dentro do corpo teórico da psicanálise com

Sigmund Freud, como a noção de cena está presente ao longo da escritura de toda a obra freudiana, procurando aproximar a cena do inconsciente da cena no teatro.

Para tanto, examinaremos a cena do sonho, pelo seu caráter eminentemente fragmentário, relacionando-a com a rememoração, que se inscreve na partitura psicanalítica sob a clave do inconsciente. A partir das características do fenômeno onírico, procuraremos estabelecer um paralelo entre a formação onírica e a encenação teatral, na medida em que o sonho é capaz de tornar simultâneas ações de diferentes temporalidades da experiência do sujeito, tal como se dá no processo de encenação.

CAPÍTULO II

A CENA DA AÇÃO PSÍQUICA

> ‘Quando se aproxima o fim’, escreveu Cartaphilus, ‘já não restam imagens da lembrança; só restam palavras’. Palavras, palavras deslocadas e mutiladas, palavras de outros, foi a pobre esmola que lhe deixaram as horas e os séculos. [1]

No capítulo precedente, procuramos levantar, a partir de alguns marcos definidos por Nelson Rodrigues em relação ao seu próprio projeto dramático, um repertório de procedimentos voltados para o desenvolvimento da ação dramática neste autor, particularmente em *Dorotéia* e *Boca de Ouro*, verificando o uso de certos recursos que podem, legitimamente, aspirar ao estatuto de escrita dramática do fragmento.

Neste capítulo, buscar-se-á estabelecer, dentro do corpo teórico da psicanálise com Sigmund Freud, como a noção de cena está presente ao longo da escritura de toda a obra freudiana, desde alguns escritos pré-analíticos até os seus desenvolvimentos finais, detendo-nos, em particular, em momentos em que seu emprego tem expressiva participação na obra.

Num primeiro momento, consideraremos as manifestações sintomáticas da neurose, com o fim de aproximar a cena histérica e o ritual obsessivo da cena no teatro, na medida em que se dirigem a outrem, verificando similitudes e distinções próprias de cada uma dessas manifestações discursivas. Em seguida, buscaremos examinar a cena do sonho, pelo seu caráter eminentemente fragmentário enquanto produção desejante do sujeito, relacionando-a com a rememoração, que se inscreve na partitura psicanalítica sob a clave do inconsciente.

A partir das características do fenômeno onírico, desde sua elaboração até sua interpretação em análise, procuraremos estabelecer um paralelo entre a formação onírica e a encenação teatral, na medida em que o sonho é capaz de tornar simultâneas ações de diferentes temporalidades da experiência do sujeito — em outras palavras, de atualizar o inconsciente do sonhador — e também de representar tais ações em quadros ou imagens

---

[1] BORGES. O imortal (2001), p.33.

visuais, tal como se dá no processo de encenação teatral e, mais especificamente, na dramaturgia de Nelson Rodrigues.

Mapeamento semântico do termo "cena"

Antes de penetrarmos no texto freudiano, averiguando as situações em que se faz registro da ocorrência do termo, seria prudente recorrermos ao mapeamento semântico desta palavra na língua portuguesa. Em primeiro lugar, quanto à sua origem, Cunha indica o latim *scena* ou *scaena*, derivado do grego *skene*, originariamente 'tenda'. [2]

Diversas acepções recobrem o termo, de acordo com Morais Silva: espaço onde os atores representam na presença do público; palco; parte de um ato de qualquer drama ou comédia; parte da ação dramática durante a qual o palco está ocupado pelas mesmas personagens e tem as mesmas vistas; ação ou representação teatral; situação, lance ou passagem da peça. Incluem-se, entre os significados, os de decoração, adornos, conjunto das decorações que representam o lugar onde se passa a ação teatral; cenário. O campo de significações, até aqui aplicado à arte dramática, estende-se ao lugar onde se passa a ação que se representa, onde alguém representa o seu papel, exerce as suas funções ou onde cumpre a sua missão; lugar onde se dão certos fatos, onde se passa alguma ação, além de outras possibilidades semânticas, no uso figurado. [3]

No *Dicionário de Teatro* de Pavis, [4] o verbete indica, além da etimologia apontada acima — *skênê*, barraca, tablado —, os diversos usos do termo em francês, inglês, alemão e espanhol. O termo correspondente em alemão é *Bühne*, e não *Szene* ou *Schauplatz*, tendo estes dois últimos maior importância em nossa investigação, por razões que a seguir se esclarecem. O termo *Szene* aparece numa outra expressão registrada pelo autor, *obligatorische Szene*, ou Cena Obrigatória, uma cena prevista e esperada pelo público, que brota da mecânica da ação e que exige do dramaturgo sua escrita.

Pavis esclarece que o termo grego *skênê* era, no início do teatro grego, a barraca ou tenda construída por trás da orquestra. Juntos, *skênê*, *orchestra* e *theatron* formam os três

---

[2] CUNHA. *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa* (1997), p.170-171.
[3] MORAIS SILVA. *Grande Dicionário da Língua Portuguesa* (1950), p.1081-2.
[4] PAVIS. *Dicionário de Teatro* (2001),p.42.

elementos cenográficos básicos do espetáculo grego. O termo cena conhece, ao longo da história, uma expansão do sentido: cenário, área de atuação, local da ação, segmento temporal no ato, e finalmente, o sentido metafísico de acontecimento brutal e espetacular.[5]

Numa análise breve de dois vocábulos alemães que integram o campo semântico de "cena" — *Szene* e *Schauplatz* — verificamos que, de acordo com Brockhaus, [6] o primeiro denota "cena", ao passo que o segundo denota "local onde se passa a cena". Para este último, o dicionário prevê os usos relativos às expressões "cena do acontecimento, do crime, da guerra e de uma ação", compreendendo esta última uma ação de uma peça de teatro ou romance. Desse modo, temos, em alemão, "der Schauplatz der Handlung (eines Theaterstückes, Romanz oder anderen)", o que equivale dizer que o termo *Schauplatz* se aplica a "local onde se passa a cena de uma ação de uma peça de teatro ou romance ou outro".

A cena em Freud

Um olhar atento sobre a obra de Sigmund Freud poderia fazer o seu leitor deter-se em inúmeras passagens em que se registra a ocorrência do termo "cena", o que o levaria a concluir, com justeza, que o autor tinha particular apreço por uma modalidade de escrita, a dramática. Sem dúvida, rastrear nesta obra as referências aos textos e autores literários permite verificar que Freud era um homem de ciência que realizava interlocução estreita com a arte e a literatura, especialmente a dramaturgia e a poética.

Contudo, a questão vai mais além, apontando para uma escolha não propriamente casual do termo: em Freud, essa escolha é determinada, como procuraremos desenvolver neste capítulo, tendo em vista a seguinte hipótese: a cena do sonho, da fantasia e da rememoração em psicanálise — em outras palavras, o modo de inscrição do inconsciente — é em tudo equivalente à cena dramática, encontrando-se, ressalvadas as peculiaridades de um e

---

[5] Encontramos a palavra Σχηνή (*skênê*) como cabana, choça, tenda de campanha; Θέατρον (*theatron*), na acepção de teatro, bem como de lugar no teatro, e, no sentido coletivo, espectadores; e Ὀρχήστρα (*orchestra*), que designa a parte do teatro grego onde o coro fazia as suas evoluções, entre a cena e os espectadores, além do sentido de orquestra. Em PEREIRA. *Dicionário Grego-Português e Português-Grego* (1984), p.519, 263 e 415, respectivamente.

[6] BROCKHAUS WAHRIG DEUTSCHES WÖRTERBUCH (1984), vs. V e VI.

de outro modo textuais, um mesmo trabalho de transformação textual, ou seja, de transmodalização. [7]

A cena freudiana do sintoma

A ocorrência da palavra "cena" na obra freudiana é histórica, na medida em que, desde os primeiros escritos chamados pré-psicanalíticos, o termo faz aparecimento. A observação de Freud acerca dos procedimentos clínicos de Charcot nos casos de histeria possibilitou-lhe ir além do mestre, como o demonstram suas notas de rodapé à tradução de obra do psiquiatra francês.

Nessas observações, Freud examina os ataques histéricos, permitindo-se discordar de Charcot e apresentando sua descoberta, a partir do exame de pacientes sob hipnose: "O ponto central de um ataque histérico, qualquer que seja a forma em que este apareça, é uma *lembrança*, a revivescência alucinatória de uma cena que é significativa para o desencadeamento da doença". [8]

Em 1893, em parceria com Breuer, Freud [9] emprega o termo para revestir o caráter de encenação do sintoma histérico. Este é um dos argumentos que irá apoiar nossa investigação, ao constatarmos o uso abundante do termo "cena" na obra freudiana como um todo, e em particular na manifestação sintomática da histeria. Em um dos casos examinados, os autores trazem o de um funcionário que sofria de ataques histéricos por ter sido maltratado pelo patrão. Sob hipnose, este homem revive a cena do maltrato, e, em seguida, após outro ataque, é submetido a nova hipnose, reencenando, por assim dizer, a cena do tribunal ao qual recorrera. Adiante, recortamos passagem em que o termo *Szene* faz expressivo comparecimento.

---

[7] A noção de "transmodalização" pode ser encontrada em Dana Rudelic-Fernandez, professora da Universidade Paris VII, em texto intitulado "Psicanálise & Relato; narração e transmodalização" (1996, p.722-726). Segundo a autora, o relato interessa à psicanálise enquanto texto transmodal, em que um material psíquico heterogêneo (percepções, afetos, representações de palavra e de coisa, entre outros) é traduzido em linguagem e, no interior dela, modalizado de maneira não-arbitrária, de acordo com os diferentes determinantes psíquicos.

[8] FREUD. Extratos das notas de rodapé de Freud à sua tradução das *Conferências das Terças-Feiras*, de Charcot (1892-94), v.I.

[9] BREUER, FREUD. Sobre o Mecanismo Psíquico dos Fenômenos Histéricos: Comunicação Preliminar (1893), v.II.

> Der Anfall läβt sich in der Hypnose provozieren, und der Kranke gibt nun an, daβ er die Szene wieder durchlebt, wie der Herr ihn auf der Straβe beschimpft und mit einem Stocke schlägt. Wenige Tage später kommt er mit der Klage wieder, er habe denselben Anfall von neuem gehabt, und diesmal ergibt sich in der Hypnose, daβ er die Szene durchlebt hat, an die sich eigentlich der Ausbruch der Krankheit knüpfte; die Szene im Gerichtssaale, als es ihm nicht gelang, Satisfaktion für die Miβhandlung zu erreichen usw. [10]

Sem pretender uma exegese das ocorrências na obra freudiana em apreço, procuraremos localizar algumas ocorrências do termo "cena", com o fim de fixarmos algumas balizas para nossa investigação. Na análise do caso Frau Emmy von N., o termo é empregado mais uma vez para descrever ou evocar episódios de rememoração, seja através da hipnose, seja através da técnica de pressão ou da associação, mais simplesmente. Em uma das sessões iniciais, Freud comenta que a paciente, ao descrever cenas de sua infância, via-as diante de si de forma plástica e com toda a nitidez da realidade. A estratégica terapêutica consistia em eliminar esses quadros, de modo que a paciente não pudesse mais vê-los.[11] Na edição em alemão aqui consultada, o termo correspondente a cena é *Szene*.[12]

Na análise de Miss Lucy R., Freud recorre inúmeras vezes ao expediente de descrever os acontecimentos relacionados às experiências da paciente, verificando ser possível situá-los em quadros plásticos, perfeitamente destacáveis e capazes de ser rememorados como cenas. Graças a isso, o autor considerava-a uma paciente de tipo 'visual'.

A insistência do fundador da psicanálise em fazer reproduzir as cenas tal qual estas se mantinham na lembrança dos pacientes tem uma razão de ser, no caso particular da histeria, conforme o trecho a seguir explicita: "Quando as lembranças retornam sob a forma de imagens, nossa tarefa costuma ser mais fácil do que quando voltam como pensamentos. Os

---

[10] FREUD, BREUER. *Studien über Histerie* (1981), (grifo nosso), p.16. Na edição brasileira, o trecho acima é traduzido como: "Foi possível provocar um ataque sob hipnose, e o paciente então revelou estar revivendo a cena em que seu patrão o insultara na rua e batera nele com a bengala. Dias depois o paciente voltou e queixou-se de ter tido outro ataque da mesma natureza. Nessa ocasião, verificou-se sob hipnose que ele estivera revivendo a cena com que estava relacionada a instalação real da doença: a cena no tribunal em que ele não conseguira obter reparação pelas injúrias sofridas". BREUER, FREUD. Sobre o Mecanismo Psíquico dos Fenômenos Histéricos: Comunicação Preliminar (1893), (grifo nosso), v.II.

[11] FREUD. Frau Emmy Von N. In: BREUER, FREUD. *Estudos sobre a Histeria* (1893-1895), v.II.

[12] FREUD, BREUER. *Studien über Histerie* (1981), p.96.

pacientes histéricos, que em geral são do tipo 'visual', não oferecem tantas dificuldades ao analista quanto aqueles que têm obsessões".[13]

Ao expor sua teoria sobre o sentido dos sintomas, [14] Freud exemplifica com um ritual de uma senhora de trinta anos que todos os dias ia do seu quarto até um outro contíguo, sentava-se ao lado de uma mesa colocada no meio do aposento, soava a campainha chamando a empregada, não sem antes ter derramado um pouco de vinho na toalha, dava-lhe algum recado, dispensando-a em seguida, e depois corria de volta para seu quarto.

Na análise, a paciente relata que dez anos antes se casara com um homem de muito mais idade do que ela e que, na noite de núpcias, ele ficou impotente, correndo inúmeras vezes de seu quarto para o dela, a fim de tentar consumar o ato, sem resultado. Ao fim da jornada, ele derramara um pouco de vinho no lençol, mas não em lugar em que se esperaria encontrar uma mancha. O ato obsessivo da paciente, de forma repetida, constituía uma forma de correção inconsciente do ato anterior: "Parece já estar provado que o ato obsessivo tinha um sentido; parece ter sido uma representação, uma repetição daquela cena importante".[15]

Nessas manifestações clínicas, o mecanismo que as aciona é descrito por Freud como Repetição. Num primeiro momento, com a teoria da catarse de Breuer, buscava-se focalizar a ocasião em que se formava o sintoma, esforçando-se por reproduzir (*reproduzieren*) os processos mentais envolvidos nessa situação, a fim de dirigir-lhes a descarga ao longo do caminho da atividade consciente. Em suma, recordar e ab-reagir eram aquilo a que se visava. [16]

Com o abandono da hipnose, a tarefa era descobrir, a partir das associações livres do paciente, o que ele deixava de recordar (*erinnern*). A resistência deveria ser contornada pelo trabalho de interpretação atribuído ao analista, para que em seguida este pudesse informar ao paciente. Num momento posterior, cede-se à tentativa de colocar em foco um problema específico, empregando-se a interpretação para identificar as resistências que surgem no paciente. Uma nova divisão de trabalho se configura: do lado do analista, identificar as resistências; do lado do analisante, vencer as resistências e relacionar as situações esquecidas.

---

[13] FREUD. A Psicoterapia da Histeria (1893), v.II.
[14] FREUD. Conferência XVII O Sentido dos Sintomas (1917 [1916-1917]), v.XVI.
[15] FREUD. Conferência XVII O Sentido dos Sintomas (1917 [1916-1917]), v.XVI.
[16] FREUD. Recordar, Repetir e Elaborar (Novas Recomendações sobre a Técnica da Psicanálise II) (1914), v.XII.

Contudo, ao progresso da técnica não corresponde, de modo algum, a facilitação do processo de Recordar, advertindo-nos Freud de "(...) que o paciente não *recorda* coisa alguma do que esqueceu e reprimiu, mas expressa-o pela atuação ou atua-o (*acts it out*). Ele o reproduz não como lembrança, mas como ação; *repete-o*, sem, naturalmente, saber que o está repetindo".[17]

Uma leitura atenta permite identificar, nos propósitos da técnica freudiana, algo que se afiguraria impensável de outro modo: o repetir, tal como é induzido no tratamento analítico, implica evocar um fragmento da vida real, o que apontaria para a superação das resistências a que se visa. Por outro lado, e paradoxalmente, repetir não é sem conseqüências para o sujeito, o que significa uma "(...) deterioração durante o tratamento".[18] Entre os perigos apontados por Freud, está o de uma certa tolerância para com os próprios sintomas, fazendo o sujeito neles se regalar.

Isso nos permite duas aproximações: a primeira, que nos faz retomar os sucessivos relatos de Guigui, em *Boca de Ouro*, em que a repetição conduz à deterioração progressiva da imagem do Boca, tal como Nelson o indica nas rubricas do Primeiro Ato. Repetir não é sem conseqüências para o sujeito em análise, tal como no drama, em que a repetição, como assinala Cleise Mendes, é necessária para que se torne édito.

Uma segunda aproximação diz respeito a uma noção presente não apenas no teatro, como na arte em geral, segundo a qual 'representar é livrar-se de', ou seja, quando se consegue representar em imagens há uma libertação daquele que o faz. Desde Aristóteles, "... imitar é congênito no homem (...)", [19] de modo que podemos usufruir prazer das representações daquilo que nos causa repugnância, e o deleite que essas imagens nos causam é fonte de conhecimento para nós. Para Aristóteles, a imitação poética é imitação criadora.

A exigência da cena

---

[17] FREUD. Recordar, Repetir e Elaborar (Novas Recomendações sobre a Técnica da Psicanálise II) (1914), v. XII.
[18] FREUD. Recordar, Repetir e Elaborar (Novas Recomendações sobre a Técnica da Psicanálise II) (1914), v.XII.
[19] ARISTÓTELES. Poética (1979), p.243.

A idéia segundo a qual se representa para vivenciar pode ser enriquecida com a perspectiva aristotélica de que, por imitação, o homem aprende as primeiras noções e se compraz no imitado. Ou seja, ao contemplarmos as imagens mais próximas daquilo que olhamos com repulsa — por exemplo, à visão de animais ferozes e cadáveres — é com prazer que as apreendemos. Disto extrai Aristóteles uma conseqüência: conhecer não só apraz aos filósofos, mas a todos os homens, e pela imitação o homem pode conhecer coisas que de outro modo não poderia fazê-lo. [20]

Em um dos seus artigos sobre o teatro, Freud se propõe uma questão bastante aproximada à de Aristóteles, conquanto se atenha ao seu domínio específico: como se pode encontrar prazer vendo representar no palco personagens psicopatas? Sua resposta é que o espectador se beneficia de uma economia de esforços ao tomar consciência de pulsões que já não tem mais que recalcar. Ou seja, trata-se, na atividade do teatro, de abrir fontes de prazer ou de gozo em nossa vida afetiva, assim como no trabalho intelectual o chiste e o cômico o fazem. [21]

A esse respeito, encontramos o comentário de Cleise Mendes em artigo em que aprecia a contribuição psicanalítica ao fenômeno da catarse no drama em geral e em especial no drama moderno. [22] A autora discorda de Freud com relação à diferenciação entre a experiência do drama e a do cômico, na medida em que a primeira repousaria, unicamente, na necessidade afetiva, reservando-se a participação intelectual à segunda, para lembrar que o drama une o êxtase de um ritual ao prazer de compreender, ou seja, estabelece um pacto entre fascinação e explicação, entre transformação e tradição, ou ainda entre Hybris e Logos.

Em extenso comentário acerca deste mesmo escrito freudiano, Mannoni,[23] por sua vez, assinala que no teatro sente-se a pressão do inconsciente, sob a forma de uma inquietação particular e de um sentimento de estranha novidade que acompanham o retorno não reconhecido do recalcado. Isso nos remete a Artaud, para quem o teatro "(...) é feito para permitir que nossos recalques adquiram vida (...)".[24]

---

[20] ARISTÓTELES. Poética (1979), p.243.
[21] FREUD. Personagens psicopáticos no palco (1942), v.VII.
[22] MENDES. Freud e a Cena Oculta (2000), p.7-23.
[23] MANNONI. A Ilusão Cômica ou o Teatro do Ponto de Vista do Imaginário (1973), p.167-190.
[24] ARTAUD. *O Teatro e seu Duplo* (1999), p.3.

O gozo do espectador, para Freud, tem por premissa a ilusão, ou seja, seu sofrimento é mitigado pela certeza de que, em primeiro lugar, é um outro que está ali atuando e sofrendo no palco; também sabe o espectador que se trata apenas de um jogo teatral, que não ameaça sua segurança pessoal com nenhum perigo. Com relação a estas premissas, Mannoni aponta que em Freud o teatro nasce do tédio do espectador, como o demonstra nesta passagem.

> O espectador vivencia muito pouco, sentindo-se como 'um pobre coitado com quem não acontece nada'; faz tempo que amorteceu seu orgulho, que situava seu eu no centro da fábrica do universo, ou, melhor dizendo, viu-se obrigado a deslocá-lo: anseia por sentir, agir e criar tudo a seu bel-prazer — em suma, por ser um herói. E o autor-ator do drama lhe possibilita isso, permitindo-lhe a *identificação* com um herói. Ao fazê-lo, poupa-o também de algo, pois o espectador sabe que essa promoção de sua pessoa ao heroísmo seria impossível sem dores, sofrimentos e graves tribulações, que quase anulariam o gozo. Ele sabe perfeitamente que tem apenas uma vida, e que poderia perdê-la num *único* desses combates contra a adversidade. [25]

Entre o jogo do teatro e o jogo infantil, a aproximação freudiana é clara: ser espectador participante do jogo dramático significa, para o adulto, o que representa o brincar para a criança. A ilusão consentida, por assim dizer, em uma e outra atividade, poderia suscitar o debate em torno da questão da crença no teatro e na ficção em geral, onde existe uma espécie de suspensão da descrença. Ao expor a metodologia de sua pesquisa, Mannoni invoca dois axiomas, com base nos referenciais freudianos e lacanianos: "(...) não há crença inconsciente; a crença supõe que outro a sustente".[26]

No teatro, uma espécie de pacto se realiza entre o espectador e a encenação, de modo que o primeiro aceita o que vê como parte de sua realidade, firmando-se um pacto de desejo, tal como no sonho, em que há uma realização alucinada de desejo — vive-se como se fora real. A crença, aspecto que interessou a Mannoni ao tratar da ilusão no teatro, é retomada por este autor a propósito de Henry James, que opõe a credulidade sem arte nem medida a uma credulidade conscientemente cultivada, que é precisamente a que o artista cultiva.[27]

---

[25] FREUD. Personagens psicopáticos no palco (1942), v. VII.
[26] MANNONI. Introdução. Eu sei, mas mesmo assim ... (1973), p.34.
[27] MANNONI. A Ilusão Cômica ou o Teatro do Ponto de Vista do Imaginário (1973), p.173.

Ao examinar as relações entre o teatro e a loucura, Mannoni adverte que a ilusão na qual a neurose se perde não tem nada de comum com a ilusão cômica que é, de saída, uma ilusão em que ninguém deve se enganar. Esta última solicita nossa cumplicidade de espectadores, que não se confunde com o desconhecimento ou a credulidade. O palco não é o lugar da ilusão e do desregramento, mas, bem ao contrário, nos impõe com rigor as convenções mais inflexíveis. [28]

Mannoni assinala ainda que o teatro põe em movimento as capacidades de identificação do sujeito, ao mesmo tempo em que as libera pelas convenções, pela institucionalização, reforçando as projeções e as defesas. [29] E para isto, acrescenta, não é necessário que haja confusão com a realidade, mas, ao contrário, é necessário que a confusão esteja excluída. O teatro não deve apenas ter efeitos de liberação psíquica, mas também de consolidar nossas defesas, tal como Freud o afirma nesta outra passagem.

> Mas parece precondição desse modelo artístico que a moção que luta por chegar à consciência, por mais notória que se revele, não seja chamada por seu próprio nome; assim, o processo consuma-se de novo no espectador, com sua atenção distraída, e ele se torna presa de sentimentos, em vez de se aperceber do que está acontecendo. Poupa-se desse modo, sem dúvida, uma certa dose de resistência, tal como a que encontramos no trabalho analítico, onde os retornos do recalcado, por provocarem uma resistência menor, chegam à consciência, ao passo que o próprio recalcado não consegue fazê-lo.[30]

Se o teatro possibilita o retorno do recalcado, em doses calculadas e tranqüilizadoras, por um lado, como prevê Freud, permite, por outro, que se o recoloque no lugar. O espectador não arrasta essa cena para sua vida cotidiana, como faz o neurótico na repetição. No teatro, o sintoma, por assim dizer, encontra limites, não transborda, o que faz Mannoni afirmar: "Se nos libera de uma forma fascinante de identificação depois de a ter solicitado, poder-se-ia dizer que a *teatralização* da identificação a reestrutura".[31] Daí conclui dizendo que o teatro não é talvez mais ilusão do que redução de ilusão. Suscitando a piedade e o terror imaginário,

---

[28] MANNONI, O. O Teatro e a Loucura (1973), p.315-329.
[29] MANNONI. A Ilusão Cômica ou o Teatro do Ponto de Vista do Imaginário (1973), p.167-190.
[30] FREUD. Personagens psicopáticos no palco (1942).
[31] MANNONI. A Ilusão Cômica ou o Teatro do Ponto de Vista do Imaginário (1973), p.189.

recoloca-os no lugar, isto é, aloja-os na cena do sonho, depois de tê-los provocado. [32] O que reafirma o provérbio: "Less pain, more gain".[33]

Interessa-nos ainda levantar um dos efeitos do teatro assinalados por Mannoni, e que se relaciona com um conceito freudiano de grande produtividade: trata-se da *negação*[34], modo de tomar conhecimento do que está reprimido. Para Freud, a negação já é uma suspensão da repressão, mas não uma aceitação do que está reprimido. O autor sustenta que na análise jamais descobrimos um 'não' no inconsciente e que o reconhecimento do inconsciente por parte do ego se exprime numa fórmula negativa.

Em Mannoni, [35] os processos do teatro são aparentados aos da negação, na medida em que é preciso que saibamos que não é verdade, para que as imagens do inconsciente sejam verdadeiramente livres. Este tema será debatido também por Ubersfeld, ao aproximar o teatro do estatuto do sonho. [36] Segundo esta autora, a característica da comunicação teatral é que o receptor considera a mensagem como não verdadeira. Se numa ficção não teatral transparece o caráter imaginário das cenas, objetos e personagens, no teatro eles se encontram ao mesmo tempo negados. Ainda que haja encenação dentro de um acontecimento real, uma vez teatralizado este real tem um estatuto de não-realidade que o torna parente do sonho.

Contrariamente à sua afirmação de que não se sabe como, por metáfora, a palavra cena tornou-se o termo pelo qual se designa o lugar psíquico onde se pavoneiam as imagens, Mannoni [37]reconhece em Freud e nas suas referências a Fechner[38] a origem do termo, consagrado em seu uso, doravante, em psicanálise. Cleise Mendes, ao final do seu artigo supramencionado, aproxima a psicanálise do drama, que têm em comum a mesma aspiração: pôr em cena o sujeito, deixá-lo falar. [39]

---

[32] MANNONI. A Ilusão Cômica ou o Teatro do Ponto de Vista do Imaginário (1973), p.189-190.
[33] Traduzindo livremente: menos sofrimento, mais gozo.
[34] Ou *negativa*, tal como aparece na edição brasileira da Imago, para corresponder ao alemão *Verneinung*. Ver FREUD. A Negativa (1925), v. XIX. Ver também LAPLANCHE, PONTALIS. *Vocabulário da Psicanálise* (2001), p.293-295.
[35] MANNONI. A Ilusão Cômica ou o Teatro do Ponto de Vista do Imaginário (1973), p.172.
[36] UBERSFELD. *Lire le Théâtre I* (1996), p.35.
[37] MANNONI. A Ilusão Cômica ou o Teatro do Ponto de Vista do Imaginário (1973), p.188.
[38] Gustav Theodor Fechner (1801-1887), médico e filósofo alemão, fundador da psicofísica e da psicologia experimental. Publicou muitas obras, entre as quais *Elementos de Psicofísica*, de 1860. Ver ROUDINESCO, PLON. *Dicionário de Psicanálise* (1998), p.227.
[39] MENDES. Freud e a Cena Oculta (2000), p.7-23.

A cena no sonho

É na sua obra capital sobre os sonhos e com base nos estudos de Fechner que Freud irá destacar a fronteira entre a cena de ação dos sonhos e a cena da vida de representações de vigília: [40] "Der groβe G. Th. Fechner spricht in seiner "Psychophysik" (II. Teil, S.520) im Zusammenhange einiger Erörterungen, die er dem Traume widmet, die Vermutung aus, *daβ der Schauplatz der Träume ein anderer sei als der des wachen Vorstellungslebens*. Keine andere Annahme gestatte es, die besonderen Eigentümlichkeiten des Traumlebens zu begreifen". [41]

Contudo, é na obra em que Freud trata da relação dos chistes com os sonhos e o Inconsciente que encontramos a seguinte passagem ilustradora: [42] "Podemos agora compreender como é que a característica chistosa pode acorrer, em acréscimo extra, à caricatura, exageração ou paródia; o fator que possibilita isto é uma diferença na 'cena psíquica da ação'".[43]

Se retomarmos a expressão empregada por Fechner e adotada por Freud, *'psychischen Schauplatzes'*, em sua tradução para o português — "cena psíquica da ação", verificamos, de imediato, a inadequação da tradução de uma expressão que, em alemão, designa algo similar a "local onde se passa a cena de uma ação psíquica", ou, mais simplesmente, "cena da ação psíquica", e não a forma traduzida pela Imago, no Brasil, de "cena psíquica da ação".

Uma outra observação em relação à passagem sobre os sonhos diz respeito ao sintagma que se construiu, a partir de inúmeras leituras posteriores, apondo-se lado a lado dois termos aí presentes: "*anderer Schauplatz*". Desse modo, todas as vezes que os analistas e comentadores de Freud pretendem situar o local onde se passa a ação do sonho ou, como dissemos acima, a cena da ação psíquica, evoca-se a expressão "outra cena", como se extraída, diretamente, do texto freudiano.

---

[40] FREUD. As Características Psicológicas Distintivas dos Sonhos (1900), v.IV.

[41] FREUD. Die Regression (1999), p.527. Na tradução brasileira, temos: "No curso de um breve exame do tema dos sonhos, o grande Fechner (1889, 2, 520-1) expressa a idéia de que *a cena de ação dos sonhos é diferente da cena da vida representacional de vigília*. Esta é a única hipótese que torna inteligíveis as particularidades especiais da vida onírica". FREUD. Regressão (1900), v.V.

[42] FREUD. A Relação dos Chistes com os Sonhos e o Inconsciente (1905), v. VIII.

[43] Na edição alemã, o trecho correspondente é: "Wir verstehen nun auch, warum der Charakter des 'Witzigen' zur Karikatur, Übertreibung, Parodie als Zutat hinzukommen kann; es ist die Verschiedenheit des 'psychischen Schauplatzes', die dies ermöglicht". Ver FREUD. *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten. Der Humor* (1999), p.189.

Esta observação, contudo, não nos leva a contrariar o uso que dela se faz em psicanálise, nem a reduzir sua importância no debate, interessando-nos tão-somente esclarecer possíveis obscuridades a respeito. Em Jacques Lacan, por exemplo, esta expressão comparece em alguns dos seus artigos, num dos quais discute a questão do tratamento da psicose, declarando que o lugar do inconsciente foi sugerido a Freud por uma expressão que o impressionara em Fechner: "(...) *ein anderer Schauplatz*, uma outra cena; e o retomou vinte vezes em suas obras inaugurais".[44]

Em todas as referências, [45] fica explícito que esta expressão — uma outra cena — constitui propriamente um *tópos*, o lugar do inconsciente, do Outro ou de manifestação da fala. Isso nos levará a examinar, no capítulo III, a modalidade dramática do tempo/espaço na obra de Nelson Rodrigues, a partir das noções de fragmentação e descontinuidade, próprias do modo dramático do fragmento.

A interpretação de sonhos, tal como se processa na análise de um adulto, permite evidenciar que um sonho constitui, por assim dizer, um amálgama de várias cenas, em grande parte recordações de cenas de infância que a vida de vigília não preserva e, por outra, produto de fantasias em qualquer período do desenvolvimento mental: "(...) todo sonho estaria ligado, em seu conteúdo manifesto, a experiências recentes, e, em seu conteúdo latente, às experiências mais antigas".[46]

Neste sentido, experiências antigas mantêm seu caráter de atualidade, presentificando-se na cena onírica. Ressalte-se, além disso, a virtualidade do pensamento onírico de se converter em imagens visuais, ponto que o aproxima do teatro, cuja encenação possibilita a atualização do texto dramático, que já contém, no seu interior, as matrizes textuais de encenação.

Com relação à temporalidade no sonho, interessa mencionar que o sonho é de natureza particularmente substantiva, pouco atendendo às conjunções que ligam os pensamentos oníricos, cabendo à interpretação restaurar as conexões que a elaboração onírica destruiu.

---

[44] LACAN. De uma questão preliminar a todo tratamento possível da psicose (1998), p 555.
[45] Ver também LACAN. A direção do tratamento e os princípios de seu poder (1998), p.634, e A significação do falo (1998), p.696.
[46] FREUD. O material infantil como fonte dos sonhos (1900), v.IV.

Essas conexões aparecem no sonho sob a forma de atualização de tal modo que, numa única imagem, amalgamam-se vários elementos que na vida de vigília poderiam estar subordinados, daí Freud afirmar que os sonhos reproduzem a ligação lógica pela simultaneidade no tempo. [47]

A simultaneidade temporal reclama, por sua vez, a máxima condensação dos pensamentos oníricos, por força da economia psíquica e também da censura onírica, o que se expressa numa imagem visual com múltiplas entradas e determinações. Este fator, que terá grande importância em nossa análise, é denominado por Freud de *Darstellbarkeit*, traduzido nas edições brasileiras por representabilidade ou figurabilidade do sonho. Por representabilidade, entende-se que uma expressão abstrata do pensamento onírico pode ser trocada por uma expressão pictórica e concreta, com grande vantagem: "Uma coisa pictórica é, do ponto de vista do sonho, uma coisa *passível de ser representada* (...)". [48] Jacques Lacan, ao traduzir a expressão freudiana "*Rücksicht auf Darstellbarkeit*", preferiu, acertadamente, tomá-la enquanto "(…) consideração para com os meios da encenação". [49]

Tais características — simultaneidade temporal e consideração para com os meios de encenação — colocam o sonho num estatuto semelhante ao da poesia. A analogia tem suas limitações, porquanto a poesia serve-se de palavras, ao passo que as palavras, nos sonhos, têm tratamento imagístico. Numa e noutro, o princípio da economia se exerce, em favor da concisão e da máxima condensação, mas é no drama que estas características encontram sua expressão ideal.

No trabalho do sonho, os pensamentos oníricos latentes, inconscientes, para integrar o material do sonho, necessitam uma transformação de base: de palavras, devem se converter em imagens, quadros visuais, obtidos muitas vezes com suporte na similaridade ou na contigüidade dos sons das palavras. Desse modo, tem-se, no sonho, um composto em tudo semelhante a um rébus [50] ou uma carta enigmática, em que se preservam apenas os constituintes nominais, sendo as ações e conexões lógicas representadas de modo indireto. Ao

---

[47] FREUD. Os meios de representação nos sonhos. (1900), v.IV.
[48] FREUD. Consideração à Representabilidade (1900), v.V.
[49] LACAN. A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud (1998), p.515.
[50] Segundo CUNHA, em *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa* (1997), p.666, "rébus" provém do fr. *rèbus*, derivado do latim *rebus*, significando o ideograma no estágio em que deixa de significar diretamente o objeto que representa para indicar o fonograma correspondente ao nome desse objeto.

despertar, o sonhador encontra um resto desta operação, que se lhe oferece como um enigma a decifrar.

No trabalho de interpretação, o caminho inverso deve ser percorrido, de modo que, através dos restos, dos fragmentos de palavras do conteúdo manifesto, que sofreu todas as transformações, reduções e desvios — em linguagem freudiana, deformações por condensação e deslocamento — pode-se, por associações e lembranças, alcançar os pensamentos oníricos latentes ou as idéias inconscientes que, na elaboração do sonho, se transformaram em quadros visuais.

Freud parece proceder aí a uma psicogênese do ato psíquico: a partir de fragmentos de imagens, restos de palavras ouvidas, toscos pedaços se juntam, se amalgamam, criando uma cena de sonho ou de fantasia, tal como se apresenta o sintoma neurótico em análise, como uma recordação. Trata-se de um esforço de construção da cena infantil, quando não há palavras para dizer do gozo, e a imagem se impõe.

O material onírico, como vimos, é feito também de palavras que devem ser transformadas em imagens, com a finalidade não só de passar pela censura como por razões de economia, graças ao caráter de concisão da linguagem do sonho. Este trabalho não se resume a uma tradução, indo além, na direção de uma transformação, ou melhor, de uma transmodalização de discursos, em razão da natureza dos signos específicos a cada uma dessas formas de linguagem.

Neste sentido pode-se considerar que, na transformação das palavras em imagens — próprias do trabalho do sonho —, e, em seguida, de reconversão dessas imagens em palavras que, ao despertar, o sujeito retém na memória — através do trabalho de interpretação —, algo se perde, tal como a tradução e o original guardam relativa distância um do outro. Aqui, contudo, não se pode apontar privilégio de uma modalidade de texto — imagístico — sobre o outro — discursivo. Ao fazer um paciente evocar uma cena, Freud, em verdade, faz produzir a cena, reencenando-a, por assim dizer.

Num exame acerca da psicologia dos processos oníricos, Freud situa o fenômeno da regressão. [51] No sonho, diz o autor, um pensamento — em geral, um pensamento a respeito de algo que é desejado — é objetivado, representado como uma cena, ou, ainda no entendimento freudiano, é experimentado, vivenciado. Neste sentido, pode-se afirmar que o sonho emprega o tempo presente, modalidade segundo a qual os desejos são representados como atendidos. A regressão se dá num sonho quando uma idéia é novamente transformada na imagem sensorial de que originalmente se derivou, em razão de essa idéia ter sido suprimida ou permanecido inconsciente. Deve-se salientar, contudo, que o pensamento de onde se formou a imagem onírica pode ter origem, por sua vez, quer numa lembrança do vivido, quer numa cena de fantasia.

Dois aspectos aí se encontram intimamente associados. O primeiro diz respeito à qualidade contemporânea das transformações por que passam os pensamentos que sofreram regressão, em especial os pensamentos oníricos. Neste sentido, a atualização da cena infantil, cujo cenário privilegiado, mas não exclusivo, é o sonho, possibilita ao sujeito vivenciar, quer se trate de uma lembrança ou de uma fantasia, uma experiência do passado como sendo presente. O segundo diz respeito ao tratamento que confere o sonho às conexões lógicas, desfazendo-as em suas subordinações e reunindo-as em uma forma de sintaxe em que preside a coordenação. Desse modo, de acordo com Freud, uma sentença alternativa (ou...ou) pode ser construída, no sonho, como uma sentença aditiva (e...), resultando numa construção em que domina a simultaneidade, a contigüidade. A presentificação das imagens visuais num todo único confere à cena do sonho sua característica fundamental, próxima à do texto da encenação: o caráter sincrônico dos signos, sua organização espaço-temporal e sua constituição múltipla, verbal e não verbal. [52]

Numa conferência em que revisa a teoria dos sonhos, Freud assinala que, entre os pensamentos oníricos latentes identificados a partir da interpretação do sonho em análise, [53] quase todos são objeto de reconhecimento pelo sonhador, à exceção de um único, que ele considera estranho ou até mesmo repulsivo. Esse pensamento repudiado, "filho da noite" e criador do sonho, produz a energia necessária à construção onírica, indicando uma satisfação experimentada sob forma alucinatória. Postula-se, desse modo, uma zona de

[51] FREUD. Regressão (1900), v.V.
[52] UBERSFELD. *Lire le Théâtre I* (1996), p.18.
[53] FREUD. Conferência XXIX Revisão da Teoria dos Sonhos (1933 [1932]), v.XXII.

desconhecimento, de obscuridade, que oferece à interpretação um escolho que nada parece remover, o que joga por terra o ideal de transparência dos processos psíquicos, bem como sua possibilidade de decifração absoluta, como se pode ver na seguinte passagem.

> Esse é o umbigo do sonho, o ponto onde ele mergulha no desconhecido. Os pensamentos oníricos a que somos levados pela interpretação não podem, pela natureza das coisas, ter um fim definido; estão fadados a ramificar-se em todas as direções dentro da intricada rede de nosso mundo do pensamento. É de algum ponto em que essa trama é particularmente fechada que brota o desejo do sonho, tal como um cogumelo de seu micélio.[54]

Essa posição que designaríamos, com Jean Gillibert — psiquiatra, psicanalista e homem de teatro — de insciência do sonhador [55], pode ser verificada em Freud numa conferência em que se explicita a natureza do saber de que trata a psicanálise: o saber inconsciente. Assim, "(...) o sonhador sempre diz que nada sabe (...) Porque posso lhes assegurar ser completamente possível e, na realidade, altamente provável que o sonhador sabe, sim, o que seu sonho significa: *apenas não sabe que sabe, e, por esse motivo, pensa que não sabe*". [56]

O caráter alucinatório do sonho reconhecido por Freud e por inúmeros autores que se lhe antecederam constitui um dos suportes teóricos para que se erija, dentro do arcabouço psicanalítico, a cena do sonho como uma "outra cena", onde reina o inconsciente. Neste sentido, assevera-se com Freud que um sonho poderia "(...) ser descrito como *substituto de uma cena infantil, modificada por transferir-se para uma experiência recente*. A cena infantil é incapaz de promover sua própria revivescência e tem de se contentar em retornar como sonho". [57]

Mais tarde, quando a criança se encontra diante do Logos, procura, através da cena, recuperar aquilo que as palavras não são capazes de dizer. Neste sentido, podemos compreender, dentro do pensamento freudiano, o que significa alcançar o sentido dos sintomas, através da conexão com a experiência do paciente. Esta operação, contudo, não

---

[54] FREUD. O esquecimento dos sonhos (1900), v.V.
[55] GILLIBERT. Psicanálise & Teatro (1996), p.738.
[56] FREUD. Conferência VI Premissas e Técnica de Interpretação (1916 [1915-16]), v. XV.
[57] FREUD. Regressão (1900), v.V.

esgota o trabalho de investigação, deixando escapar algo que a palavra não é passível de exprimir. O que resta, aparece na repetição, daí porque os rituais obsessivos cumprem à excelência a finalidade de evocar o gozo do sintoma: não apenas a imagem é evocada, como também a própria cena, ou sua substituta no ritual, o faz.

A cena onírica e o teatro

Ao ceder o passo para examinar o infantil no sonho, Freud faz um emprego abundante do termo "cena", que aparece quase sempre ligado a expressões que denotam a "cena infantil" ou "cena de infância". Na edição de referência para o nosso estudo encontram-se vinte e oito ocorrências, [58] que correspondem, na edição alemã, a vinte e seis. [59] O cotejo das ocorrências das palavras "cena" e *Szene* praticamente se superpõe, em termos contextuais. Encontramos passagens em que a correspondência, contudo, não se faz termo a termo, o que merece atenção de nossa parte.

Na primeira delas, o termo "cena" corresponde, na edição alemã, a *Situation*, num trecho em que Freud descreve as partes de um sonho que teve uma senhora idosa: "Die erste Situation des Traumes ist offenbar von dem Anblick eines gestürtzen Pferdes hergenommen (...). [60] Em outro trecho, entretanto, a escolha recai no termo "situação" para fazer corresponder ao alemão *Situation*: "A primeira situação do sonho era um amálgama de várias cenas que posso isolar". [61]

Uma segunda ocorrência de "cena" encontra, na edição alemã, o termo *Anstand* [decoro], [62] num contexto em que Freud, ao descrever uma situação de sua infância, verifica ter desprezado as normas de decoro, urinando na cama dos seus pais e recebendo, do pai, uma reprimenda por isso. Um terceiro registro encontra a palavra "episódio", [63] para fazer

---

[58] FREUD. O Material Infantil como Fonte dos Sonhos (1900), v.IV.
[59] FREUD. Das Infantile als Traumquelle (1999), p.199-227.
[60] FREUD. Das Infantile als Traumquelle (1999), p.212. Encontramos na edição brasileira: "A primeira cena do sonho derivava, evidentemente, da visão de um cavalo caído (...)". FREUD. O Material Infantil como Fonte dos Sonhos (1900), v.IV.
[61] FREUD. O Material Infantil como Fonte dos Sonhos (1900), v.IV. Encontramos na edição alemã: "*Die erste Situation des Traumes ist aus mehreren Szenen zusammengebraut, in die ich sie zerlegen kann*". FREUD. Das Infantile als Traumquelle (1999), p.220.
[62] FREUD. Das Infantile als Traumquelle (1999), p.224.
[63] FREUD. O Material Infantil como Fonte dos Sonhos (1900), v.IV.

corresponder ao alemão *Szene*. [64] Por fim, encontra-se uma ocorrência do termo "cena" na edição brasileira [65] onde, no original alemão, [66] por questões estilísticas, evitou-se a repetição da palavra.

Podemos considerar, a partir desses achados, não ser uma mera coincidência a reunião dos termos "cena", "situação" e "episódio" nos contextos em que o alemão oferece *Szene*, *Situation* e *Anstand*, palavras que pertencem todas ao campo semântico do teatro, conforme assinala Pavis. [67] Considera-se situação um conjunto de dados textuais e cênicos indispensáveis à compreensão do texto e da ação, que se mantém até que um acontecimento o modifique, podendo comportar várias cenas.

O decoro, ou bom-tom, que no alemão encontra o equivalente *Anstand*, é um termo da dramaturgia clássica e significa adequação às convenções literárias, artísticas e morais de uma época ou de um público. O episódio, por sua vez, compreendia, na tragédia grega, as partes dialogadas, situadas entre as intervenções cantadas do coro, podendo aplicar-se também, em narratologia, a uma ação secundária, ligada indiretamente à ação principal.

O trabalho de transformação no sonho pode encontrar equivalente na linguagem da encenação, que permite, por seu turno, presentificar em ato as determinações últimas que possibilitaram o ato criativo do escritor. Entre o texto escrito e sua representação, é falso supor uma equivalência semântica, como afirma Ubersfeld. [68] O conjunto de signos visuais, auditivos, musicais criados pelas diferentes funções constitui uma pluralidade de sentidos mais além do conjunto textual.

Na infinidade de estruturas virtuais e reais da mensagem poética do texto literário, muitas delas desaparecem, passam despercebidas ou são apagadas pelo sistema de representação. Com isso, pode-se assinalar um certo sistema de perdas e ganhos, na transposição de um conjunto de signos a outro. Desse modo, para não ver reduzido o texto a simples prática escritural dependente de uma leitura literária, ou ainda a teatralidade sem o

---

[64] FREUD. Das Infantile als Traumquelle (1999), p.223.
[65] FREUD. O material infantil como fonte dos sonhos. (1900), v.IV.
[66] FREUD. Das Infantile als Traumquelle (1999), p.224.
[67] PAVIS. *Dicionário de Teatro* (2001), p.33, 42, 131 e 363-364, respectivamente em relação a "bom-tom"[decoro], "cena", "episódio" e "situação dramática".
[68] UBERSFELD *Lire le Théâtre I* (1996), p.13.

texto, a autora propõe uma série de possibilidades, entre as quais a leitura de texto de teatro como não-teatro, romanceando-o, ou, inversamente, teatralizando um romance. [69]

Procede-se, desse modo, a um trabalho de transformação textual, de transmodalização, como dissemos a propósito do sonho, análogo e inverso ao que se executa ao construir a fábula da peça narrativa romanesca, fazendo abstração da teatralidade. O pressuposto de Ubersfeld é que existem no interior do texto do teatro matrizes textuais de "representatividade",[70] podendo-se analisá-lo segundo procedimentos específicos que revelam os núcleos de teatralidade. Por representatividade, podemos conceber, com Cleise Mendes, [71] a dimensão cênica do texto dramático.

Tais concepções parecem colidir com aquelas apontadas por Artaud, [72] em que o autor, em diversos momentos, critica a supremacia da palavra no teatro ocidental, excessivamente marcado pelo psicologismo, como também toda e qualquer concepção de encenação como simples refração de um texto sobre a cena, e não como ponto de partida de toda criação teatral. Sua concepção de cena como lugar físico e concreto que deve ser preenchido supõe um certo vazio de estrutura, exigindo uma linguagem concreta para que possa falar. Essa linguagem, destinada aos sentidos e independente da palavra, só é verdadeiramente teatral para Artaud na medida em que os pensamentos que expressa escapem à linguagem articulada.

> Não se trata de suprimir o discurso articulado, mas de dar às palavras mais ou menos a importância que elas têm nos sonhos.
>
> (...)
>
> No que diz respeito aos objetos comuns, ou mesmo ao corpo humano, elevados à dignidade de signos, é evidente que se pode buscar inspiração nos caracteres hieroglíficos, não apenas para anotar esses signos de uma maneira legível e que permita sua reprodução conforme a vontade, mas também para compor em cena símbolos precisos e legíveis diretamente. [73]

---

[69] UBERSFELD. *Lire le Théâtre I* (1996), p.16.
[70] UBERSFELD. *Lire le Théâtre I* (1996), p.16-17.
[71] MENDES. *As Estratégias do Drama* (1995), p.30 e s.
[72] ARTAUD. *O Teatro e seu Duplo* (1999), p.75 e s., 86 e s., e 104 e s.
[73] ARTAUD. *O Teatro e seu Duplo* (1999), p.107.

Isso nos remete de volta a Freud, ao propor que os pensamentos oníricos têm linguagem pictográfica, ao modo do rébus, que entre nós se desenvolve ainda hoje sob a forma da carta enigmática: "O sonho é um quebra-cabeça pictográfico desse tipo, e nossos antecessores no campo da interpretação dos sonhos cometeram o erro de tratar o rébus como uma composição pictórica, e como tal, ela lhes pareceu absurda e sem valor".[74]

Para compor a linguagem da cena, Artaud propõe um conjunto formidável de signos, entre os quais algumas das principais formações do Inconsciente isoladas por Freud, notadamente os sonhos, atos falhos, lapsos do espírito e da língua, através dos quais se manifesta o que Artaud denomina de impotências da palavra.

> Além disso, os gestos simbólicos, as máscaras, as atitudes, os movimentos particulares ou de conjunto (…) serão multiplicados por espécies de gestos e atitudes reflexos, constituídos pelo acúmulo de todos os gestos impulsivos, de todas as atitudes falhas, de todos os lapsos do espírito e da língua através dos quais se manifesta aquilo que se poderia chamar de impotências da palavra, e existe nisso uma prodigiosa riqueza de expressão, à qual não deixaremos de recorrer ocasionalmente. [75]

Propõe Artaud a volta do teatro à idéia mágica, aproximando-o da psicanálise moderna, em que se procede à cura de um doente fazendo-o adotar a atitude exterior do estado a que se quer conduzi-lo.[76] Certamente, aqui o autor faz referência ao método de tratamento da histeria preconizado por Freud, em que ele provocava, por assim dizer, no paciente, as cenas e idéias, de modo a reconduzi-lo à via do sintoma, cujo surgimento era aparentemente espontâneo. Em outras palavras, o método levava o paciente a reencenar a partir das indicações cênicas que o texto do sintoma permitia ler, tal como no texto teatral o fazem, infinitamente, as indicações de cena. Visava-se, com isso, a que o sintoma histérico perdesse sua força traumática pela dramatização, pela encenação. A encenação histérica e o ato obsessivo, neste sentido, realizariam um simulacro da encenação teatral que, por sua vez, é um simulacro lúdico, como assinala Esslin. [77]

---

[74] FREUD. O trabalho do sonho (1900), v. IV.
[75] ARTAUD. *O Teatro e seu Duplo* (1999), p.108.
[76] ARTAUD. *O Teatro e seu Duplo* (1999), p.90.
[77] O autor destaca que a platéia jamais pensa que o que vê não pretende produzir uma ilusão de realidade, mas, ao contrário, que ela está apenas olhando algumas pessoas que estão tentando mostrar-lhe algo por meio de um simulacro lúdico. ESSLIN. *Uma Anatomia do Drama* (1986), p.101.

Não são poucas as referências à psicanálise e às formações do inconsciente feitas por Artaud nesta obra, algumas das quais virão à luz nesta investigação, com o fito de aproximar os dois campos de saber envolvidos, Teatro e Psicanálise. Retomemos sua definição do teatro, segundo a qual este "(...) é feito para permitir que nossos recalques adquiram vida (...)". [78] Ou, como quer Freud, o teatro, ao tempo em que libera o sujeito, consolida nossas defesas, de tal sorte que o espectador não se deixa arrastar, como o neurótico, na repetição. Adiante, selecionamos uma das muitas passagens em que o autor convoca um conceito psicanalítico para sua apreensão do teatro.

> Proponho a renúncia ao empirismo das imagens que o inconsciente carrega ao acaso e que também lançamos ao acaso chamando-as de imagens poéticas, portanto herméticas, como se essa espécie de transe que a poesia suscita não repercutisse em toda a sensibilidade, em todos os nervos, e como se a poesia fosse uma força vaga e que não varia seus movimentos. [79]

Com relação a esta passagem, Derrida, num artigo em que discute o teatro da crueldade, [80] postula que a recusa de Artaud ao empirismo das imagens do inconsciente obriga-o a produzir ou reproduzir a lei do sonho, afastando-o de toda e qualquer possibilidade de um teatro psicanalítico, bem como condenando veementemente o teatro psicológico da tradição ocidental. Pode-se até entender com Derrida a recusa de Artaud à figura do psicanalista enquanto intérprete, comentador ou hermeneuta, conquanto se preservem os traços que aproximam o teatro da linguagem do inconsciente, necessários, segundo o autor, para a arquitetura da cena. O sonho, a via régia do inconsciente para Freud, é o lugar de assentamento primordial deste novo teatro de Artaud, o teatro essencial.

> Assim como nossos sonhos agem sobre nós e a realidade age sobre nossos sonhos, pensamos que podemos identificar as imagens da poesia com um sonho, que será eficaz na medida em que será lançado com a violência necessária. E o público acreditará nos sonhos do teatro sob a condição de que ele os considere de fato como sonhos e não como um decalque da realidade; sob a condição de que eles lhe permitam liberar a liberdade

---

[78] ARTAUD. *O Teatro e seu Duplo* (1999), p.3.
[79] ARTAUD. *O Teatro e seu Duplo* (1999), p.90.
[80] DERRIDA. O Teatro da crueldade e o fechamento da representação (2002), p.149-177.

> mágica do sonho, que ele só pode reconhecer enquanto marcada pelo terror e pela crueldade. [81]

Esta forma de encontrar o teatro — no sonho — servirá de suporte para muitas outras analogias em Artaud, uma das quais identifica a gênese do teatro a partir do advento da peste, com todas as implicações que um evento dessa magnitude acarreta. Esta metáfora será expandida na concepção do teatro essencial, que se aproxima da peste não por ser contagioso, mas por ser revelação, exteriorização de um fundo de crueldade latente, através do qual todas as possibilidades perversas do espírito de um indivíduo ou de um povo podem ser localizadas.

> O teatro, como a peste, é feito à imagem dessa carnificina, dessa essencial separação. Desenreda conflitos, libera forças, desencadeia possibilidades, e se essas possibilidades e essas forças são negras a culpa não é da peste ou do teatro, mas da vida.
> Não consideramos que a vida tal como é e tal como a fizeram para nós seja razão para exaltações. Parece que através da peste, e coletivamente, um gigantesco abscesso, tanto moral quanto social, é vazado; e, assim como a peste, o teatro existe para vazar abscessos coletivamente. [82]

Numa aproximação primeira, poderíamos tornar a evocar, aqui, o artigo de Nelson Rodrigues escrito para a revista *Dionysos* e publicado pelo Serviço Nacional de Teatro em outubro de 1949, em que expõe suas idéias e experiências cênicas. Nele, o autor afirma que conheceu o sucesso com *Vestido de Noiva*, e que, a partir de *Álbum de Família*, perdeu para sempre toda e qualquer possibilidade de reconhecimento: "Numa palavra, estou fazendo um teatro desagradável, peças desagradáveis".[83]

Em suas confissões, Rodrigues retorna ao tema do teatro desagradável, numa crônica que tem o saboroso título de *Quase Enforcaram o Autor como um Ladrão de Cavalos*. Trata-se de episódio que cerca a estréia de *Perdoa-me por me traíres*, em junho de 1957, no Teatro Municipal, em que o autor faz-se também ator, e finda a qual certo vereador puxa um revólver, num gesto que Nelson Rodrigues qualificou como tentativa de assassinato de um texto, por fuzilamento.

---

[81] ARTAUD. *O Teatro e seu Duplo* (1999), p.97.
[82] ARTAUD. *O Teatro e seu Duplo* (1999), p.28.
[83] RODRIGUES. Teatro desagradável. *Folhetim nº* 7 (2000), p.8.

> O 'teatro desagradável' ofende e humilha e com o sofrimento está criada a relação mágica. Não há distância. O espectador subiu ao palco e não tem a noção da própria identidade. Está ali como o homem. E, depois, quando acaba tudo, e só então, é que se faz a 'distância crítica'. A grande vida da boa peça só começa quando baixa o pano. É o momento de fazer nossa meditação sobre o amor e sobre a morte. [84]

Trata-se de um trecho significativo no conjunto das reflexões que faz Nelson acerca de sua própria dramaturgia, e evidência de que o autor não se encontrava tão afastado das teorias teatrais correntes como apregoava, tal como manifesta a alusão ao teatro brechtiano. Também aqui o autor parece aproximar-se da visão postulada por Artaud, para quem o teatro só é válido se tiver uma ligação mágica, atroz, com a realidade e o perigo: "Importa é que, através de meios seguros, a sensibilidade seja colocada num estado de percepção mais aprofundada e mais apurada, é esse o objetivo da magia e dos ritos, dos quais o teatro é apenas um reflexo".[85]

No mesmo ensaio sobre o Teatro da Crueldade em Artaud, Jacques Derrida assinala sua característica fundamentalmente onírica, mas de um onirismo cruel, ou seja, necessário e determinado, de um sonho calculado e dirigido, em oposição ao que Artaud julgava ser a desordem empírica do sonho espontâneo. [86]

Sonhar é recordar

"*Träumen ist ja auch ein Erinnern*", [87] ou ainda "sonhar é outra maneira de lembrar", [88] assinala Freud, sentença que aqui assumimos, simplesmente, como sonhar é recordar. Com o fim de reconstruir o caminho traçado por Freud em relação aos sonhos, é mister retornar aos principais pontos em que a formação onírica é elevada à categoria de recordação. Referimo-nos aqui à obra fundadora da psicanálise, *A Interpretação dos Sonhos* (1900-1901), e mais particularmente a dois momentos especialmente significativos para a pesquisa que ora se empreende, e que relacionam o sonho com o recordar.

---

[84] RODRIGUES. *O Reacionário: memórias e confissões* (1977), p.146-149.
[85] ARTAUD. *O Teatro e seu Duplo* (1999), p.104.
[86] DERRIDA. O Teatro da crueldade e o fechamento da representação (2002), p.164.
[87] FREUD. Einige Diskussionen (V) (2000), p.176.
[88] FREUD. Algumas questões (1918[1914]), v.XVII.

O sonho e a memória

Ao examinar o material dos sonhos e a memória, Freud [89] realiza uma extensa compilação de autores que investigaram sobre a natureza dos sonhos, base de suas elaborações, embora tenha tomado rumo inteiramente diverso dos seus predecessores. Uma primeira observação a respeito da relação sonho-memória abre o referido texto: "Todo o material que compõe o conteúdo de um sonho é derivado, de algum modo, da experiência, ou seja, foi reproduzido ou lembrado no sonho — ao menos isso podemos considerar como fato indiscutível". [90]

Esta é a primeira das características da memória nos sonhos apontadas pelo autor, tese que será enriquecida, ao longo da obra, pela análise e interpretação de uma série de sonhos sonhados pelo próprio Freud — material que, pela natureza da introspecção que realiza, pode arrogar-se o epíteto de auto-análise — ou por terceiros, pacientes do autor, de colegas ou ainda de colaboradores.

Uma segunda característica da memória nos sonhos é identificada a partir do que Freud denomina 'o Infantil': "Uma das fontes de onde os sonhos retiram material para reprodução — material que, em parte, não é nem recordado nem utilizado nas atividades do pensamento de vigília — é a experiência da infância". [91]

Por último, a terceira e a menos compreensível, segundo o autor, das características da memória nos sonhos diz respeito à escolha do material reproduzido. A partir de uma obra de Hildebrandt, Freud assinala o caráter fragmentário desse material, extraído não dos fatos mais excitantes da vida do sonhador, mas de detalhes casuais, de fragmentos sem valor. [92]

Strümpell é uma outra fonte a que recorre Freud, para argumentar a favor da tese segundo a qual o sonhar não se reduz ao fenômeno da memória, ou seja, o material onírico não constitui uma reprodução de experiências vividas, mas, ao contrário, avança em relação a estas. Contudo, este próximo passo da seqüência é omitido, aparece de forma alterada ou é

[89] FREUD. O material dos sonhos — a memória nos sonhos (1900), v. IV.
[90] FREUD. O material dos sonhos — a memória nos sonhos (1900), v. IV.
[91] FREUD. O material dos sonhos — a memória nos sonhos (1900), v. IV.
[92] HILDEBRANDT (1875) *apud* FREUD. O material dos sonhos — a memória nos sonhos (1900), v.IV.

substituído por algo inteiramente estranho. Os sonhos não produzem mais do que fragmentos de reproduções. [93] Esta passagem reclama de nós uma atenção especial, levando-nos a recorrer à edição alemã utilizada em nossa pesquisa: "Der Traum bringt nur Bruchstücke von Reproduktionen. Dies ist sicherlich so weit die Regel, daβ es eine theoretische Verwertung gestattet ".[94]

Interessa ressaltar aqui os termos empregados para expressar o caráter do material selecionado para a composição do sonho, que pertencem ao campo semântico de "fragmento": "*Brocken*, *kleine Stücke*, *Bruchstücke*".[95] Em toda a obra de Freud, os aspectos fragmentários compõem, por assim dizer, as formações do inconsciente, notadamente o sonho, o ato falho, o chiste e o sintoma, o que nos permitiu postular a hipótese segundo a qual a escrita do inconsciente se faz do mesmo modo, como uma poética do fragmento.

Na análise dos adultos que conduziu, Freud sempre pautou seu trabalho de investigação do inconsciente segundo o postulado do funcionamento descontínuo e fragmentário desta instância. Numa consideração acerca do sonho do Homem dos Lobos,[96] caso que mencionaremos aqui de passagem, Freud assinala que foi possível chegar à conclusão provisória de um certo temor do paciente quando criança em relação ao seu pai, a partir de algumas poucas pistas fornecidas pelo trabalho de reconstrução — em outros termos, a partir da memória do paciente, aliada ao trabalho de construção do analista, que, tal como uma sintaxe, conjuga e ordena os elementos dispersos disponíveis.

> Mas se lhe juntamos, como resultado da análise provisória, o que pode ser deduzido do material produzido pelo sonhador, encontramos então diante de nós, para reconstrução**,** fragmentos como estes: *Uma ocorrência real — datando de um período muito prematuro — olhar — imobilidade — problemas sexuais — castração — o pai — algo terrível*". [97]

---

[93] STRÜMPELL. *Die Natur und Entstehung der Träume* (1877) *apud* FREUD. O material dos sonhos — a memória nos sonhos (1900), v.IV.
[94] FREUD. Das Traummaterial — Das Gedächtnis im Traum (1999), p.37-8: "Os sonhos não produzem mais do que *fragmentos* de reproduções; e isso constitui uma regra tão geral que nela é possível basear conclusões teóricas". FREUD. O material dos sonhos — a memória nos sonhos (1900), v.IV.
[95] FREUD. Das Traummaterial — Das Gedächtnis im Traum (1999), p.35,36 e 37, respectivamente.
[96] É como se conhece o caso clínico de FREUD. *História de uma Neurose Infantil* (1918[1914]), v. XVII. De acordo com ROUDINESCO e PLON, *Dicionário de Psicanálise* (1998, p.564-567), trata-se do caso clínico de Serguei Constantinovitch Pankejeff (1887-1979), jovem russo que se apresentou a Freud aos 19 anos com um sonho tido aos cinco anos, cujo exame perdurará por todo o tratamento.
[97] FREUD. O sonho e a cena primária (1918[1914]), v. XVII (grifo nosso).

De acordo com a análise de Freud, as histórias infantis a que o sonho aludia foram escutadas na infância, modificando-se a narração em imagens visuais, fixadas na fantasia de caráter inconsciente, e em relação à qual o tratamento analítico, através da rememoração, busca converter novamente em palavras. Cenas como essas são reproduzidas durante o tratamento analítico não como lembranças, porém como produtos de construção. Os pacientes trazem à tona inúmeras recordações espontâneas de sua infância, por cujo aparecimento o terapeuta não se sente inteiramente responsável, na medida em que não fez qualquer tentativa no sentido de uma construção dessa natureza: "Elas podem ser verdadeiras; muitas vezes, porém, são distorções da verdade, intercaladas de elementos imaginários, tal como as assim chamadas lembranças encobridoras, que são preservadas espontaneamente". [98]

Ao examinar essas últimas lembranças, Freud [99] assinala o fenômeno de amnésia que recobre eventos de grande magnitude na vida do sujeito infantil, ao passo que permanecem de modo claro aquelas de natureza indiferente. Na maioria dos casos, uma lembrança anterior é encoberta por uma outra posterior, desvelando-se no processo de análise o evento primeiro afetado pela amnésia. Em outros, curiosamente, lembranças anteriores — em realidade, construções laboriosas do sujeito de caráter inconsciente, a que damos o nome de fantasias — encobrem eventos que se dão *a posteriori*.

Como se pode verificar, procede-se na vida anímica por reconstrução, a partir de fragmentos, de tal forma que o sujeito tem a possibilidade de construir impressões, atribuindo-as ao período infantil, e de sexualizar, *a posteriori*, estas mesmas impressões. A isso Freud designou *Zurückphantasieren*, ou caráter regressivo do fantasiar.[100] Rememorar é construir, assim podemos resumir.

Rememorar é construir

Vimos, na discussão precedente, o caráter tanto regressivo quanto progressivo, por assim dizer, das fantasias inconscientes, de tal modo que elas podem determinar o encobrimento de lembranças anteriores por outras que se lhes sucederem, ou ainda

---

[98] FREUD. Algumas questões (1918[1914]), v.XVII.
[99] FREUD. Lembranças encobridoras (1899), v.III.
[100] FREUD. Nachträge aus der Urzeit — Lösung (VIII) (2000), p.226. Na edição brasileira da Imago, a referência ao termo *Zurückphantasieren* aparece na última nota de rodapé ao capítulo VIII, Material novo oriundo do período primitivo — solução (1918 [1914]), v. XVII.

mergulharem no esquecimento eventos posteriores a outros que, através da análise, se revelarem como construções imaginárias do sujeito.

O trabalho de análise opera no sentido inverso ao da construção imaginária, ou seja, por meio de "transferências" — mecanismo que permite o deslocamento das intensidades psíquicas dos elementos —, uma análise possibilita seguir dois caminhos: em direção ao passado e ao futuro. Desse modo, recuperam-se, pela via da análise, eventos que foram encobertos por outros que se lhes sucederam e que não escaparam ao recalque, bem como se desfazem os constituintes imaginários que deram corpo às fantasias projetadas do sujeito.

Em relação às cenas de infância, vimos também que Freud lhes concede o estatuto de realidade onírica. Ele verifica que as cenas trazidas à lembrança por um paciente, no curso de um tratamento, são substituídas por sonhos, cuja análise conduz, invariavelmente, de volta à mesma cena, e equivalem a uma recordação. Sonhar é outra forma de lembrar — [*Träumen ist ja auch ein Erinnern*] —, [101] afirma o autor, e por essa razão os pacientes adquirem uma convicção profunda da realidade dessas cenas, nada inferior à que se fundamenta na recordação.

O sonho é capaz de tornar simultâneas ações de diferentes temporalidades da experiência do sujeito — em outras palavras, de atualizar o inconsciente do sonhador — e também de representar estas ações em quadros ou imagens visuais. A cena, por seu turno, presentifica a ação, revivendo o conflito que deu origem ao trauma. Graças à recuperação da cena, o sujeito é levado a elaborar. Ao provocar a cena, a intenção de Freud é fazer o paciente diluí-la, através da palavra, despojando-a da cota de gozo que se mantinha presente na imagem.

De que modo o paciente pode se apropriar de uma cena evocada? Certamente, não como quem a vive, a experimenta por primeiro, mas como espectador, terceiro na cena, o que permite seu afastamento em relação a ela. Este efeito, que não escapa a Freud, é equivalente de um distanciamento, um estranhamento, da natureza do familiar revisitado, e somente assim possível de se abordar: "(...) pois esse estranho não é nada novo ou alheio, porém algo que é

[101] FREUD. Einige Diskussionen (V) (2000), p.176.

familiar e há muito estabelecido na mente, e que somente se alienou desta através do processo da repressão". [102]

Se, no trabalho de análise, a cena sintomática é o caminho que conduz ao tratamento, cujo objetivo é sua dissolução ou desconstrução, o contrário se observa no teatro, cuja finalidade é a construção da cena, a partir dos signos textuais que o dramaturgo oferece. A situação de análise é o lugar em que "(...) o relato se faz drama (...)", para lembrar Rudelic-Fernandez. [103] Neste sentido, aproximações e distanciamentos de uma e outra modalidade discursiva podem ser assentados.

Na representação teatral, tal como no sonho, as temporalidades — passado, presente e futuro — se amalgamam numa única forma, a do ato cênico, e personagens, ações, intenções, palavras se fusionam num único ato ilocutório, o da encenação, postas as personagens, de um lado, e o público, de outro.

Em artigo em que examina as relações entre Psicanálise e Teatro, Jean Gillibert discute as diferenças entre a temporalidade e a espacialidade dos discursos dramáticos e a dos discursos analíticos. Adverte-nos que o ator é uma construção delirante, na medida em que chegam até ele, em seu trabalho de construção, o texto, o desdobramento e a interpretação do texto. Permanecer nos efeitos do texto, no prazer do texto, não supõe interpretar, ainda não é teatro, propriamente. Daí porque a construção no teatro pressupõe uma necessidade contratual com o fim de construir personagens, cenas e o público. [104]

A linguagem da análise baseia-se na associação livre do paciente e na escuta do analista, sem preocupação estética ou formalizável *a priori*, ao passo que os discursos dramáticos obedecem de certa forma a um texto, a um processo formalizável, a articulações de sentido. No texto de Freud sobre o sonho, assinala Gillibert, abundam as metáforas teatrais, entre as quais "a encenação da figurabilidade" — "consideração para com os meios de encenação", tal como adotamos atrás, em "A cena no sonho" —, e a "Outra Cena", além de muitas outras que inventariamos nesta pesquisa. Há, certamente, analogias entre a cena teatral

---

[102] FREUD. O estranho (1919), v. XVII.
[103] SCHAFER *apud* RUDELIC-FERNANDEZ. Psicanálise & Relato; narração e transmodalização (1996), p.726.
[104] GILLIBERT. Psicanálise & Teatro (1996), p.734-744.

e a Outra Cena, mas, como nos adverte o autor, a Outra Cena é uma idéia, ao passo que a cena teatral é uma prática. [105]

Trata-se de uma metaforicidade idealista, de modo algum materialista, posto que a figura, no sonho, está em contínua transformação, sendo sua plasticidade uma característica do material onírico. A plasticidade das figuras oníricas, dotadas de permanência e simultaneidade, encontra paralelo na modalidade de escrita do inconsciente, o que as aproxima do dizer poético do fragmento e que encontra expressão na obra de Nelson Rodrigues.

Ao sonhador, não resta senão relatar o seu sonho, num trabalho que, em análise, se coloca ao mesmo tempo como censura e suspensão da censura. Lembra-nos Gillibert, muito apropriadamente, que o trabalho do sonho e o relato do sonho não coincidem, embora tenham uma estrutura comum. No sonho, a linguagem lingüística desaparece, salvo por alguns subentendidos, mas a dimensão não-lingüística da linguagem está presente na elaboração onírica e é o que aciona este dispositivo, de tal modo que se pode afirmar que "(...) o sonho escuta o silêncio da linguagem". [106]

Esta observação acima parece confirmar o emprego da técnica de rememoração por reprodução das cenas que deram origem ao trauma, como vimos no tratamento das afecções neuróticas. Na medida em que a memória de fatos é revestida de natureza plástica, visual, o neurótico pode fazer uso dessa reprodução, como forma de retirar do recalcamento (esquecimento) episódios de sua experiência traumática. Eis o que observa Freud no trecho a seguir: "Uma vez surgida uma imagem na memória do paciente, podemos ouvi-lo dizer que ela vai se tornando fragmentada e obscura à medida que ele continua a descrevê-la. *O paciente está, por assim dizer, livrando-se dela ao transformá-la em palavras*". [107]

Deve-se atentar para o fato de que o trabalho de rememoração ou de reprodução das cenas empreendido por Freud no tratamento analítico não se afasta da idéia segundo a qual toda e qualquer evocação de fatos passados constitui, inegavelmente, uma aproximação atualizada dos mesmos. Desse modo, ao reproduzir a cena em palavras, o paciente dissolve,

---

[105] GILLIBERT. Psicanálise & Teatro (1996), p.743.
[106] GILLIBERT. Psicanálise & Teatro (1996), p.739.
[107] FREUD. A Psicoterapia da Histeria (1893), v. II.

por assim dizer, o conteúdo desta mesma cena, bem como enfraquece sua força traumática, que parece fixar-se, do ponto de vista do gozo, em um quadro visual. A transformação em palavras dos quadros e cenas retidos na memória do paciente, segundo o método posto em movimento por Freud, possibilita-lhe livrar-se do incômodo que o sintoma evoca.

Pode-se estabelecer, na direção contrária à desconstrução imaginária da cena sintomática, que a construção das personagens, das cenas e do público, posta em movimento pelos diferentes agentes da encenação, produz quotas de prazer e de gozo em todos os participantes, incluindo o espectador, que longe está de ser passivo na cena. Lembremos Aristóteles, para quem podemos usufruir prazer das representações mesmo daquilo que nos causa repugnância, de tal sorte que o deleite que essas imagens nos causam é fonte de conhecimento para nós. [108]

O sonho como rememoração constitui uma das chaves para debater o teatro rodrigueano, em especial as peças selecionadas para análise, *Dorotéia* e *Boca de Ouro*. Na primeira, respira-se uma aura onírica, graças à ausência de contextualização espaço-temporal em que se sucedem as ações, podendo ser localizadas em qualquer espaço e em qualquer tempo. Na segunda, o caráter de rememoração reafirma o pressuposto segundo o qual rememorar é construir, e que poderá ser confirmado nas três diferentes formas de recordação postas em cena pela personagem D. Guigui.

Segundo esta perspectiva, a personagem Guigui, ao oferecer três diferentes relatos de um mesmo evento, não mente, propriamente, porquanto ela está profundamente convicta da realidade de todas essas cenas. Na primeira versão, que se inicia no Primeiro Ato, [109] ela fala de um modo que passa pelo outro, o Caveirinha e que, à semelhança de um psicanalista que escuta seu paciente, toma notas. Trata-se de uma forma de narração sem que se explicite àquela que a realiza que o Boca já morreu. Este é o primeiro momento.

Na segunda versão, no ato seguinte, tendo sua fala sido atravessada, por assim dizer, pela escuta do outro e também pelo anúncio da morte do Boca, Guigui retoma o fio narrativo com algumas modificações, numa tentativa de se aproximar da morte de seu amado. Trata-se daquilo que se sabe, mas que não se explicita: nem Guigui reconhece a morte do Boca, nem

---

[108] ARISTÓTELES. Poética (1979), p.243.
[109] RODRIGUES. Boca de Ouro (1994), Primeiro Ato, p.888-900.

personagem alguma da cena evocada o confirma. Contudo, porque sabe, sua percepção se altera, ou seja, o conhecimento muda sua posição de sujeito, e o relato já não pode ser o mesmo. Não se trata, contudo, de um relato mentiroso, mas de uma aproximação da cena de outro modo, uma meia-volta na cena, algo como "veja a cena por outro lado". Daí ela se deslocar, espacialmente, para ver a cena de uma outra perspectiva. [110]

Na última tentativa de rememoração, Nelson Rodrigues faz indicações cênicas precisas a respeito da mudança radical na percepção do Boca: "Cada versão de d. Guigui é uma imagem diferente dos mesmos fatos e das mesmas pessoas. No terceiro ato, sob um novo estímulo emocional, ela se prepara para desfigurar Boca de Ouro outra vez". [111]

Em *Dorotéia*, respira-se, por um lado, uma aura onírica, graças à ausência de contextualização espaço-temporal em que se sucedem as ações, podendo ser localizadas em qualquer espaço e em qualquer tempo. De outro lado, cremos que o autor, ao manter as personagens em "(...) obstinada vigília através dos anos (...)", [112] ou, em outras palavras, desautorizando suas personagens a dormir para não sonharem, possibilita ao leitor/espectador mergulhar no clima do sonho, conferindo à peça um estatuto outro que não propriamente o do plano da consciência, mas do inconsciente.

Este movimento em Nelson Rodrigues pode ser compreendido dentro de um panorama mais geral por que passavam o teatro e as artes em geral, como se pode verificar na análise que faz Rosenfeld [113] acerca das suas várias transformações nos fins do século XIX e inícios do XX. O teatro moderno, de acordo com o autor, recusa a tentativa de reproduzir no palco a ilusão da realidade empírica e do senso comum, próprios do realismo e do naturalismo, impondo-se o disfarce, a ficção, a poesia, o sonho e a parábola.

Segundo as novas concepções dominantes, e procurando atingir níveis mais profundos da realidade exterior e interior, o teatro moderno desfaz o espaço euclidiano e o tempo cronológico do palco tradicional, tornando obsoleto o diálogo, em prol da comunicação direta entre palco e platéia. Todas essas mudanças se devem, segundo Rosenfeld, à transformação das concepções relativas ao ser humano, em parte graças à investigação aprofundada da

---

[110] RODRIGUES. Boca de Ouro (1994), Segundo Ato, p.903-918.
[111] RODRIGUES. Boca de Ouro (1994), Terceiro Ato, p.919.
[112] RODRIGUES. Dorotéia (1994), Primeiro Ato, p.627.
[113] ROSENFELD. Aspectos do Teatro Moderno (1993), p.107-120.

dimensão do inconsciente e, por outra, em razão da tecnicização do mundo, que põe em xeque quaisquer expectativas de autonomia do humano.

> Não basta dizer que a comunicação em geral se torna difícil num mundo de fragmentação e especialização crescentes (...), de rápida mudança cultural (...), de extrema mobilidade social (...). É, ademais e em particular, o diálogo — base do teatro tradicional — que agora se afigura obsoleto e como que desautorizado, quando se pretende apresentar forças inconscientes, por definição inacessíveis ao diálogo racional ou consciente; e que parece ser igualmente desqualificado quando se procura levar à cena a engrenagem anônima do mundo social. [114]

É em August Strindberg que Rosenfeld irá localizar o início da transformação da cena teatral, e em seguida no expressionismo, em que o palco é tornado o espaço interno de uma consciência. Em obras como *A estrada de Damasco* e *O Sonho*, Rosenfeld verifica que o palco já não tende a apresentar o embate de personagens num tempo sucessível e irreversível, podendo voltar ao passado apenas através do diálogo que procura exprimir a memória, mas, ao contrário, representa, cenicamente, a memória ou planos psíquicos mais profundos de uma personagem central.

Na apresentação da peça *O Sonho*, encontramos a justificativa de Strindberg em procurar reproduzir a forma incoerente, mas aparentemente lógica dos sonhos. O que predomina nesta concepção é a consciência do sonhador e o tom que impera é melancólico, segundo a natureza que o autor atribui ao sonho, de sofrimento que somente se aplaca com o despertar do sonhador, reconciliando-o com a realidade.

> Qualquer coisa pode acontecer; tudo é possível e verossímil. Tempo e espaço não existem. Partindo de uma insignificante base real, a imaginação divaga, criando novas formas: uma mistura de memórias, experiências, fantasias, absurdos e improvisos. As personagens dividem-se, duplicam-se, desaparecem, reaparecem, separam-se, reencontram-se.[115]

---

[114] ROSENFELD. Aspectos do Teatro Moderno (1993), p.109.
[115] STRINDBERG. Abertura de *O Sonho* [198?], p.2.

A descrição de Rosenfeld acerca dos aspectos cênicos dessa nova concepção teatral merece que nos detenhamos, em razão da invocação quase obrigatória que fazemos à obra dramatúrgica de Nelson Rodrigues.

> A memória, como o sonho, naturalmente não se atém ao tempo empírico, sucessivo e irreversível. Tem liberdade absoluta a esse respeito. O retrocesso cênico, plástico e visual, ao passado — a apresentação do passado em plena atualidade, em vez de se dialogar sobre ele — rompe naturalmente a estrutura tradicional do tempo linear e com isso também o espaço cênico tradicional, já que a variedade dos momentos temporais plenamente atualizados na cena implica a ampliação, variação e superposição espaciais. [116]

Esta passagem não evoca o nome de Nelson Rodrigues apenas a nós, como também a Rosenfeld, que lembra, muito justamente, os exemplos de *Vestido de Noiva*, [117] de Nelson Rodrigues, e de *Morte de um Caixeiro-Viajante*, de Arthur Miller, como peças baseadas nesse processo. Em outro momento de sua escrita sobre o teatro contemporâneo, Rosenfeld [118] volta a examinar o palco como lugar do inconsciente. Ao verificar as transformações cênicas frente às novas concepções dominantes, que interpretam, por assim dizer, os planos mais profundos da vida psíquica, o autor evoca Nelson Rodrigues, com seu *Vestido de Noiva*, como exemplo desse processo.

A meio caminho entre um e outro artigo, merece comentário um terceiro, em que Rosenfeld [119] assinala dois fatos marcantes no cenário da vida teatral brasileira, em 1967: o primeiro, a chegada aos palcos de obras de Plínio Marcos, e o segundo a redescoberta da obra dramática de Oswald de Andrade. A importância dessa redescoberta, para o autor, obriga-o a uma revisão da história teatral brasileira, em que Nelson Rodrigues era até então considerado pioneiro do teatro brasileiro moderno.

Nesta oportunidade, o comentário do autor parece querer corrigir o ponto de vista anterior, reputando o propalado pioneirismo de *Vestido de Noiva* não apenas ao emprego dos

---

[116] ROSENFELD. Aspectos do Teatro Moderno (1993), p.109-110.
[117] RODRIGUES. Vestido de Noiva (1994), p.349-394.
[118] ROSENFELD. Aspectos do Teatro Contemporâneo (1993), p.199-206.
[119] ROSENFELD. O Teatro Brasileiro Atual (1993), p.149-172.

recursos dramáticos do autor, como à direção expressionista do então jovem polonês Zbigniew Ziembinski. [120]

> Somente no sentido do eco imediato pode-se manter atualmente a tese de que a estréia de *Vestido de Noiva* em 1943 teria sido o acontecimento decisivo do teatro brasileiro contemporâneo, em conseqüência do impulso desencadeador e libertador que dela se irradiou (é verdade que a encenação de Ziembinski como tal, independentemente da peça, enquanto obra literária, continua sendo um marco decisivo). [121]

Interessa-nos, contudo, reafirmar que o emprego de certos recursos dramáticos por Nelson Rodrigues, tanto em *Vestido de Noiva*, cuja leitura expressionista sem sombra de dúvida enriqueceu o trabalho de construção da encenação, quanto em outras peças do seu repertório, possibilitou ao teatro brasileiro dar vida cênica a outros planos da mente que ultrapassam a vida de vigília e a consciência, no mais além do sonho e da fantasia.

O onirismo em Nelson Rodrigues é também objeto de comentário de uma autora que não poderíamos deixar de aqui examinar, ainda que brevemente. Trata-se de Silvia Simone Anspach, [122] que avalia o efeito das chamadas inversões que o universo rodrigueano opera, entre as quais ela situa o dilaceramento do sistema verbal, através dos inúmeros procedimentos do autor sobre a palavra. Entre os exemplos extraídos da obra dramatúrgica, a autora inclui a fala de Vizinho, personagem de *Senhora dos Afogados*, que prepara, junto com os demais, uma câmara ardente para uma morte anunciada, mas ainda não acontecida. No rápido diálogo entre eles, encontramos a seguinte passagem.

> VIZINHO — Clarinha não teve caixão.

---

[120] Em Nota de rodapé no Capítulo I, chamávamos a atenção para o debate — que de resto é secundário em nossa investigação — acerca do pioneirismo da obra rodrigueana, remetendo a questão a autores como Iná Camargo Costa, em *Sinta o drama* (1998), entre outros. Cabe assinalar, a respeito, Décio de Almeida Prado, em duas obras, *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno; crítica teatral de 1947-1955* (2001) e *O Teatro Brasileiro Moderno* (2001), em que o autor não deixa de mencionar o que chamamos de confluência de fatores, entre os quais Ziembinski, para explicar o impacto da peça *Vestido de Noiva* no panorama teatral brasileiro. Nesta última obra, o autor comenta a forma maldosa de atribuir o êxito da peça mais a Ziembinski do que a Nelson Rodrigues, fato que ecoa nas memórias e confissões do próprio autor. Veja-se, a propósito, "Teatro e Vida", crônica de Nelson que integra *O Reacionário: memórias e confissões* (1977), p.386-390.

[121] ROSENFELD. O Teatro Brasileiro Atual (1993), p.154.

[122] Silvia Simone Anspach defendeu tese de doutorado intitulada "Peter Shaffer e Nelson Rodrigues: a dupla face de um signo", na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo/University of North Carolina dos Estados Unidos e é autora de "Nelson Rodrigues: teatro vital/letal", artigo incluído na Fortuna Crítica organizada por Sábato Magaldi em RODRIGUES. *Teatro Completo* (1994), p.254-260.

> VIZINHO — Nem lírios acesos!
> VIZINHO (*retificando*) — Círios.
> VIZINHO — Desculpe — círios... [123]

A menção a esta passagem pela autora é a ocasião de nos trazer de volta ao debate da modalidade dramática do fragmento em Nelson Rodrigues e do modo de inscrição do inconsciente, em sua manifestação nos fatos da vida cotidiana, através do exemplo de ato falho ou parapraxia, tal como o define Freud: lírios por círios. O recurso retórico da paronomásia — definida como figura que reúne na mesma frase palavras cujo som é quase idêntico, mas cujo sentido é totalmente diferente — é ressaltado pela autora. [124]

> No universo surreal gerado por Nelson, flores se acendem como velas, através de lances poéticos como os que aproximam paronomasticamente lírios de círios (*Senhora dos afogados*). Sua linguagem estabelece associações entre elementos que no mundo dos fatos objetivos e naturais se apresentariam como incompatíveis e separados. Movemo-nos por sua criação como que por um vasto pesadelo, um labirinto de sonhos e imagens inconscientes. Neste labirinto — recriação estética da suspensão e flutuabilidade da ordem inconsciente — os raios de ação e significado habituais das palavras constantemente escorregam para um novo âmbito, deslizando por campos semânticos mutáveis e surpreendentes. [125]

Procuramos desenhar, ao longo deste capítulo, e a partir dos pressupostos da teoria freudiana, a noção de cena, localizando-a, em especial, nas manifestações sintomáticas da neurose e na formação onírica, situações em que se exerce, por excelência, a escrita do inconsciente, cena da ação psíquica. Vimos, igualmente, que sonhar é recordar, e que a rememoração produzida pelo sujeito em análise tem o caráter de construção, em tudo equivalente à construção da cena teatral.

No percurso, verificamos, também, uma série de convergências entre a cena do teatro e a cena do sonho, a primeira das quais se relaciona ao pacto de desejo que parece se firmar em ambos os contextos: de um lado, entre o espectador e a encenação, numa espécie de ilusão

---

[123] RODRIGUES. Senhora dos Afogados (1994), p.705.
[124] Para uma discussão aprofundada dos tropos empregados por Freud, ver TODOROV. A Retórica de Freud (1996), p.309-351.
[125] ANSPACH. Nelson Rodrigues: teatro vital/letal (1994), p.258.

consentida e, do outro, entre as forças reprimidas e repressoras das pulsões, cujo resultado é o trabalho do sonho. A cena do teatro e a cena onírica constituem, por assim dizer, formas de realização de desejo, acrescendo-se, no caso da segunda, o caráter alucinatório.

Uma outra aproximação a que a análise nos conduziu diz respeito à temporalidade entre a cena do sonho e a cena teatral. Graças ao trabalho de transmodalização textual, em que materiais heterogêneos são traduzidos numa imagem visual com múltiplas entradas e determinações, a cena do sonho e a cena teatral encontram sua realização na simultaneidade temporal, o que reclama, por sua vez, a máxima condensação dos elementos de que se constituem, com diferentes temporalidades e espacialidades.

Por fim, verificamos que a arquitetura da cena em Nelson Rodrigues obedece ao regime onírico, expediente que se vê empregado por outros autores, seus contemporâneos, e em que a estrutura linear do tempo e o espaço cênico da tradição se vêem rompidos, fazendo prevalecer a lógica do fragmento, uma outra poética, em tudo aparentada à poética do inconsciente.

No capítulo que se segue, trataremos de verificar as modalidades do tempo e do espaço — vetor principal na arquitetura da escrita dramática do fragmento —, procurando situar os modos de arranjo temporal do aparelho psíquico concebido por Freud e verificando suas aproximações com a escrita dramática do fragmento. Na seqüência, isolaremos uma dessas modalidades temporais que nos parece mais produtiva na estrutura do drama — o *kairós*, aplicando-a a uma obra de Nelson Rodrigues, o que nos levará a postular o tempo cênico como o modo de ação propriamente dita.

CAPÍTULO III

O TEMPO E O ESPAÇO NA AÇÃO DRAMÁTICA

> Às qualidades essenciais que diferenciam o homem do restante da natureza, pertence o conhecimento da transitoriedade, do princípio e do fim, e assim da dádiva do tempo, — esse elemento tão subjetivo, tão caracteristicamente variável, tão totalmente sujeito à moral pela sua utilidade, que pouquíssimo dele pode ser muito. [1]

No capítulo precedente, buscamos estabelecer, com base na teoria freudiana, como a noção de cena está presente ao longo de toda a obra de Freud, em especial nas manifestações sintomáticas da histeria e da neurose obsessiva, examinando, igualmente, a cena do sonho e relacionando-a com a rememoração, modo particular de condução do tratamento analítico.

De acordo com as características do fenômeno onírico, traçamos um paralelo entre esta formação do inconsciente e a encenação teatral, buscando modos de aproximação e de distanciamento, próprios a cada regime discursivo, o que nos levou ao exame da obra de Nelson Rodrigues, em especial as peças *Dorotéia* e *Boca de Ouro*. Neste particular, verificamos que a arquitetura da cena rodrigueana obedece ao regime onírico, em que a estrutura linear do tempo e o espaço cênico da tradição se vêem rompidos, fazendo prevalecer a lógica do fragmento, uma outra poética, em tudo aparentada à poética do inconsciente.

Neste capítulo, procederemos, de início, a uma consideração acerca das modalidades do tempo e do espaço — vetor principal na arquitetura da escrita dramática do fragmento —, procurando-nos guiar através de estudiosos da questão, isolando em seguida uma modalidade temporal que nos parece produtiva na estrutura do drama: o *kairós*.

Na seqüência, situaremos os modos de arranjo temporal do aparelho psíquico concebido por Freud através de alguns dos comentadores de sua obra, verificando suas aproximações com a escrita dramática do fragmento, para, ao final, aplicar a modalidade temporal do *kairós* a uma obra de Nelson Rodrigues, o que nos levará a postular o tempo cênico como o modo de ação propriamente dita.

---

[1] MANN. Louvor à transitoriedade (1988), p.38.

Modalidades do tempo e do espaço

Todo acontecimento é sempre localizado num território específico e num momento específico de tempo ou intervalo de tempo. É o que afirmam filósofos, historiadores, poetas e físicos, entre os quais Novello, que assinala, em uma comunicação aos psicanalistas, que todo observador tem um movimento próprio que define aquilo que ele chama do seu tempo próprio. Trata-se, portanto, de um tempo subjetivado, porquanto dependente da posição do observador, que carrega em si a possibilidade de separar o passado do futuro. [2]

Para circunscrever a categoria do tempo/espaço em nossa investigação, elegemos Domingues, autor que se debruça sobre o tempo e a história a partir dos estudos da filosofia e da historiografia, procurando situar a experiência humana da temporalidade e da historicidade em diferentes povos e civilizações, e demonstrando que ela se inscreve no registro do tempo e do eterno. [3]

A intuição do efêmero é a primeira forma de que se reveste a experiência humana do tempo, assinala o autor. A propósito, lembremos a máquina de escrita concebida por Freud em *Uma Nota sobre o 'Bloco Mágico'*, [4] em que ele se dispunha a encontrar, na escritura do aparelho psíquico, um lugar onde se alojassem as percepções, de um lado e, do outro, o registro permanente da memória, ou seja, onde o efêmero e o permanente pudessem atuar num mesmo sistema.

A busca por um elemento estável, para Domingues, tem a ver com a natureza profunda do próprio homem, que suporta mal a idéia do efêmero e sofre da dificuldade em lidar com o novo, o fortuito e o imprevisto, fazendo de tudo para afastar o tempo com seu cortejo de sofrimento, decadência e morte. Tanto a intuição do efêmero quanto o desejo de eternidade são constitutivos da experiência humana da temporalidade. Outra não é a mensagem de Judith

---

[2] NOVELLO. Os diferentes vazios e os diferentes tempos da cosmologia (1995), p.127-171. Trata-se de um conjunto de conferências proferidas no Simpósio Tempo e Psicanálise, organizado pela Formação Freudiana-RJ, em 5 e 6 de novembro de 1994.

[3] DOMINGUES. *O fio e a trama: reflexões sobre o tempo e a história* (1996). O fio evoca o tempo, e a trama, por sua vez, a história e seu artífice, que é o próprio tempo.

[4] FREUD. Uma Nota sobre o 'Bloco Mágico' (1925[1924]), v. XIX.

Grossmann, que trouxemos em epígrafe ao nosso trabalho: "Assim, para o seu mínimo ato, o homem necessita, não de fazer o tempo correr, mas de fazê-lo parar". [5]

A memória, que se relaciona ao desejo de perenidade, não deve ser vista como o órgão do tempo e do passado, mas a faculdade do eterno e do presente, que conserva o passado no presente e o faz aderir a nós. O esquecimento é o outro da memória, uma faculdade que permite apagar o tempo ou, na impossibilidade de apagá-lo de todo, esvaziá-lo ou empalidecê-lo, permitindo aos homens suportá-lo como uma dimensão da existência, sem interiorizá-lo e transformá-lo em consciência.

Esclarece Domingues que é preciso ver o esquecimento não apenas como negativo, mas atividade positiva que instala o eterno. Aliás, Freud já havia instituído o esquecimento como parte do recalque, necessário ao humano, e capaz de trazer o inconsciente à tona.[6] O trabalho de Domingues se estende desde o exame das sociedades arcaicas às concepções contemporâneas acerca do tempo e da história, com o objetivo de propor uma nova abordagem das matérias históricas a qual, ao invés de dissociar o tempo e a eternidade, possa articulá-los e reconhecer o papel do acaso na eclosão dos acontecimentos.

Para os fins aqui pretendidos, não nos deteremos na análise pormenorizada a que procede o autor, reservando-nos ao comentário dos aspectos que julgamos essenciais para a abertura do vetor tempo/espaço na investigação que ora realizamos. Um primeiro aspecto a ressaltar refere-se à pluralidade e diversidade de expressões que recobrem o termo 'tempo', impossibilitando uma redução ou simplificação das noções aí contidas.

Em Domingues, registram-se algumas dezenas de sintagmas em cujos constituintes figura a palavra 'tempo', entre as quais: tempo arcaico, tempo forte, tempo fraco; tempo sagrado, tempo profano, tempo mítico; tempo circular; tempo do cotidiano; tempo do calendário; tempo da história; tempo psíquico e tempo psicológico; tempo cósmico, tempo crônico; tempo físico; tempo vivido; tempo lingüístico; tempo do mundo; tempo de *Chronos*; tempo de Zeus; tempo dos homens; tempo gramatical ou do verbo; tempo da narrativa; tempo da historiografia; tempos da vida e da alma (tempo da consciência e tempo do inconsciente);

---

[5] GROSSMANN. *Vária navegação: mostra de poesia* (1996), p.78.
[6] FREUD. O mecanismo psíquico do esquecimento (1898), v. III.

tempo matemático; tempo biológico; tempo real; tempo do ser; tempo da eternidade; tempo da ação.

Com o fim de orientar-nos em relação ao tema, selecionaremos apenas algumas dessas categorias nominais, procurando definir o campo semântico de cada uma delas, operação necessária ao balizamento da questão. Uma dessas categorias constitui parte das inovações introduzidas pelos gregos no campo semântico do tempo, com termos que, ao tempo em que apontam aspectos da experiência da temporalidade, modalizam o tempo, porquanto afetos à linguagem.

Kairós: tempo da ação

Referimo-nos a *kairós*, [7] de uso corrente entre os sofistas, para designar o instante privilegiado, o momento mais oportuno para tomar uma decisão e desencadear uma ação. Este termo desempenha um papel de primeiro plano na economia cristã do tempo e foi empregado por São João para nomear, não propriamente o momento primordial, a ocasião favorável para a tomada de uma decisão e a deflagração de uma ação, a depender de uma escolha e de uma decisão humanas, como entre os sofistas gregos, mas um instante primordial a depender da escolha e da decisão de Deus, como o *kairós* do nascimento, morte e ressurreição de Cristo. [8]

A importância deste termo é destacada por Pàttaro, [9] ao mostrar que, ao contrário do que se pensa, o cristianismo não anula a experiência do tempo ou esvazia o presente a favor do futuro. Além de conferir ao tempo o máximo de potencialidade, o tema do *kairós* evidencia que é "(...) do tempo presente que é preciso tirar proveito (...)".[10] Pode-se ainda afirmar que o *kairós* nada mais é do que a instalação da eternidade no tempo e que o *kairós* de Cristo é o ponto central da história da salvação, história que se dá na linha do tempo e está voltada para o presente, conferindo à experiência da temporalidade uma densidade e uma profundidade tais que interditam ao crente toda ascese visando dele escapar.

---

[7] De acordo com Isidro Pereira, *kairós* — *Καιρός* — corresponde a oportunidade, ocasião, tempo conveniente, vantagem, tempo presente, entre outras significações. PEREIRA. *Dicionário Grego-Português e Português-Grego* (1984), p.288.
[8] DOMINGUES. *O fio e a trama: reflexões sobre o tempo e a história* (1996), p.36-37.
[9] PÀTTARO. *La conception chrétienne du temps*, *apud* DOMINGUES. *O fio e a trama: reflexões sobre o tempo e a história* (1996), p.37.
[10] DOMINGUES. *O fio e a trama: reflexões sobre o tempo e a história* (1996), p.37.

Ao se interrogar sobre a articulação entre o tempo e o acontecimento, de forma tal que a existência de esquemas de repetição e de iteração do mesmo no fluxo temporal torne possível a mudança e a emergência do diferente, Domingues considera que o melhor é tornar o tempo e os acontecimentos correlativos e consubstanciais. Essa foi a posição de Aristóteles quanto ao espaço, ao tomá-lo como abstração das coisas corpóreas, e um pouco a de Einstein, quanto ao espaço-tempo da física relativística, como se pode ver no comentário de outro eminente físico: "(...) assim como não se pode falar de eventos no universo, sem as noções de espaço e tempo, também na relatividade geral, torna-se sem sentido falar de espaço e tempo fora dos limites do universo".[11]

Isso quer dizer que evento/espaço/tempo são correlativos, de tal modo que espaço e tempo não apenas afetam os acontecimentos, mas também são afetados por qualquer coisa que aconteça no universo. Como correlação, pode-se dizer que não há tempo/espaço sem acontecimento e vice-versa. São também consubstanciais, na medida em que partilham a mesma natureza, um é inerente e pertence ao outro. Embora sejam co-extensivos, o tempo e o acontecimento não se recobrem nem são idênticos. Se a ação do tempo sobre a matéria histórica não é da ordem de uma causalidade, tem o poder de afetá-la com o selo da sua finitude, da exterioridade, da particularidade e da efemeridade. Não se trata de uma causação, portanto, mas de uma determinação, de uma condição, de um fundamento.

Se o tempo afeta a matéria histórica, os acontecimentos têm também o poder de criar ou produzir o tempo, modalizá-lo, dar-lhe a forma do tempo cósmico, do tempo biológico, do tempo psicológico e do tempo histórico. O tempo e o acontecimento são índices um do outro. A relação entre os acontecimentos na sucessão temporal é um tema inventariado pelo autor. Para tanto, Domingues toma como ponto de partida a idéia aceita por quase todos os filósofos, segundo a qual o tempo é uma relação de sucessão, figurada como um intervalo, envolvendo um antes, um agora e um depois. Esta idéia é compartilhada entre físicos, lingüistas e historiadores.

Ocorrem ao autor três constatações: a noção antes/depois não é exclusiva do tempo; o esquema antes/agora/depois não é suficiente para introduzir a noção de temporalidade, que é da ordem do vivido, na qual há um verdadeiro encavalamento entre o antes, o agora e o depois

---

[11] HAWKING. *Uma breve história do tempo*, p.60, *apud* DOMINGUES. *O fio e a trama: reflexões sobre o tempo e a história* (1996), p.121.

na atualidade do presente, e do antes e depois do passado e do futuro, subvertendo a relação; e, por fim, o fato de que a consciência não é suficiente para fundar a distinção entre o passado, o presente e o futuro e instaurar a temporalidade.

Para pensar a ruptura da cadeia dos acontecimentos na sucessão temporal, o autor propõe algumas alternativas, a primeira das quais é pensá-la como ponto de não-retorno e marcha para frente. Esta é a visão de muitos físicos, historiadores e filósofos, antigos, modernos e pós-modernos, que figuram o tempo como uma linha reta escandida em pontos, associando-o à idéia de irreversibilidade e tomando os acontecimentos em sua pura sucessividade. Entre os modernos, Domingues situa Hawking.[12]

Uma alternativa contempla a ruptura como volta para trás, tal como o fez Platão em *Político*. [13] Para pensar na ruptura sem tanta confusão, o autor propõe, por um lado, reconhecer que os acontecimentos históricos, a exemplo de qualquer outro evento, se produzem na linha do tempo, numa direção que vai do antes ao depois, do passado ao futuro, tendo por instância geradora e princípio de demarcação o aqui e agora ou o presente.

Por outro lado, admite-se que, na medida em que os agentes históricos se apropriam dos acontecimentos, sua orientação em relação à linha do tempo em que ocorrem tais acontecimentos pode se alterar e descolar da seqüência antes/depois do devir temporal, seguindo-o de trás para frente ou de frente para trás. Tal orientação depende do modo como os agentes significam, avaliam e reagem aos acontecimentos e do modo como se reportam ao próprio tempo.

Na dramaturgia de Nelson Rodrigues, em especial em *Dorotéia* e *Boca de Ouro*, podem ser assinalados movimentos deste tipo. Na primeira dessas peças, a personagem Das Dores, dada de início como natimorta aos cinco meses, mas que fala, anda e está preste a casar, de repente, a partir do acontecimento gerador — a comunicação que sua mãe lhe faz, de que é natimorta —, decide regressar ao útero materno, constituindo uma ruptura que não é a do eterno retorno, pois um natimorto não retorna ao ponto de origem. Ao significar o

---

[12] HAWKING. *Uma breve história do tempo*, p.60, *apud* DOMINGUES. *O fio e a trama: reflexões sobre o tempo e a história* (1996), p.121.
[13] PLATÃO. *Político apud* DOMINGUES. *O fio e a trama: reflexões sobre o tempo e a história* (1996), p.131.

acontecimento, reorienta-se na linha do tempo, em direção ao passado, daquilo que foi e não mais é, já que, em sua condição presente, ela também não é e certamente não mais será.

A peça, em realidade, é uma metáfora deliciosa sobre o tempo, em sua efemeridade e sua permanência. São signos da efemeridade, do novo: o aparecimento de Dorotéia às primas; Eusébio e o jarro, representantes do desejo. Como signos de permanência, temos: as primas viúvas que jamais dormem, para jamais sonharem; na existência contínua de Das Dores, apesar de natimorta; e na transmissão da maldição que pesa sobre as mulheres da família, somente alterada com a chegada de Dorotéia, ser de exceção.

Em *Boca de Ouro*, os relatos sucessivos e contemporâneos da personagem Guigui, ex-amante do Boca, ao repórter Caveirinha apontam para o fato de que, ao serem apropriados e elaborados por essa agente histórica, descolam-se da seqüência do devir temporal, alterando a orientação dessa agente em relação à linha do tempo. Desse modo, não se sabe ao certo se a personagem segue uma orientação de trás para frente ou de frente para trás. Tem-se como certo, apenas, a morte do Boca, aquele que foi, não mais é, nem poderá mais ser.

Assinala Domingues que, sendo a linha do tempo contínua e descontínua, a cadeia de sucessões não se engessa num *continuum*, mas comporta nós e hiatos, bem como pontos de sutura e de cisão, ao se ver preenchida pela constelação de eventos, agentes e processos que ao longo dela se estende. Se esses não podem agir sobre o passado, alterando o curso dos acontecimentos, podem, em contrapartida, agir sobre o futuro e romper a cadeia dos acontecimentos no *hic et nunc* do presente.

O presente é a unidade mínima de tempo (presente temporal), o único tempo real — o tempo do ser e da eternidade, e também o tempo da ação (*kairós*) e da história. É a instância dotada de espessura temporal, aberta ao tempo e ao eterno, na sua dupla qualidade de meio da ação e de condição ou fundamento dela, e capaz de gerar o passado e o futuro. É o presente histórico, que se distingue do presente da enunciação, próprio da linguagem, definido por Benveniste em passagem significativa.

> Poder-se-ia supor que a temporalidade é um quadro inato do pensamento. Ela é produzida, na verdade, na e pela enunciação. Da enunciação procede a instauração da categoria do presente, e da categoria do presente nasce a

> categoria do tempo. O presente é propriamente a origem do tempo. Ele é esta presença no mundo que somente o ato de enunciação torna possível, porque, é necessário refletir bem sobre isso, o homem não dispõe de nenhum outro meio de viver o 'agora' e de torná-lo atual senão realizando-o pela inserção do discurso no mundo. [14]

A necessidade de distinguir o presente histórico do presente da enunciação, a despeito de ambos exercerem funções análogas na geração da temporalidade, encontra em Domingues razões de ordem tanto empírica quanto intelectual. Primeiro, porque em seu conteúdo o presente histórico é o tempo da ação e está todo ele enraizado na ação, na experiência viva da ação, ao passo que o presente lingüístico é o tempo da linguagem, que o designa reflexivamente, e como tal está enraizado nos atos da linguagem, ação e atos que não se recobrem, um *hiatus* inscrevendo-se entre ambos. Lembramos, a propósito, Borges, na seguinte passagem: "O que viram meus olhos foi simultâneo; o que transcreverei, sucessivo, pois a linguagem o é. Algo, entretanto, registrarei".[15]

Para Domingues, se só se pode atribuir a força que governa o acontecimento ao homem, fecha-se desse modo o círculo do tempo histórico e encontra-se a chave de sua instauração: o princípio de permanência e de variação, do aleatório e do necessário, do mesmo e do novo é o homem. Do mesmo modo, encontram-se a instância e o fundamento donde derivá-lo: a instância é a ação e o fundamento é o homem.[16] O tempo da história é, pois, uma construção do homem.

Isso se deve ao trabalho de alguns historiadores, a exemplo de Heródoto, que substituem o tempo de *chrónos* — em que os homens são atores dos deuses e seus fins atados à vontade das divindades por um laço inexorável (destino) — pelo tempo de *kairós*, que é o tempo da ação e o tempo dos homens, cujos fins e motivos devem ser buscados nos recessos da natureza humana. [17]

Quanto ao tempo histórico, Domingues propõe quatro modificações, a primeira das quais refere-se à recusa de operar o tempo histórico seja na extensão do tempo do mundo

---

[14] BENVENISTE. O aparelho formal da enunciação (1989b), p.85.
[15] BORGES. O Aleph (2001), p.169.
[16] DOMINGUES. *O fio e a trama: reflexões sobre o tempo e a história* (1996), p.157.
[17] DOMINGUES. *O fio e a trama: reflexões sobre o tempo e a história* (1996), p.198.

(Aristóteles), seja na do tempo da alma (Santo Agostinho). Deve-se trabalhar com a configuração do tempo em instâncias que se superpõem, mas conservam sua identidade.

Em segundo lugar, ao invés do tempo contínuo e sucessivo à maneira de Aristóteles, um tempo contínuo e repetitivo, dissociando sucessão e mudança (sucessão sem mudança). Em terceiro, pensar não um tempo homogêneo e único, mas heterogêneo e diferenciado, modalizado em tempo curto dos acontecimentos; médio das conjunturas; longo das estruturas; e ultralongo dos símbolos.

Por último, ao invés de um presente assimilado ao instante (*hic et nunc*), sem qualquer espessura ou intervalo de tempo, o autor propõe que se trabalhe com a idéia de um *present élargi*, presente alargado ou ampliado, fundado num sistema de referências pontuais múltiplas, que permita pensar a idéia de evento de longa duração. [18]

Entre os positivistas, por exemplo, assinala o autor, o tempo da história é o tempo do mundo, cronológico, do antes e do depois. O resultado a que chegam é a evasão do tempo e a perda do histórico, seja no sentido do *chrónos*, com o esvaziamento do trágico da história, seja no sentido do *kairós*, com o desaparecimento virtual do acaso, do imprevisto e do aleatório próprios do mundo dos homens. O tempo da história, de acordo com Domingues, é algo heteróclito e uma espécie de amálgama.

> Heteróclito, devido à natureza do acontecimento, isto é, ao seu caráter compósito, descontínuo, atual e aleatório. Amálgama, porque, em que pesem (*sic*) a multiplicidade e a aleatoriedade dos acontecimentos, eles se juntam, se interpenetram, se delimitam e se dispõem em séries e totalidades ordenadas, porém sem perder sua singularidade. [19]

O tempo histórico, tomado como passado, revolve-se e se converte em passado morto, sobrando dele ruínas e fragmentos, fixando-se numa tradição e reatualizando-se no presente, quando algo de estranho se lhe acrescenta e o modifica. É assim com o futuro, que só se antepõe e se inscreve no presente com uma multiplicidade de perspectivas que se superpõem e

---

[18] DOMINGUES. *O fio e a trama: reflexões sobre o tempo e a história* (1996), p.192.
[19] DOMINGUES. *O fio e a trama: reflexões sobre o tempo e a história* (1996), p.149.

se encavalam. Com o presente, enquanto tempo do acontecimento e da ação, o tempo histórico é pura atualidade, diverso e desigual a si mesmo.

Para pensar os elementos cambiantes do devir temporal, a solução proposta por Domingues seria fazer derivar o tempo da ação, mas ao mesmo tempo o autor se pergunta se não reaparecem os efeitos de distorção quando a ação se transpõe na linguagem e se abre à narrativa histórica. Por força do hiato entre tempo da ação/ tempo do narrar, assinala que isso impede a própria apreensão do tempo, qualquer que seja a região do ser em que se inscreva e a forma de que se revistam a ação e o tempo da ação (*kairós*). O *kairós* é o tempo da história e só poderia ser desfeito se o tempo fosse algo instantâneo e abrigasse em sua contemporaneidade os entes, os eventos e as ações que o constituem. [20]

A escolha deste parâmetro — a ação — pelo autor prende-se ao fato de que ela, como nenhuma outra esfera do real, permite restabelecer o nexo entre entes cujo vínculo é demasiado fluido ou demasiadamente tênue. Esta é, segundo Domingues, a única forma de responder às filosofias eternitárias, necessitaristas e monistas, que operam por cisões e escansões, marcadas por uma sede desmesurada do idêntico, que preferem o que permanece e não muda e, toda vez que estão ante o acaso, o múltiplo e o novo, reduzem-nos ao necessário, ao uno e ao mesmo, respectivamente.

O resultado das propostas do autor configura-se uma filosofia atenta ao concreto, ao particular e ao fático, mas também aos universais, às totalidades e às sínteses (universais heteróclitos, totalizações por amálgamas, sínteses parciais), bem como aos aspectos estático e dinâmico do devir das coisas (os sistemas de permanência, os elementos de variação, o papel do acontecimento, o lugar do aleatório, a irrupção do novo), tendo no mundo da vida e da ação (história) seu solo e fundamento último.

Em face da inaptidão da linguagem em expressar o tempo e a eternidade, não se deve ver, segundo Domingues, a impossibilidade do narrar ou a incapacidade da linguagem de capturar o sentido, mas a celebração da ação e do mundo da ação como a fonte última e intranscendível do sentido. A ação, em comércio com a linguagem e o pensamento, é a condição da narrativa, e em seu nível próprio, põe-se a si mesma, dá-se o seu sentido e, para existir, dispensa toda justificação.

---

[20] DOMINGUES. *O fio e a trama: reflexões sobre o tempo e a história* (1996), p.240.

Modalidades Temporais Freudianas

> Não faz muito tempo empreendi, num dia de verão, uma caminhada através de campos sorridentes na companhia de um amigo taciturno e de um poeta jovem, mas já famoso. O poeta admirava a beleza do cenário à nossa volta, mas não extraía disso qualquer alegria. Perturbava-o o pensamento de que toda aquela beleza estava fadada à extinção, de que desapareceria quando sobreviesse o inverno, como toda a beleza humana e toda a beleza e esplendor que os homens criaram ou poderão criar. Tudo aquilo que, em outra circunstância, ele teria amado e admirado, pareceu-lhe despojado de seu valor por estar fadado à transitoriedade. (...) Não deixei, porém, de discutir o ponto de vista pessimista do poeta de que a transitoriedade do que é belo implica uma perda de seu valor. Pelo contrário, implica um aumento! O valor da transitoriedade é o valor da escassez no tempo. A limitação da possibilidade de uma fruição eleva o valor dessa fruição.[21]

Pode-se afirmar, em princípio, que a categoria do tempo não foi particularmente estudada em Freud, em que pese ao aparecimento de algumas observações pontuais, cujo registro exige que aí nos detenhamos. Em 1912, ao examinar aspectos essenciais do fenômeno da transferência, o autor verifica que os impulsos inconscientes aos quais o tratamento dá acesso esforçam-se por reproduzir-se de acordo com a atemporalidade do inconsciente e sua capacidade de alucinação. [22]

Esta noção — atemporalidade — é retomada logo em seguida num artigo acerca da teoria da técnica, em que Freud examina o desejo, justificável até certo ponto, do paciente em abreviar o tratamento analítico. Para contrapor a esta demanda, o autor invoca a lentidão com que se realizam as mudanças profundas na mente, ou seja, a atemporalidade dos nossos processos inconscientes. [23]

Em um dos seus principais artigos metapsicológicos, Freud estabelece, entre as características especiais do sistema inconsciente, o caráter intemporal: “Os processos do

---

[21] FREUD. Sobre a transitoriedade (1916), v. XIV.
[22] FREUD. A dinâmica da transferência (1912), v. XII.
[23] FREUD. Sobre o início do tratamento (Novas Recomendações sobre a Técnica da Psicanálise I) (1913), v. XII.

sistema *Ics*. são *intemporais*; isto é, não são ordenados temporalmente, não se alteram com a passagem do tempo; não têm absolutamente qualquer referência ao tempo. A referência ao tempo vincula-se, mais uma vez, ao trabalho do sistema *Cs*." [24]

Muito mais tarde, numa conferência em que revê a teoria dos sonhos, já examinada por nós ao longo deste trabalho, Freud retornou ao tema do tempo. Verifica que os sonhos representam uma relação de freqüência por meio da multiplicação de coisas semelhantes, dando como exemplo um sonho de uma jovem que chegava a um grande saguão e encontrava alguém sentado numa cadeira; isto se repetia inúmeras vezes; porém, em cada uma das vezes, era seu pai.

Sem nos determos na interpretação do sonho, interessa ressaltar que a multiplicação da figura do pai, no sonho, expressa o fato de que o evento em questão ocorria repetidas vezes. Para Freud, é necessário remontar à significação original da palavra multiplicação: ela significa uma repetição no tempo, derivando, contudo, de uma acumulação no espaço. De modo geral, a elaboração onírica muda as relações temporais em espaciais, e assim as representa.

> Em um sonho, por exemplo, pode-se ver uma cena entre duas pessoas que parecem muito pequenas e à grande distância, como se estivessem sendo olhadas pelo lado errado de um binóculo de ópera. Aqui, tanto a pequenez como o distanciamento no espaço têm o mesmo significado: o que significa é o distanciamento no *tempo* e devemos entender que a cena é de um passado remoto. [25]

A categoria do tempo, apesar de não ter constituído preocupação dominante em Freud, tem merecido a atenção de alguns comentadores da obra freudiana, entre os quais situamos Katz, [26] que assinala o fato de que a concepção de tempo reversível e homogêneo da dinâmica do século XIX capturou, até certo ponto, o pensamento freudiano. O lugar da temporalidade e da memória em Freud, de acordo com o trabalho de Katz, não é fixo e determinado, mas se faz de dois modos diferenciados: o primeiro, através dos signos de percepção, pelas associações sincrônicas, e o outro por meio da reinscrição simbólica do que não pode ser

[24] FREUD. As características especiais do sistema *Ics*. (1915), v.XIV.
[25] FREUD. Conferência XXIX. Revisão da Teoria dos Sonhos (1933 [1932]), v.XXII.
[26] KATZ. A questão sobre o tempo e/ou o tempo em questão (1995), p.7-40.

traduzido no momento de sua passagem de uma inscrição a outra. Não há seqüência temporal que privilegie um dos registros; no modelo freudiano inicial, três instâncias organizam o aparelho psíquico: o sistema das percepções, ao qual se liga a consciência; o inconsciente, referenciado por laços causais; e o pré-consciente, ligado às representações verbais.

A memória de que se trata aqui é, no entendimento de Katz, uma memória inconsciente, mas suas leis e organização dizem respeito à imanência das condições possíveis da experiência. A memória, afirma o autor, é diferença afirmativa, e o que a funda é a repetição, e não a reprodução de um simbólico prévio e originário. São os afetos sexuais e sua dinâmica produzida pelo diferencial prazer/desprazer que marcam as possibilidades das patologias, bem como inauguram a temporalidade.

Na mesma coletânea em que encontramos o trabalho de Katz, um outro de não menos importância pode ser percorrido, em que a autora realiza uma exegese freudiana acerca da multiplicidade de tempos na teoria metapsicológica de Freud. [27] O primeiro ponto salientado por Gondar com relação ao tempo na obra de Freud relaciona-se com o fato de que tempo e sujeito são inseparáveis, ou seja, o tempo é relevante na medida em que se conecta com o fazer-se e o desfazer-se subjetivo.

> Não se trata de um sujeito unificado que irá perceber o tempo desta ou daquela forma, mas de uma ou mais dimensões subjetivas que se constituem ou se desfazem a partir de certos modos de se articular — ou desarticular — o antes e o depois, isto é, a partir de algumas modalidades temporais. [28]

O emprego do termo no plural — modalidades — é intencional na autora, a partir da localização que faz, na obra freudiana, de várias concepções bastante heterogêneas a respeito do tempo, em que pese ao fato, já salientado aqui, que em nenhum artigo Freud se dedicou substancialmente a este tema. Cada um dos modos apontados acima, de acordo com Gondar, seria responsável pelas diversas produções subjetivas, e, em certas situações, pelo esgarçamento da subjetividade.

---

[27] GONDAR. A multiplicidade de tempos na metapsicologia (1995), p.67-87.
[28] GONDAR. A multiplicidade de tempos na metapsicologia (1995), p.68-69.

Dada a amplitude e o alcance do trabalho desta autora, impõe-se que nos detenhamos a avaliar essas modalidades temporais agrupadas na avaliação da obra freudiana. Para Gondar, a hipótese do inconsciente faz ruptura com a filosofia e a ciência clássicas, na medida em que Freud questiona a coesão ilusória do homem e dos seus saberes, implodindo as categorias de absoluto e eterno, e afirmando a finitude.

A primeira modalidade temporal inscreve-se no plano da consciência, em que Freud propõe uma noção abstrata de tempo, ou seja, uma representação que se pode fazer do tempo a partir do funcionamento descontínuo do sistema percepção-consciência. Vimos, na Introdução, ao examinarmos *Uma Nota sobre o 'Bloco Mágico'*, [29] que a consciência não se exerce continuamente, obedecendo a uma modalidade que Gondar apelida de estroboscópica: ela acende e se apaga de acordo com o investimento ou desinvestimento do inconsciente. O conceito de tempo implícito nessa abordagem freudiana é, para a autora, da ordem do tempo cronológico, ou seja, uma sucessão de pontos, de instantes descontínuos que são pensados independentemente de qualquer fenômeno. É um tempo espacializado, que não deixa marca, posto que abstrato, sendo indiferente a qualquer evento.

A segunda modalidade temporal opõe-se ao tempo cronológico, daí Freud afirmar que o inconsciente é atemporal. A autora ressalta que a atemporalidade do inconsciente é relativa à consciência. O inconsciente é indiferente ao tempo na medida em que este é concebido como uma idéia abstrata, pois em realidade o inconsciente implica o tempo, funcionando segundo uma modalidade temporal própria que é o *a posteriori*. [30] É um tempo real, cuja marca reside na produção de sentido: a cada instante que os traços mnêmicos se rearranjam, produz-se um novo sentido, e este é irreversível.

As duas outras modalidades temporais identificadas em Freud pela autora referem-se às pulsões. Dada a natureza constante de sua pressão, seria inconcebível submetê-las ao regime da temporalidade descontínua que caracteriza o psiquismo. Entretanto, cabe distinguir entre as pulsões dois tempos, conforme se leve em conta a pulsão sexual, ligada a uma representação, ou a pulsão de morte, que Freud considera irrepresentável.

---

[29] FREUD. Uma Nota sobre o 'Bloco Mágico' (1925[1924]), v.XIX.

[30] Para Freud, a partir de sua teoria da significação — anterior ao período metapsicológico —, o inconsciente é uma organização constituída de regularidades, havendo um único tempo psíquico, o chamado *nachträglich*, ou *a posteriori*, que se faria desde experiências não-sexuais, e que só ganhariam significação sexual posteriormente, após a latência. KATZ. A questão sobre o tempo e/ou o tempo em questão (1995), p.7-40.

Com relação à primeira, Gondar admite um percurso temporal entre a fonte e o objeto pulsional, percurso que implica uma repetição: como o objeto não satisfaz plenamente a pulsão, o movimento é relançado, num recomeçar perpétuo. É um tempo circular, graças ao circuito que a pulsão descreve na direção do objeto, contornando-o e em seguida retornando à fonte. Contudo, ressalta a autora, não se trata da repetição do mesmo, em que tudo está absolutamente previsto. Há repetição, mas também irreversibilidade, o que sugere à autora uma combinação do tempo circular-repetitivo com um tempo linear-irreversível.

Com relação à pulsão de morte, conceito freudiano tardio, funciona segundo uma modalidade temporal marcada também pelo signo da repetição. Gondar interroga: como se poderiam atribuir marcações entre o antes e o depois, sejam essas sucessivas ou *a posteriori*, a um campo de energia caótica e indiferenciada como o da pulsão de morte?

Para responder a este impasse, a autora propõe um duplo diálogo: de um lado, com a ciência, através de Prigogine, e, do outro, com a poética em Hölderlin. Com relação ao primeiro, Gondar lembra a noção de estruturas dissipativas, próxima do que Freud pretendeu dar acerca da pulsão de morte enquanto desarmonia, dissimetria, desequilíbrio. No entanto, ressalta, esta desarmonia é criadora como ordem que se opõe a um campo pulsional indiferenciado ou a uma indiferenciação entre sujeito e objeto.

Há nesta aproximação, contudo, uma restrição: se a ciência pensa a multiplicidade, é enquanto coexistência do diverso, ao passo que a especificidade do pensamento freudiano reside na valorização da luta entre um aparelho psíquico e uma energia dispersa, que o excede e que ele tenta dominar, sem jamais alcançar vitória considerável. Uma parcela de caos resiste ao domínio do psiquismo, pressionando-o insistentemente, ameaçando dissolver suas ligações e impedindo-o de realizar sua tarefa.

Em Hölderlin, a autora encontra um modo mais seguro de estabelecer diálogo com a psicanálise, em particular com referência ao tempo. Em Eurípides e Ésquilo, de acordo com a análise do poeta, o tempo é dominado por uma ordem divina — a ordem de *Chronos* —, que o submete a uma curvatura, a uma forma cíclica, o tempo circular. O tempo de *Chronos*, como tempo circular, implica não apenas uma repetição do mesmo, mas também uma

sucessão logicamente encadeada de causas e efeitos, e é um tempo em que não há lugar para o acaso.

Em Sófocles, de acordo com Hölderlin, os heróis trágicos não são seres que ultrapassam os limites impostos pelos deuses, mas, ao contrário, é quando esses limites se dissolvem que o acontecimento trágico encontra o seu lugar. Instala-se, entre os deuses e o homem, um abismo, a que Hölderlin chama de tempo vazio, porquanto esvaziado de toda e qualquer ordenação e de qualquer conteúdo material ou mnemônico.

Para Gondar, perde-se aí toda possibilidade de articulação temporal, seja qual for a regra que presida seu encadeamento, continuidade ou descontinuidade. No tempo trágico não existe ordenação lógica nem cronológica, é um tempo não-ligado, disperso, daí não ser possível a repetição ordenada. De acordo com a autora, o que Hölderlin propõe é o tempo da pura repetição, sem que haja algo que se repita.

> (...) o que retorna é a diferença — não uma diferença com relação a um momento precedente, mas uma diferença em si mesma, já que não há qualquer representação que a ela esteja associada. Nesse caso, o que retorna é apenas o movimento de tornar-se, sem que ainda se tenha tornado coisa alguma: estamos imersos num puro devir. [31]

Esse tempo paradoxal, assinala Gondar, já havia sido pensado por Heráclito e é retomado por Hölderlin, que faz dele a essência do trágico sem mencionar, contudo, seu antigo nome — *Áion*. Se *Chronos* é o tempo da lei, da repetição ordenada, do encadeamento lógico ou cronológico, *Áion* é o tempo do acaso, da indeterminação, da repetição em si mesma. [32]

É essa segunda dimensão de tempo — *Áion*, que permite a Freud inserir a pulsão de morte na dimensão do tempo. Ligar a pulsão ao tempo implica, neste sentido, retirar de ambos a vinculação com a morte, seja pensada no registro biológico ou metafísico. A pulsão, enquanto potência disjuntiva, se relaciona com a morte na medida em que promove a morte

---

[31] GONDAR. A multiplicidade de tempos na metapsicologia (1995), p.83.
[32] De acordo com Isidro Pereira, *Áion* — *Αἰών* — corresponde a tempo, duração da vida, eternidade, entre outros sentidos, sem, contudo, recobrir a noção de acaso, como quer a autora. PEREIRA. *Dicionário Grego-Português e Português-Grego* (1984), p.19.

de tudo que é uno, possibilitando o surgimento do diverso. O tempo trágico não é um tempo da pulsão em si mesma, mas de um "mau encontro" com a ordem psíquica, tema que será explorado adiante no exame do imprevisto em *Dorotéia*, de Nelson Rodrigues.

A metapsicologia freudiana engloba, pois, no entendimento de Gondar, as esferas de *Chronos* e de *Áion*, ou da ordem psíquica e do acaso, em regime de tensão permanente. O psiquismo comporta diversos modos de organização e a cada um deles corresponde um regime temporal específico.

> Nesse caso, devemos considerar a pulsão como condição de possibilidade da temporalização humana: é o seu tempo selvagem que o psiquismo tentará dominar, produzindo modos de encadear lógica ou cronologicamente o antes e o depois, transformando um tempo puro em ordenações temporais. [33]

O imprevisto em *Dorotéia*

> Outro sintoma da dificuldade que caracteriza a reflexão filosófica ao procurar acercar-se do problema do tempo (...) é o incômodo experienciado por muitos pensadores, chegando em alguns deles a um estado de verdadeiro mal-estar, toda vez que se puseram a pensar a questão do novo e do imprevisto a que o tempo muitas vezes vem ligado, sobretudo no domínio da história. [34]

Entre as modalidades temporais examinadas anteriormente, elegemos o *kairós*, que traduzimos aqui, simplesmente, como imprevisto, com o fim de verificarmos a aplicação desse conceito na obra dramatúrgica *Dorotéia*. Para tanto, e de acordo com o nosso procedimento metodológico, procuraremos, de início, cernir esse conceito no campo da psicanálise, verificando sua dimensão no arcabouço psicanalítico com Freud e Lacan para, em seguida, aproximar-nos do campo da Dramaturgia.

---

[33] GONDAR. A multiplicidade de tempos na metapsicologia (1995), p.87.
[34] DOMINGUES. *O fio e a trama; reflexões sobre o tempo e a história* (1996), p.225-226.

A repetição em Freud

A repetição em Freud foi objeto de comentário no capítulo anterior, ao longo de toda a parte intitulada "A cena em Freud", especialmente no item "A cena freudiana do sintoma", quando verificamos, nas manifestações clínicas da neurose, o mecanismo que as aciona: a repetição. Gostaríamos de retomar de forma breve a questão, localizando-a no tratamento analítico. De início, na teoria freudiana da catarse, o objetivo do tratamento era reproduzir os processos mentais envolvidos na situação formadora do sintoma, a fim de dirigir-lhes a descarga ao longo do caminho da atividade consciente. [35]

Em seguida, a tarefa consistiu em descobrir, a partir das associações livres do paciente, o que ele deixava de recordar. A resistência deveria ser contornada pelo trabalho de interpretação atribuído ao analista, para que em seguida este pudesse informar ao paciente. Por fim, Freud cede à tentativa de colocar em foco um problema específico, empregando a interpretação para identificar as resistências. Esta tarefa, contudo, não é fácil, adverte-nos o autor, numa passagem que vale a pena relembrar: "(...) o paciente não *recorda* coisa alguma do que esqueceu e reprimiu, mas expressa-o pela atuação ou atua-o (*acts it out*). Ele o reproduz não como lembrança, mas como ação; *repete-o*, sem, naturalmente, saber que o está repetindo". [36]

Repetir, portanto, implica evocar um fragmento da vida real, o que apontaria para a superação das resistências a que se visa. Por outro lado, e paradoxalmente, repetir não é sem conseqüências para o sujeito, o que significa uma deterioração durante o tratamento. No teatro rodrigueano, verificamos que a repetição dos relatos sucessivos de Guigui em *Boca de Ouro* conduziu a uma degradação progressiva da imagem do Boca, tal como assinalou o autor nas indicações cênicas.

Autômaton e *Tiquê* em Lacan

Em Lacan, a noção de repetição constitui um dos quatro conceitos fundamentais em psicanálise, objeto de seu seminário em 1964. Para tentar recobrir o campo conceitual

---

[35] FREUD. Recordar, Repetir e Elaborar (Novas Recomendações sobre a Técnica da Psicanálise II) (1914), v. XII.
[36] FREUD. Recordar, Repetir e Elaborar (Novas Recomendações sobre a Técnica da Psicanálise II) (1914), v. XII.

definido por Freud, ele examina as noções de *autômaton* e *tiquê* a partir de Aristóteles e de Freud, propondo uma reflexão a respeito da noção de causalidade. Mais que causalidade, Lacan aponta a hiância causal presente no núcleo da estrutura do inconsciente. [37]

Com relação aos termos aristotélicos *autômaton* e *tiquê*, [38] Lacan discorda de sua tradução como acaso e fortuna, propondo, em seu lugar, "rede de significantes" e "encontro do real", respectivamente. [39] Desse modo, a repetição não se confunde com o retorno dos signos, nem com a reprodução, pela conduta, de uma espécie de rememoração agida: "O que se repete, com efeito, é sempre algo que se produz – a expressão nos diz bastante sua relação com a tiquê — *como por acaso*". [40]

É antes na ordem do tropeço, do encontro faltoso, da ruptura, que a dimensão da *tiquê* pode ser apreendida. É entre o sonho e o despertar que o encontro faltoso pode se dar, como verifica Lacan a propósito de um relato feito a Freud por uma paciente que "ressonhou" um sonho de um pai, infeliz, que foi repousar um pouco no quarto vizinho ao que seu filho morto estava, deixando em seu lugar um velho e mantendo aberta a porta do quarto. Após algumas horas de sono, o pai teve o seguinte sonho: "(...) seu filho estava de pé junto a sua cama, o tomou pelo braço e lhe sussurrou em tom de censura: 'Pai, não vês que estou queimando?". [41]

O pai é despertado por um barulho, um ruído, feito para tornar a chamá-lo ao real, mas aquilo traduz precisamente no seu sonho o que se passa na realidade, ou seja, uma vela cai e vai pegar fogo na cama de seu filho. Para Lacan, o sonho é em si mesmo uma homenagem à realidade faltosa, que não pode mais se dar a não ser repetindo-se, infinitamente, num jamais atingido despertar.

Ao examinar o ritual da palavra na sessão analítica, Angelina Harari [42]observa que, na medida em que a associação livre é colocada em prática e que o sujeito suposto saber se instala como função, surgem na fala do analisante frases estereotipadas que permanecem como rituais, colocando em marcha a máquina da associação livre. A escuta analítica,

---

[37] LACAN. *O Seminário; livro 11; os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (1979), p.55-65.
[38] ABBAGNANO aponta, no verbete Acaso, o étimo grego *αὐτόματον* — *autômaton* — e, no verbete Sorte, o étimo grego *τυχή* — *tiquê*. *Dicionário de Filosofia* (1998), p.11-13 e 920-921, respectivamente.
[39] LACAN. *O Seminário; livro 11; os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (1979), p.56.
[40] LACAN. *O Seminário; livro 11; os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (1979), p.56.
[41] FREUD. A Psicologia dos Processos Oníricos (1900), v. V.
[42] HARARI. Ritual da palavra na sessão analítica (2000), p.79-80.

operando em atenção imparcialmente suspensa, possibilita a emergência do imprevisto — as formações do inconsciente —, das quais o sonho é a via régia. Nada melhor para dizer da dimensão do *autômaton* do que essa máquina da associação livre, ou, como preferem outros, rotina. Igualmente, nada melhor expressa a condição da *tiquê* do que o imprevisto, a ruptura, tal como ocorre no sonho, ou nas demais emanações do inconsciente.

Miquel Bassols, por sua vez, avalia a dimensão da surpresa ou do imprevisto dentro do automatismo que regula o tempo das sessões analíticas, retomando a afirmação de Jacques-Alain Miller, segundo a qual a série não significa necessariamente regularidade, *autômaton*, monotonia. "É fundamental entender bem isto. Com efeito, a prática da psicanálise procede pela série-de-sessões; se a regularidade é aqui necessária é para favorecer a surpresa; o *autômaton* é aqui condição da *tyché*". [43]

Para ilustrar essa posição, Bassols retoma um caso clínico da psicanalista inglesa Ella Sharpe, cujo paciente devotava parte do seu dia a rezar, com a finalidade de salvar alguns de seus parentes de acidentes imaginários. Após um tempo de análise, este ato ritual é substituído por uma elocução feita durante a própria sessão de análise, ao modo de uma oração, onde só faltava uma única palavra, que a analista não pronunciou: "Amém".[44]

Este teria sido o momento oportuno, que poderia ter levado o sujeito a confrontar-se com sua própria defesa frente à pulsão, o acontecimento imprevisto e já inevitável. Para apoiar seu argumento, Bassols relembra Aubenque, eminente comentador de Aristóteles:

> O *kairós*, não é ainda o tempo da ação divina decisiva, senão o da ação humana possível [...] é o momento no qual o curso do tempo, dirigido de modo insuficiente, parece duvidar e vacilar, seja para o bem ou para o mal do homem. Se o *kairós* chegou a significar a ocasião favorável, entende-se que tenha podido significar, ao inverso, o instante 'fatal' em que o destino vira em direção à desgraça. Mas, neste mundo onde tudo 'pode ser e não ser', o instante da perda pode ser o da salvação [...] Se bem é a ferida, esse instante é também o remédio. [45]

---

[43] MILLER. *La Quotidienne* nº 14 *apud* BASSOLS. O *kairós* da sessão analítica (2000), p.11.
[44] SHARPE. *Variations of technique in different neuroses* (1931) *apud* BASSOLS. O *kairós* da sessão analítica (2000), p.11-13.
[45] AUBENQUE. *La prudence chez Aristote* (1963) *apud* BASSOLS. O *kairós* da sessão analítica (2000), p.12.

Desse modo o *kairós*, o momento oportuno, aparece como um tropeço imprevisto no calculado, como um instante de perda que conduz também ao melhor achado. Daí porque, no obsessivo, a busca do momento oportuno se faz tão penosa, visto que ele sempre o evita, em sua rotina (*autômaton*) de automatismos.

O *kairós* em *Dorotéia.*

A ação de *Dorotéia*, como vimos, se passa 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, segundo o autor, para jamais sonharem. A rotina dos acontecimentos nesta casa vê-se quebrada pela chegada de Dorotéia, bela e jovem mulher que procura abrigo entre os parentes que a julgavam morta.

Salientamos, atrás, que 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, casando-se com homens invisíveis aos seus olhos. Aquela que não tiver o defeito visual é amaldiçoada, sofrendo eternamente de insônias.[46]

Dorotéia se apresenta às primas como ser de exceção, na medida em que escapa à maldição familiar — ela vê os homens; de início, projeta a imagem de uma 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, fruto de uma de suas inúmeras relações amorosas.

> DOROTÉIA — Morreu, o anjinho!
> D.FLÁVIA (*desesperada*) — E nem ao menos foi uma menina... (*apavorada, para as primas*) Teve filho homem![47]

---

[46] A maldição de insônia é pronunciada por D. Flávia logo no início do Primeiro Ato, ao esclarecer Dorotéia acerca do defeito de visão a que eram acometidas as mulheres da família na noite do casamento, o que só vem reforçar o lado trágico da experiência. Podemos expandir o argumento, supondo que Dorotéia, aquela que vê homens, furta-se à maldição, dorme, e, portanto sonha, encontrando sua forma de realização, ainda que alucinada, de desejo. RODRIGUES. Dorotéia (1994), Primeiro Ato, p.630.
[47] RODRIGUES. Dorotéia (1994), Primeiro Ato, p.631.

Foi este evento, narrado e não atuado na peça, que precipitou nossa protagonista à casa da família, em busca de um reconhecimento, de uma inserção no mundo, desterrada que fora com a partida do filho. Sua invocação é trágica, no sentido em que Lopes o define: pôr em movimento um conflito na ordem da linguagem, inscrevendo-se como enigma e colocando questões no próprio seio do deciframento. [48]

> D. FLÁVIA (*dogmática*) (*sinistra e ameaçadora*) — Porque é no quarto que a carne e alma se perdem! Esta casa só tem salas e nenhum quarto, nenhum leito... Só nos deitamos no chão frio do assoalho...
> CARMELITA (*sob a proteção do leque*) — E nem dormimos...
> MAURA (*num lamento*) — Nunca dormimos...
> D. FLÁVIA (*dolorosa*) — Velamos sempre... Para que a alma e a carne não sonhem...
> DOROTÉIA (*em desespero*) — Deixa-me ficar ou me perco!... Por tudo, peço... Tendes uma filha... E direi, em sinal de agradecimento, direi (*vacila*) que vossa filha, Das Dores, (*com admiração*) é linda! [49]

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 ascese ao lugar que se estatui para a mulher.

> DOROTÉIA — Se, ao menos, os espíritos protetores me dessem um sinal qualquer? Mandassem um aviso? Mostrassem o meu caminho? (*num lamento*) Sou uma mulher sem muita instrução!...
> (*Imobilizam-se todos os personagens e viram-se num movimento único, para o fundo da cena. Acaba de aparecer o jarro.*)
> D. FLÁVIA — Viste?
> DOROTÉIA — Agora sei... Diante de mim está o caminho de Nepomuceno... (*ergue os braços, frenética*) Perdoa-me, se duvidei... Perdoa-me se pensei em mim mesma!... (*num soluço*) Mas nada sei devido ao meu pouco cultivo... (*num crescendo*) E perdi meu filho. E vivi muitos anos naquela vida... (*feroz*) Peço maldição para mim mesma... Maldição para o

[48] LOPES. *Nelson Rodrigues; trágico, então moderno* (1993), p.83.
[49] RODRIGUES. Dorotéia (1994), Primeiro Ato, p.634.

> meu corpo... E para os meus olhos... e para os meus cabelos... (*num último grito estrangulado*) Maldição ainda para a minha pele!...[50]

Nesta passagem, anuncia-se o momento de virada, o *kairós* a que nos referimos antes, em que Dorotéia convoca os espíritos protetores para que lhe enviem um sinal qualquer que aponte o seu destino. Este momento é o do *kairós*, em que tudo pode ser e não ser, um instante de perda, que também pode ser de salvação.

Durante o segundo Ato, a ação se mantém em estado suspensivo, criando a oportunidade para que se desenrolem outros aspectos da trama, em torno do casamento da natimorta Das Dores, filha de D. Flávia, com Eusébio da Abadia, como também da ida de Dorotéia a Nepomuceno, em busca das chagas salvadoras.

O Terceiro Ato constitui o tempo da ação humana possível, momento de vacilação, em que o destino de Dorotéia bascula entre a espera ansiosa das chagas, único modo de salvação da protagonista, e a preservação da beleza, sua ruína. Contudo, sua revelação é adiada até o final, quando Dorotéia, ancorada na certeza de sua beleza até então intocada, tem a visão súbita de sua queda.

> D.FLÁVIA — Só tuas chagas nos poderão salvar... olha no teu ombro ... examina tua pele ... Nada ainda?
> DOROTÉIA — Nada!
> D. FLÁVIA — Nem ao menos uma espinha? Uma irrupção?
> (*Ilumina-se, no fundo da cena, o jarro; as duas voltam-se maravilhadas.*)
> DOROTÉIA — O aviso... a minha sina...(*cai, de joelhos, diante das botinas*) Bem que eu queria mudar de proceder. Porém o destino é mais forte...
> D. FLÁVIA (*possessa*) — Nunca, ouviste, nunca! Teus poros vão explodir...
> DOROTÉIA (*eufórica*) — As chagas não vieram... Nem virão mais... Minha pele é uma maravilha... (*avança para d. Flávia de dedo em riste*) Como poucas... se olhares nas minhas costas, não encontrarás uma espinha... nem sarda... por isso nenhuma mulher gosta de mim... por isso até minha senhoria implicava comigo... porque não tenho manchas... Há no meu corpo sempre um cheiro bom...[51]

---

[50] RODRIGUES. Dorotéia (1994), Primeiro Ato, p.641.
[51] RODRIGUES. Dorotéia (1994), Terceiro Ato, p.668.

Trata-se, como reconhece o próprio autor, de um momento de exaltação narcísica que antecede a queda, a *tiquê*, o encontro com o real. Adiante, no capítulo IV, ao examinarmos a cronotopia em Nelson Rodrigues, procuraremos situar como este elemento desfaz a vizinhança entre microcosmo e macrocosmo no tema cronotópico da família.

> DOROTÉIA — Sou tão linda que, sozinha num quarto, seria amante de mim mesma...
> (*Na sua exaltação narcisista Dorotéia faz um movimento rápido: vira as costas para a platéia e ao voltar-se está com uma máscara hedionda.*)
> D. FLÁVIA (*assombrada*) — Teu rosto!
> DOROTÉIA (*de joelhos diante das botinas*) — Minha sombra tem perfume... sou linda...[52]

Ou ainda:

> DOROTÉIA — Eu não merecia ser destratada... nunca ninguém me fez a desfeita de me recusar... eu tinha muita sorte, muita... Basta dizer que, até nas segundas-feiras, de manhã, havia quem me quisesse...
> D. FLÁVIA — Nesse tempo não tinhas as chagas...
> DOROTÉIA — Elas chegaram tão de repente que nem as senti...Acho que nem o nascimento de uma espinha passa tão despercebido... foi preciso que avisasses...[53]

A máscara, elemento cênico empregado pelo autor para apresentar as primas viúvas, no início da peça, já não mais pode esconder o horror da visão de Dorotéia, e agora empresta à face de nossa protagonista as marcas com as quais as mulheres de sua família são dotadas, único modo de salvá-las do pecado do desejo que até o fim emana daquele ser em vacilação.

Em *Dorotéia*, de Nelson Rodrigues, a repetição inscreve-se no *autômaton*, na rotina dos acontecimentos que precedem e preparam o surgimento da *tiquê*, do encontro com o real. No encontro com os representantes do Outro sexo — o jarro e as botinas — que o desejo encarna, constitui-se o *kairós*, o momento oportuno para a nossa protagonista lançar-se em

---

[52] RODRIGUES. Dorotéia (1994), Terceiro Ato, p.668-669.
[53] RODRIGUES. Dorotéia (1994), Terceiro Ato, p.669.

direção ao seu destino, funesto, porém expectado: o de apodrecer entre os seus, na *Até* [54] familiar de que tanto fala Lacan ao examinar a tragédia de Sófocles, *Antígona*.

> Essa palavra [*Até*] é insubstituível. Ela designa o limite que a vida humana não poderia transpor por muito tempo. (...). Para além dessa *Até*, só se pode passar um tempo muito curto, e é lá que Antígona quer ir. (...) Sua vida não vale a pena ser vivida. Ela vive na memória do drama intolerável daquele a partir do qual surgiu essa linhagem que acaba de se aniquilar sob a figura de seus dois irmãos.[55]

Tempo cênico: tempo da ação

> Os fatos graves estão fora do tempo, seja porque neles o passado imediato fica como que separado do futuro, seja porque não parecem consecutivas as partes que os formam. [56]

O tempo cênico pode ser definido, segundo Pavis, [57] como a modalidade temporal em que a representação propriamente dita transcorre, e que se diferencia do tempo dramático, aquele dos acontecimentos relatados. O tempo cênico é aquele vivido pelo espectador confrontado ao acontecimento teatral, é um tempo eventual, ligado à enunciação, ao desenrolar do espetáculo, e que se desenvolve num presente contínuo.[58]

Quanto ao tempo dramático, não é próprio do teatro, mas de todo discurso narrativo que fixa uma temporalidade, remete a uma outra cena ou dá a ilusão referencial de um outro mundo, parecendo estruturado como o tempo do calendário. Entre as duas temporalidades, Pavis verifica algumas possibilidades de relacionamento, entrevendo categorias como o tempo social, o tempo iniciático, o tempo mítico e o tempo histórico.

As observações de Pavis a respeito da categoria do tempo [59] parecem prender-se não apenas às distinções entre o chamado tempo cênico e tempo extracênico (ou dramático), como

---

[54] De acordo com Isidro Pereira, *Até* — Ἄτη — corresponde a peste, açoite, desastre, castigo, crime, desgraça, ruína, fatalidade. PEREIRA. *Dicionário Grego-Português e Português-Grego* (1984), p.90.
[55] LACAN. *O Seminário; livro 7; a ética da psicanálise* (1988), p.318.
[56] BORGES. Emma Zunz (2001), p.70.
[57] PAVIS. A *Análise dos Espetáculos: Teatro, Mímica, Dança-Teatro; Cinema* (2003), p.147.
[58] PAVIS. *Dicionário de Teatro* (2001), p.400-403.
[59] PAVIS. A *Análise dos Espetáculos: Teatro, Mímica, Dança-Teatro; Cinema* (2003), p.140-159.

a verificar as projeções de um sobre o outro, na transposição dos signos lingüísticos da escritura dramática para a multiplicidade sígnica da escritura cênica, em diversos momentos da história do teatro. Nossa investigação, que se pretende um recorte na dramaturgia de Nelson Rodrigues com o fim de isolar os possíveis constituintes da escrita dramática descontínua, dos quais um vetor fundamental é o tempo, faz-nos, contudo, voltar o olhar para outro ponto, também mencionado por Pavis.

Em teatro, afirma o autor, nota-se o caráter sempre presente da representação e a necessidade de conduzir toda a ficção à enunciação presente da representação. [60] Dessa forma, o tempo cênico porta um conjunto de marcas indiciais que atestam sua inserção no espaço e nas personagens, em outras palavras, signos dêiticos, em torno dos quais personagens exibem a "palavra em cena". Entre os signos dêiticos no teatro, Pavis inclui a cena, que só existe enquanto espaço sempre vivenciado como presente e submetido ao ato perceptivo do público.

> (...) o que ocorre ali (o que é ali 'performado'), só existe por causa da simples ação de enunciação. Por uma convenção implícita, o discurso da personagem significa e representa (...) aquilo de que ele está falando. Da mesma forma que um ato performático (...), o discurso teatral é 'ação falada'. [61]

Em relação ao "ato performático", convocamos Benveniste e sua definição de enunciado performativo, salientando o autor que este tipo de enunciado é um ato, e tem a propriedade de ser único, só podendo ser efetuado em circunstâncias particulares, numa data e num lugar definidos. É acontecimento, diz o autor, porque cria o acontecimento. [62] Um dos domínios em que os enunciados performativos se produzem é o dos atos de autoridade, entendendo-se enquanto tais as enunciações proferidas por aqueles a quem pertence o direito de enunciá-los. Se postularmos que os atores são, assumidamente, aqueles que, através da fala ou do gesto, indicam (mostram) de onde estão falando, e em torno dos quais tempo e espaço se organizam, podemos deduzir, com justeza, a natureza performativa do ato cênico.

---

[60] PAVIS. *Dicionário de Teatro* (2001), p.401.
[61] PAVIS. *Dicionário de Teatro* (2001), p.88.
[62] BENVENISTE. A filosofia analítica e a linguagem (1976a), p.302.

O acontecimento ou evento é correlativo, consubstancial e co-extensivo ao tempo e ao espaço, tal como assinalamos em Domingues, no início deste capítulo. Isso quer dizer que os acontecimentos afetam o tempo/espaço e são também afetados por estes; não há acontecimento sem tempo/espaço, na medida em que todos partilham a mesma natureza; tempo, espaço e acontecimento não se recobrem nem são idênticos. Uma outra particularidade do acontecimento é que ele tem o poder de criar o tempo e o espaço, de modalizá-los, ou seja, dar-lhes forma, de maneira tal que, ao ser apropriado pelos agentes históricos, pode sofrer alterações. Em outras palavras, a tripla dimensão acontecimento/tempo/espaço somente se completa quando se lhe integra o elemento de subjetividade que dela tenta se apropriar, ainda que de modo incompleto, como salientou Freud.

Desse modo, encontramos múltiplas possibilidades de combinações entre os sujeitos, os acontecimentos, o tempo e o espaço. Numa sucessão temporal, como vimos, o tempo pode ser figurado como um intervalo, envolvendo um antes, um agora e um depois. No presente, esta relação pode sofrer um encavalamento, ou seja, uma superposição em que os limites entre o antes, o agora e o depois ficam eliminados. Com relação ao passado e ao futuro, este mesmo encavalamento se processa entre o antes e o depois, subvertendo a relação temporal.

No plano da dramaturgia, o acontecimento ou evento é atuado, o que pressupõe o gesto e a fala, contemporâneos de toda ação, e correlativos e co-extensivos ao espaço e ao tempo. Podemos asseverar que, no drama, evento, espaço e tempo se correlacionam e coexistem, numa unidade que é a da ação, o que nos autoriza a pensar o tempo cênico como tempo da ação, propriamente. O presente da representação, da encenação, é a unidade que define o tempo/espaço, a partir do qual são geradas as temporalidades do antes e do depois, em sucessão linear ou encavalada.

Em Nelson Rodrigues, vamos encontrar traços da superposição temporal em muitas de suas obras, nomeadamente em *Vestido de Noiva*, [63] estruturada em três planos, designados alucinação, memória e realidade. De início, os planos se apresentam de forma sucessiva, alternando-se dentro de limites precisos, mas, à medida que a ação progride, se superpõem, segundo a modalidade de encavalamento.

---

[63] RODRIGUES. Vestido de Noiva (1994), p.345-394.

Em *Valsa nº 6*, [64] peça em dois atos do mesmo autor, toda a ação ambientada em clima onírico se passa num presente que é, ao mesmo tempo, rememoração do passado e projeção do futuro previamente anunciado — a morte da protagonista Sônia, assassinada aos 15 anos, posta em cena para lembrar-se do que ocorreu. A personagem, única, desdobra-se em todas as demais que entram na composição do enredo, através da rememoração: Dr. Junqueira, a mãe, o pai, Paulo, o namorado, além dela própria, reconstituindo-se a cena do assassinato em todos os detalhes.

A passagem para o segundo ato marca a transposição para o passado remoto, em que a personagem rememora sua vida infantil, em seguida salta novamente para o futuro, reencontrando-se como jovem aos 15 anos para, finalmente, testemunhar o próprio desaparecimento. Seu desejo de perenidade marca a última fala na peça: "Sempre! Sempre!". [65] Novamente, os planos de realidade, memória e alucinação aí comparecem, sob a forma de evocação do discurso de Sônia, reiterando a tênue fronteira entre os espaços da lembrança e do delírio, por um lado, bem como realizando a proeza da fragmentação temporal, posto que é uma morta que fala sobre o passado, anterior ao seu assassinato, e antevê o futuro, que se apresenta como um agora: "Sônia está aqui, ali, em toda parte!".[66] À fragmentação temporal, acrescenta-se a ubiqüidade espacial, porquanto a personagem se apresenta em toda parte, estando onipresente na cena. [67]

Em *Boca de Ouro*, nos relatos sucessivos de Guigui encontramos um verdadeiro encavalamento temporal e espacial, ou seja, uma superveniência de tempo, espaço e ação de tal modo que nenhum dos relatos pode ser estabelecido como referência da verdade histórica. Isso implica, a nosso ver, em recalque do próprio acontecimento, em esvaziamento do tempo e abolição do devir.

Este é o regime memorialista que se impõe a Nelson Rodrigues: "Tenho mortos e vivos mais urgentes. Por outro lado, minhas lembranças não terão nenhuma ordem

---

[64] RODRIGUES. Valsa nº 6 (1994), p.395-430.
[65] RODRIGUES. Valsa nº 6 (1994), Segundo Ato, p.430.
[66] RODRIGUES. Valsa nº 6 (1994), Primeiro Ato, p.397.
[67] Com relação a este aspecto, veja-se o comentário de Ryngaert, em que o autor aponta a ubiqüidade narrativa como uma característica da modalidade de escrita descontínua contemporânea. RYNGAERT. *Ler o teatro contemporâneo* (1998), p.133. Veja-se também o comentário de Magaldi em relação a *Senhora dos Afogados*, em que o coro espectral de vizinhos tem o dom da ubiqüidade — está em todos os lugares, ao mesmo tempo. MAGALDI. Prefácio. In: RODRIGUES. *Teatro completo* (1994), p.55.

cronológica (...) O que eu quero dizer é que estas são memórias do passado, do presente, do futuro e de várias alucinações". [68]

Se o tempo histórico é marcado pela continuidade (linha) e descontinuidade (ponto) e a cadeia de sucessões comporta nós e hiatos, bem como pontos de sutura e de cisão, autorizamo-nos a aproximar esse funcionamento do de duas outras modalidades temporais: a primeira, relativa à estrutura do aparelho psíquico concebido por Freud, em suas várias instâncias; e uma outra, relativa à escrita dramática do fragmento, tal como aqui procuramos delimitar, particularmente na obra dramatúrgica de Nelson Rodrigues.

Esta arquitetura de planos e dimensões, como salientamos em algumas passagens da Introdução e também no Capítulo I, é uma tendência das obras contemporâneas, como assinala Ryngaert, marcadas pela escrita dramática descontínua, em que o dramaturgo conjuga em todos os tempos os fragmentos de uma realidade complexa, e também em que as personagens, "invadidas pela ubiqüidade", viajam no espaço por intermédio do sonho ou pelo trabalho da memória.[69]

Nosso interesse pela escrita dramática descontínua em Nelson Rodrigues encontra paralelo no trabalho desenvolvido por Ryngaert a respeito do teatro contemporâneo de expressão francesa. Seu ponto de partida foram os anos 50, em razão da radicalidade do movimento que alterou os padrões da escrita e da arte dramática, opondo-se aos ideais estéticos da antiga dramaturgia.

A dramaturgia do fragmento corresponde a uma escritura fragmentada, não totalizadora, que confere privilégio às partes, em detrimento do todo, e à descontinuidade, em prejuízo do encadeamento. Para examinar as obras contemporâneas na perspectiva da escrita dramática descontínua, Ryngaert pressupõe a reflexão sobre as formas de organização do diálogo, a fragmentação do tempo e do espaço, a evolução da noção de personagem e as diversas inovações de linguagem.

O espaço e o tempo fundam a representação teatral, que se desenrola 'aqui e agora', dando conta de um 'alhures, outrora', ou seja, acontece num espaço e tempo cênicos aquilo

---

[68] RODRIGUES. *A menina sem estrela: memórias* (1999), p.11.
[69] RYNGAERT. *Ler o teatro contemporâneo* (1998), p.132.

que se imagina num espaço e tempo dramáticos. Muitos autores combinam espaço e tempo fugindo dos modelos da tradição, para falar de um mundo em que as percepções do espaço e do tempo evoluíram radicalmente.

A vanguarda dos anos 1950, de acordo com Ryngaert, opôs-se às convenções teatrais que marcam, tradicionalmente, o espaço e o tempo na passagem à representação. Para ilustrar o desregramento do tempo, o autor evoca Ionesco, em que as rubricas indicam que "o relógio de pêndulo inglês bate dezessete badaladas inglesas", enquanto uma personagem inicia sua fala dizendo "Veja só, são nove horas".[70]

Um outro exemplo ilustrativo do desregramento do tempo é Beckett. [71] As rubricas do início do segundo ato descrevem uma árvore com algumas folhas, e, ao fazer entrar em cena Vladimir, a personagem pára e olha-a por um longo tempo, fazendo o espectador deduzir que as folhas da árvore cresceram em uma noite. Beckett desregra o tempo cênico e ao mesmo tempo o faz com a memória das personagens e de toda sua relação com o tempo que passa.

Práticas de rituais e cerimônias, no entender de Ryngaert, tendem a fazer coincidir o presente da ação e o presente da representação, aparecendo seja nas formas de teatro do *happening* (literalmente, o que está acontecendo), cujo objetivo é exercer uma forte influência emocional sobre o espectador, seja quando a escrita faz menção de parar o curso da ação, expondo e denunciando as convenções da representação, por procedimentos que retomam as tradições do teatro no teatro.

O trabalho de René Kalisky também se inscreve na lista de autores e obras que operam com a descontinuidade temporal. Na filmagem de uma cena de *A paixão segundo Pier Paolo Pasolini*, Kalisky combinou as ameaças que pesaram sobre a vida de Cristo com a reconstituição do assassinato de Pasolini, no momento anterior ao fato. O presente é o da filmagem que recorre ao passado — a morte de Cristo — e a um futuro — Pasolini filmando sua própria morte.[72]

---

[70] IONESCO. *A cantora careca* (1950) *apud* RYNGAERT. *Ler o teatro contemporâneo* (1998), p.107.
[71] BECKETT. *Esperando Godot*. (1952) *apud* RYNGAERT. *Ler o teatro contemporâneo* (1998), p.108.
[72] RYNGAERT. *Ler o teatro contemporâneo* (1998), p.120-121.

Outro exemplo trazido por Ryngaert que ilustra o modo do fragmento espaço-temporal é Sarrazac, em que o autor coloca duas personagens em um espaço/tempo após a morte. A amizade de uma velha senhora judia e de um rapaz que cuida de suas flores chega ao fim quando este último mata brutalmente a primeira, e os dois se reencontram, após o drama, para dialogar e reviver momentos do passado.[73] A memória é coadjuvante neste processo, na medida em que a velha senhora interroga o rapaz, tentando compreender os motivos do assassinato.

Uma dramaturgia em que o espaço/tempo gera simultaneamente várias dimensões e épocas para dar conta do homem perpetuamente criado recebe de Armand Gatti a designação de 'teatro das possibilidades'. De acordo com Ryngaert, Gatti escreve teatro "fragmentado" ao tomar consciência da impossibilidade do teatro burguês em dar conta dos dramas do homem contemporâneo. A partir da experiência da deportação, o dramaturgo propõe um novo espaço teatral: "O fato de criar um tempo-possibilidade levou quase obrigatoriamente a um *espaço-possibilidade*, isto quer dizer que há um espaço dado que cria todos os espaços possíveis". [74]

A fragmentação, como somos levadas a concluir, não é uma palavra de ordem de cunho modernista, mas expressão de um questionamento sobre a verdade dos fatos e seus desdobramentos, justificando a afirmação segundo a qual "(...) o demônio do efêmero e da fragmentação, que é, talvez, o espírito mesmo do teatro, continua vigilante". [75]

Neste capítulo, realizamos algumas considerações acerca das categorias tempo e espaço, tendo em vista sua importância capital na arquitetura dramática do fragmento, apoiando-nos em considerações de estudiosos da questão, verificando, em seguida, o que chamamos de modalidades temporais freudianas, ou, em outras palavras, os modos de arranjo espacial e temporal do aparelho psíquico proposto por Freud.

Entre as noções temporais mais proeminentes, selecionamos a modalidade do *kairós*, ou tempo da ação, para aproximar as linguagens da psicanálise e do teatro, através do exame

---

[73] SARRAZAC. *A paixão do jardineiro* (1989) *apud* RYNGAERT. *Ler o teatro contemporâneo* (1998), p.123-124.
[74] GATTI. *Entrevista para Lettres Françaises* (1965) *apud* RYNGAERT. *Ler o teatro contemporâneo* (1998), p.127-129.
[75] DORT. Préface a SARRAZAC. *L' Avenir du drame: écritures dramatiques contemporaines* (1999), p.11 (tradução nossa).

do conceito de repetição em Freud e Lacan, o que nos levou a localizar o imprevisto em *Dorotéia*. Por último, trouxemos para debate a noção segundo a qual o tempo cênico é o tempo da ação, por excelência. Se o sonho é a via régia do inconsciente, como asseverou Freud e como reafirmamos em diversos momentos, encontramo-nos diante de uma máxima em tudo equivalente: o teatro é a via régia do imprevisto, do cálculo inconsciente.

No capítulo que se segue, para concluirmos nossa investigação, pretendemos continuar o debate acerca da temporalidade e da espacialidade no drama seguindo os passos de Mikail Bakhtin em sua concepção do cronotopo. Em vista de que o autor procede ao exame das formas de tempo e do cronotopo romanesco, procuraremos, com apoio em autor de ensaios sobre o drama, realizar uma aplicação do cronotopo nas peças *Dorotéia* e *Boca de Ouro*, estendendo similitudes e contrastes às demais peças de autoria de Nelson Rodrigues.

A noção de cronotopo — que amalgama as noções de acontecimento, tempo e espaço — é indissociável da imagem do homem e da linguagem de seu tempo, ou seja, do elemento de subjetividade que deles procura se apropriar, daí porque nosso horizonte buscará alcançar o "*homo rodriguianus*" e sua linguagem de farrapos e de fragmentos, linguagem estilhaçada, conjunto que conforma uma poética do fragmento.

CAPÍTULO IV

UMA CRONOTOPIA POSSÍVEL DO DRAMA RODRIGUEANO

No capítulo precedente, procuramos cernir as categorias de tempo e espaço do fragmento, em razão de tomá-las como os principais pilares da arquitetura dramática do fragmento, apoiando-nos em análises realizadas por eminentes estudiosos da questão do tempo e da história. Em seguida, examinamos mais detidamente uma modalidade que nos parece bem produtiva na estrutura do drama — o *kairós*, com o fim de realizarmos uma aplicação deste modo temporal em obra de Nelson Rodrigues.

Por fim, tendo assentado as noções de tempo/espaço/ação, buscamos situar os modos de arranjo temporal na teoria freudiana, verificando suas aproximações com a escrita dramática do fragmento, o que nos levou a postular o tempo cênico como o modo de ação propriamente dita.

Neste capítulo, nossa visada é desenhar, a partir dos pressupostos até aqui estabelecidos, e com base nas considerações de Bakhtin a respeito do conceito de cronotopo no romance, uma possível cronotopia do drama em Nelson Rodrigues. Para tanto, guiar-nos-emos pela tentativa de aplicação do conceito de cronotopo realizada por autor reconhecido no campo do teatro, Patrice Pavis, com o objetivo de destacar, do conjunto de obra rodrigueano, um quadro cronotópico das peças *Dorotéia* e *Boca de Ouro*.

Igualmente, fundadas no pressuposto bakhtiniano segundo o qual o cronotopo determina a imagem do indivíduo e sua linguagem, por natureza cronotópica, procuraremos verificar alguns procedimentos estilísticos de Nelson Rodrigues na construção da cena através da fala das personagens, para, ao fim, delinear, a partir dos cronotopos das peças selecionadas, a imagem do homem rodrigueano.

Nossa investigação partiu de uma proposição inicial, segundo a qual a dramaturgia rodrigueana se erige dentro de modalidades muito particulares de concepção cênica, graças ao fato de seu autor recusar os cânones estabelecidos e ousar inovar, com seu repertório de procedimentos, muitas das práticas de sua época. Nossa pretensão é chegarmos, ao final desta

Tese, a fixar um conjunto de características próprias dessa modalidade de escrita dramática que designamos poética do fragmento na obra de Nelson Rodrigues, esperando com isso contribuir para a investigação acadêmica sobre obra tão fecunda.

Antes de procedermos à análise cronotópica de Bakhtin, cabe uma explicação, ainda que breve, ao recurso teórico por nós empregado neste capítulo. Mikhail Bakhtin (1895-1975), como sabemos, é autor de inúmeras obras que somente vieram a público mais recentemente, quando do fim da censura soviética. Entre essas obras está *O Freudismo: um esboço crítico*, [1] publicado originalmente em 1927, em que o autor, fazendo uso do método dialógico, desloca o conceito freudiano de inconsciente do enfoque meramente psicanalítico para uma abordagem mais ampla à luz de uma filosofia da linguagem.

Homem de seu tempo, Bakhtin convive com um pensamento social, psicológico e filosófico na então URSS profundamente marcado por uma ideologia que condiciona todo o comportamento social do homem exclusivamente à estrutura de classe da sociedade. Na apresentação inicial da obra, o autor adverte o leitor de que a psicanálise deve ser compreendida na linha mestra de todas as aspirações ideológicas da filosofia burguesa do primeiro quartel do século XX, sendo a sua expressão mais "nítida e ousada". [2]

> O freudismo é uma teoria grandiosa, fundada numa interpretação sumamente ousada e original dos fatos, uma teoria que não cessa de assombrar pelo que tem de surpreendente e paradoxal mesmo que reconheçamos todos aqueles fatos externos arrolados para demonstrá-lo. [3]

Não obstante reconhecer à psicanálise seu caráter original, Bakhtin considera que Freud não vai além de uma teoria subjetiva, faltando-lhe, justamente, a análise dos processos materiais objetivos. Contudo, uma observação final do seu esboço crítico merece que aí nos detenhamos, tendo em vista os postulados que fundamentam nossa concepção de poética do fragmento.

> Quando tomamos conhecimento da doutrina de Freud, o primeiro que salta à vista e permanece como a última e mais forte impressão de toda a sua teoria

[1] BAKHTIN. *O Freudismo: um esboço crítico* (2001).
[2] BAKHTIN. *O Freudismo: um esboço crítico* (2001), p. 5.
[3] BAKHTIN. *O Freudismo: um esboço crítico* (2001), p.82.

> é, evidentemente, *a luta, o caos, e o infortúnio* da nossa vida psíquica, que atravessam como *leitmotiv* toda a concepção de Freud e que ele mesmo denomina dinâmica psíquica. [4]

Se um dos propósitos de Bakhtin, na análise da teoria freudiana, é demonstrar por que essa "psicologia dos desclassificados" se torna corrente ideológica reconhecida dos mais amplos círculos da burguesia européia, atribuindo seu sucesso à plena decomposição do sistema ideológico oficial, é justo admitir que sua impressão final da teoria concerne mais de perto aos nossos interesses nesta investigação. É a vida psíquica, em suas ruínas, em seus fragmentos, que constitui o âmago da psicanálise, e também matéria-prima do universo dramatúrgico de Nelson Rodrigues.

O cronotopo em Bakhtin

O princípio de cronotopia da imagem artístico-literária foi descoberto pela primeira vez por Lessing, afirma Bakhtin. [5] 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, [6] Bakhtin entende a interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura. Este termo é empregado nas ciências matemáticas e foi introduzido e fundamentado com base na teoria da relatividade. Bakhtin o transporta para a critica 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 conteudístico–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.

> Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-

[4] BAKHTIN. *O Freudismo: um esboço crítico* (2001), p.75.
[5] BAKHTIN. Formas de Tempo e de Cronotopo no Romance: ensaios de poética histórica (1998), p.211-362.
[6] Embora não dicionarizado, podemos perfeitamente distinguir os semas de que se compõe a palavra: *crono* — *Χρόνος* , "tempo"— e *topo* — *Τόπος* , "lugar". Ver PEREIRA. *Dicionário Grego-Português e Português-Grego* (1984), p.633 e 577, respectivamente.

> se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico. [7]

Como característica conteudístico-formal, 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 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.

Bakhtin se lança à apaixonante aventura de analisar as principais variedades do romance europeu, desde o romance grego ao de Rabelais, realizando não apenas um extenso e aprofundado exame das características cronotópicas dessas variedades, como isolando, para cada uma delas, o cronotopo atuante e criador. Contudo, tendo em vista nosso horizonte de investigação, eximir-nos-emos de comentar em detalhes essas características, reservando alguns aspectos categoriais da análise bakhtiniana com o fim de os aplicarmos, adiante, no exame das obras de Nelson Rodrigues por nós escolhidas, dentro do conjunto da obra dramática do autor.

Salienta Bakhtin, a propósito do empreendimento, os limites da análise cronotópica, afirmando que a ciência, a arte e a literatura têm relação com os elementos semânticos que, como tais, não resistem a definições temporais e espaciais. Os significados artísticos também não se prestam a definições espaço-temporais, adverte o autor, e somente se incluem nessa esfera a partir de nossa interpretação, que compreende, ademais, um elemento de apreciação.

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.

---

[7] BAKHTIN. Formas de Tempo e de Cronotopo no Romance: ensaios de poética histórica (1998), p.211.

O cronotopo no romance

Para Bakhtin, é possível interpretar o tempo e o espaço em separado de forma abstrata afastando-se do valor emocional, mas a contemplação artística viva nada divide e não se afasta de nada. Ela abarca o cronotopo em toda a sua integridade e plenitude. Em seu estudo, ele analisou apenas os cronotopos tipologicamente estáveis, que determinaram as variantes mais importantes do gênero romanesco nas primeiras etapas de sua evolução.

O exame das 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. Bakhtin aponta alguns deles, quais sejam, o encontro, a despedida, a perda, as buscas, a descoberta, o reconhecimento e o não-reconhecimento, além de muitos outros.

Entre os motivos cronotópicos analisados em detalhe pelo autor, 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.

Como características destes 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.

Os cronotopos da estrada e do encontro passam pelo romance de costumes e de viagens antigo, determinam os temas do romance picaresco espanhol do século XVI, e, no limiar do XVI e XVII, encontram *Dom Quixote*, embora aí as categorias do acaso e do destino sofram mudança radical, até alcançar o romantismo.

Na Inglaterra do fim do século XVIII, fortaleceu-se o Castelo no romance gótico ou negro como território para a realização dos acontecimentos romanescos. O castelo está repleto de tempo histórico, tempo do passado histórico, e exerceu importante papel na evolução do romance histórico. No castelo, ocorre a fusão orgânica do ambiente dos indícios espaciais e temporais, e a intensidade histórica desse cronotopo determina sua produtividade representativa nas diferentes etapas de evolução do romance histórico.

Nos romances realistas de Stendhal e de Balzac, o salão–sala de visita é o lugar novo para a realização das peripécias do romance. Do ponto de vista temático e composicional, é aí que ocorrem os encontros, criam-se os nós das intrigas, realizando-se os desfechos, os diálogos, revelando-se os caracteres, as idéias e as paixões dos heróis. O principal nisso, assinala o autor, é o entrelaçamento do que é histórico, social e público com o que é particular e até mesmo privado, de alcova, da série histórica com a série biográfica e de costumes. Mas não só é na sala de visitas que Balzac e Stendhal fazem interseccionarem-se as séries temporal e espacial: também nas ruas, na cidade, na paisagem rural.

Em *Madame Bovary*, de Flaubert, o lugar da ação é uma cidadezinha provinciana, muito usada para as peripécias romanescas do século XIX e lugar do tempo cíclico dos costumes. Nela não há acontecimentos, apenas o "ordinário" que se repete. O tempo é privado do curso histórico progressivo, move-se por círculos estreitos: do dia, da semana, do mês, de toda a vida. Dia a dia se repetem os mesmos atos habituais, as mesmas conversas, as mesmas palavras, durante os quais as pessoas comem, bebem, dormem, casam-se etc. É o tempo cíclico, comum, ordinário, cotidiano, onde não ocorrem encontros nem partidas. É um tempo denso, viscoso, que rasteja no espaço.

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.

> A própria palavra "soleira" já adquiriu, na vida da linguagem (juntamente com seu sentido real), um significado metafórico; uniu-se ao momento da

> mudança da vida, da crise, da decisão que muda a existência (ou da indecisão, do medo de ultrapassar o limiar). [8]

Bakhtin assinala que em Dostoiévski o limiar e os cronotopos da escada, da ante-sala, do corredor e os cronotopos da rua e da praça são os principais lugares da ação nas suas obras, onde se realizam os acontecimentos das crises, das quedas, das ressurreições, dos renascimentos, das clarividências, das decisões que determinam toda uma vida. Já em Tolstói o cronotopo básico é o tempo biográfico que flui nos espaços interiores das casas e das mansões dos nobres. As crises e as quedas estão ligadas a este tempo biográfico. Tolstói, segundo Bakhtin, não apreciava o instante, e, à diferença de Dostoiévski, gostava da duração, da extensão do tempo. O cronotopo da natureza também é importante em suas obras, além do idílio familiar e do trabalho idílico.

De acordo com Bakhtin, os cronotopos possuem significado temático, na medida em que são os centros organizadores dos principais acontecimentos temáticos do romance, e significado figurativo, pois, graças à condensação e concretização espaciais dos índices temporais em regiões definidas do espaço, o tempo adquire caráter concreto, os acontecimentos do enredo ganham corpo e fornecem terreno substancial à imagem dos acontecimentos.

Em outras palavras, é no cronotopo que os nós do enredo são feitos e desfeitos, e ele serve de ponto principal para o desenvolvimento das cenas no romance, quando outros acontecimentos de ligação, que se acham longe do cronotopo, são dados em forma de informação e de comunicação. O cronotopo materializa, de forma privilegiada, o tempo no espaço, tornando-se o centro da concretização figurativa, da encarnação do romance inteiro.

A forma interna da palavra é também cronotópica, ou seja, ela é o signo mediador que ajuda a transportar os significados originais e espaciais para as relações temporais. É com base na cronotopia geral da imagem poética que se esclarece a singularidade dos cronotopos tipicamente temáticos e formadores do enredo.

São os cronotopos específicos, romanescos e épicos que servem para assimilar a verdadeira realidade temporal e que permitem refletir e introduzir no plano artístico do

[8] BAKHTIN. Formas de Tempo e de Cronotopo no Romance: ensaios de poética histórica (1998), p.354.

romance os momentos essenciais dessa realidade. Assinala Bakhtin que os grandes cronotopos podem incluir uma quantidade ilimitada de pequenos cronotopos, pois cada tema possui o seu próprio cronotopo.

> Nos limites de uma única obra e da criação de um único autor, observamos uma grande quantidade de cronotopos e as suas inter-relações complexas e específicas da obra e do autor, sendo que um deles é freqüentemente englobador ou dominante. (...) Os cronotopos podem se incorporar um ao outro, coexistir, se entrelaçar, permutar, confrontar-se, se opor ou se encontrar nas inter-relações mais complexas. Estas inter-relações entre os cronotopos já não podem surgir em nenhum dos cronotopos isolados que se inter-relacionam. O seu caráter geral é *dialógico* (na concepção ampla do termo). Mas esse diálogo não pode penetrar no mundo representado na obra nem em nenhum dos seus cronotopos: ele está fora do mundo representado, embora não esteja fora da obra no seu todo. Esse diálogo ingressa no mundo do autor, do intérprete e no mundo dos ouvintes e dos leitores. E esses mundos também são cronotópicos. [9]

Um outro aspecto na análise dos cronotopos feita pelo autor e que deverá subsidiar nossa tarefa neste capítulo — qual seja extrair, da obra dramática de Nelson Rodrigues, os principais cronotopos na engenharia formal das 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, Bakhtin isola 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 combinação ou contigüidade de algumas dessas séries produz efeitos na estrutura do romance de Rabelais, considerado por Bakhtin uma entidade una, penetrada pela unidade de sua ideologia e do seu método literário.

A essência deste método consiste na destruição de todos os laços e vizinhanças habituais, das coisas e das idéias, e na criação de vizinhanças e de ligações inesperadas,

[9] BAKHTIN. Formas de Tempo e de Cronotopo no Romance: ensaios de poética histórica (1998), p.357.

inclusive das ligações lingüísticas lógicas mais imprevistas. Um exemplo extraído do romance de Rabelais é a série do corpo humano do ponto de vista anatômico e fisiológico, concreto, de tal modo que o mundo restante adquire um novo sentido e uma realidade concreta, estabelecendo com o homem um contato que não é simbólico, mas material e espaço-temporal.

Esta concepção colide com a concepção medieval, em cuja ideologia o corpo humano é concebido somente sob o signo da corrupção e da aniquilação, e em cuja prática cotidiana real reina uma licenciosidade corpórea, grosseira e suja. Havia um abismo incomensurável entre a palavra e o corpo.

> Todas estas séries do corpo humano, série grotesca, paródica e bufa, revelam, por um lado, sua estrutura e sua vida; por outro, incluem na sua vizinhança com o corpo um mundo variadíssimo de coisas, de fenômenos e de idéias, que, na perspectiva medieval do mundo, estavam bastante distanciadas do corpo, faziam parte de séries verbais e objetais bem diferentes. [10]

A função dessas séries, para Bakhtin, 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. Ao estabelecer a contigüidade ou vizinhança das funções da vida corporal — a comida, a bebida, os excrementos, a esfera sexual, Rabelais hiperboliza esses atos, contribuindo para a heroificação, isenta do comum, do colorido ordinário e naturalista.

> As tradições culturais e literárias (inclusive as mais antigas) se conservam e vivem não na memória individual e subjetiva de um homem isolado em algum "psiquismo" coletivo, mas nas formas objetivas da própria cultura (inclusive nas formas lingüísticas e verbais), e nesse sentido elas são intersubjetivas e interindividuais (*sic*) (conseqüentemente, também sociais); daí elas chegam às obras literárias, às vezes quase passando por cima da memória individual subjetiva dos autores. [11]

---

[10] BAKHTIN. Formas de Tempo e de Cronotopo no Romance: ensaios de poética histórica (1998), p.290-291.
[11] BAKHTIN. Formas de Tempo e de Cronotopo no Romance: ensaios de poética histórica (1998), p.354.

Os cronotopos que Bakhtin analisa 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.

Ao examinar o romance biográfico e autobiográfico, em sua forma retórica — que tem como base o discurso civil, fúnebre e laudatório —, Bakhtin verifica que um dos cronotopos mais atuantes é a praça pública, a ágora, onde surgiu e tomou forma a consciência autobiográfica do homem na Antigüidade clássica: "Quando Púchkin dizia que a arte teatral 'nasceu na praça', ele tinha em vista a praça do 'povo simples', da feira, das barracas, das tavernas, ou seja, a praça das cidades européias dos séculos XIII, XIV e dos seguintes". [12]

O cronotopo intermediário do teatro

Bakhtin [13] 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.

A particularidade que Bakhtin aponta nas figuras do trapaceiro, do bufão e do bobo é o fato de elas serem estrangeiras nesse mundo, não se solidarizarem com nenhuma situação de vida e verem o avesso e o falso de cada situação, daí poderem utilizar qualquer situação da vida somente como máscaras. O trapaceiro ainda tem algum laço com a realidade, mas o bufão e o bobo são figuras do imaginário, fazem rir e são objeto de riso.

O riso dessas figuras assume, para o autor, o caráter público da praça do povo, ou seja, elas restabelecem o aspecto público da representação, criando um modo particular de exteriorização do homem por meio do riso paródico. No palco, são perfeitamente compreensíveis e familiares, mas ao entrar para a literatura e para o romance, em particular,

[12] BAKHTIN. Formas de Tempo e de Cronotopo no Romance: ensaios de poética histórica (1998), p.251.
[13] BAKHTIN. Formas de Tempo e de Cronotopo no Romance: ensaios de poética histórica (1998), p.275-281.

sofrem uma série de transformações, conduzindo outras tantas transformações no próprio gênero.

No romance, de acordo com Bakhtin, essas figuras operaram mudanças em duas direções: a primeira, sobre o estatuto do próprio autor, sua imagem e seu ponto de vista; em uma segunda, introduziram-se no conteúdo do romance como personagens importantes, de forma direta ou transformada. Com relação ao primeiro aspecto da transformação, Bakhtin assinala uma diferença entre os gêneros dramáticos e a poesia e suas variantes, por um lado, e o romance, do outro: nos primeiros, o ponto de vista indispensável à elaboração do material é dado pelos próprios gêneros, é uma posição criativa imediata e imanente aos próprios gêneros.

A posição do autor do romance em relação à vida representada é, para Bakhtin, muito complexa e problemática, comparada à sua posição no drama e na poesia. O gênero romanesco não dispõe de uma posição imanente, o que implica para o romancista uma espécie de máscara consistente na forma e no gênero, que determina tanto sua posição para ver a vida, como também a posição para tornar pública essa vida.

As máscaras do bufão e do bobo vêm auxiliar o romancista, na medida em que elas têm raízes populares muito profundas, estando ligadas ao povo por privilégios consagrados de não participação do bufão na vida e da intangibilidade de seu discurso. Procede daí o fato de Bakhtin assinalar o caráter estrangeiro dessas figuras no mundo.

> A forma de existência do homem encontrada é ser um participante da vida sem dela tomar parte, é ser o seu eterno observador e refletor, e as formas específicas encontradas para refleti-la são as revelações ao público (...). [14]

O caráter alegórico que tais figuras assumem no romance tem importância capital num dos principais problemas do gênero: a denúncia de toda espécie de convencionalismo falso nas relações humanas, cuja origem, aponta o autor, encontra-se na ideologia feudal, que deprecia tudo o que é espaço-temporal. Todas as formas ideológico-institucionais tornavam-se hipócritas e falsas, enquanto que a vida real, privada de interpretação ideológica, tornava-se grosseiramente animal.

---

[14] BAKHTIN. Formas de Tempo e de Cronotopo no Romance: ensaios de poética histórica (1998), p.277.

> Nos *fabliaux* e nos chistes, nas farsas, nos ciclos paródicos e satíricos realiza-se uma luta contra o fundo feudal e as más convenções, contra a mentira que impregnou todas as relações humanas. Opõe-se a eles como força reveladora a inteligência lúcida, alegre e sagaz do bufão (...), as zombarias paródicas do bufão e a incompreensão ingênua do bobo. [15]

No romance, a luta contra as convenções é feita numa base mais profunda e radical, afirma o autor, e essas máscaras, nas figuras do bufão e do bobo, dão o direito de não compreender, de confundir, de arremedar, de hiperbolizar a vida.

> (...) o direito de conduzir a vida pelo cronotopo intermediário dos palcos teatrais, de representar a vida como uma comédia e as pessoas como atores; o direito de arrancar as máscaras dos outros, finalmente, o direito de tornar pública a vida privada com todos os seus segredos mais íntimos. [16]

O segundo sentido da transformação que operam as figuras do trapaceiro, do bufão e do bobo diz respeito à sua introdução no conteúdo romanesco como personagens importantes, de forma direta ou modificada. Neste sentido, aponta Bakhtin, a subjetividade romanesca somente pôde se revelar com a ajuda da figura do excêntrico, necessária para a descoberta do homem interior.

Na história do realismo, todas as formas de romance ligadas à transformação das imagens do trapaceiro, do bufão e do bobo têm imenso alcance, razão pela qual o autor aponta a necessidade de um maior aprofundamento. Assinala, igualmente, que a transformação na passagem dessas figuras para a literatura restabelece, por assim dizer, a ligação rompida entre esta e a praça pública.

> Enfim, uma dificuldade particular se apresenta com o problema da *alegoria prosaica*, ou se se preferir, da metáfora prosaica. (...) Pois trata-se da existência alegórica de um indivíduo inteiro, até sua visão do mundo, que absolutamente não coincide com a interpretação de um papel por um ator (embora exista ponto de contato). Termos como "bufonaria", "caretice", "insensatez", "excentricidade", têm recebido um sentido específico e

[15] BAKHTIN. Formas de Tempo e de Cronotopo no Romance: ensaios de poética histórica (1998), p.278.
[16] BAKHTIN. Formas de Tempo e de Cronotopo no Romance: ensaios de poética histórica (1998), p.278.

> limitado. (...) Juntamente com esta alegoria, penetrava no romance uma complicação particular e planos múltiplos, surgiram cronotopos intermediários, como o cronotopo do teatro. O exemplo mais brilhante (um dos muitos) de sua introdução patente, é a *Feira das Vaidades*, de Thackeray. Numa forma oculta, o cronotopo intermediário do teatro de marionetes está na base do *Tristram Shandy*. O estilo de Sterne é o estilo da marionete de madeira, manipulada e comentada pelo autor. Assim é também, por exemplo, o cronotopo oculto do *Nariz* e de *Petruchka* de Gogol. [17] [18]

Interessa ressaltar, nas passagens anteriores, a forma pela qual Bakhtin se refere, sem, contudo esclarecê-la, 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.

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, como no romance grego, em cujo exame se deteve Bakhtin. 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 referiu 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, assinala Ubersfeld, tem dupla face, comportando texto e representação. Do ponto de vista textual, o drama participaria dos demais

---

[17] BAKHTIN. Formas de Tempo e de Cronotopo no Romance: ensaios de poética histórica (1998), p.280-281.

[18] Em *O nariz*, Gogol faz defrontar o protagonista — o assessor de colegiatura Kovalióv — ao seu próprio nariz, encarnado na figura de um conselheiro de Estado, conto que é uma sátira do decoro hierárquico da burocracia russa, conforme assinala Italo Calvino, organizador da coleção. Ver GOGOL. O Nariz (2004), p.187-211. Deve-se ressaltar que este conto foi transposto para a cena operística por Dmitri Dmitrievitch Chostakovitch (1906-1975), em três atos, com estréia em 1930. A ópera recebeu várias montagens no ocidente, uma das quais em 2005, em Paris. Agora em 2006, quando se comemora o centenário de nascimento do compositor, a ópera voltará a ser encenada em São Petersburgo. Ver PERPETUO. *O Nariz*, uma ópera anarquista (2006), p.21. Ver também BAKHTIN. *O Freudismo: um esboço crítico* (2001), p.59, no capítulo em que o autor examina a psicanálise aplicada à arte, exemplificando com o estudo do professor moscovita Iermakov ao conto de Gogol, em que o nariz é tomado como um símbolo substitutivo do pênis, remetendo ao complexo de castração.

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, como assinala Bakhtin, 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.

O cronotopo do espetáculo

A inclusão da categoria do cronotopo na análise dos espetáculos, feita por Pavis, [19] constitui uma excelente oportunidade para o estudioso do drama interessado em ver uma aplicação deste conceito, trabalhado de forma tão densa e consistente por Bakhtin. O tópico integra um capítulo dedicado à avaliação das categorias tempo e espaço na representação teatral.

Em sua busca por compreender como a encenação organiza blocos espaço-temporais em uma seqüência de ações físicas, encarnadas, na maioria das vezes, pelo ator, Pavis acredita que é necessário aliar o tempo e o espaço na representação, de modo a evitar observações fragmentadas. Considera o autor que o trinômio espaço/tempo/ação forma um só corpo, atraindo para si o resto da representação. Este trinômio se situa na intersecção do mundo concreto da cena e da ficção imaginada como mundo possível, onde se misturam todos os elementos visuais, sonoros e textuais da cena.

Segundo Pavis, a ação e o corpo do ator se concebem como o amálgama de um espaço e de uma temporalidade: o corpo não está apenas no espaço, ele é feito de espaço e também de tempo. Esse espaço-tempo é tanto concreto (espaço teatral e tempo da representação) como abstrato (lugar funcional e temporalidade imaginária).

---

[19] PAVIS. *A Análise dos Espetáculos: Teatro, Mímica, Dança-Teatro; Cinema* (2003), p.139-159.

> A ação que resulta desse par é ora física, ora imaginária. O espaço-tempo-ação é pois percebido *hic et nunc* como um mundo concreto e em uma "outra cena" como um mundo possível imaginário. [20]

Ao analisar a experiência espacial, Pavis distingue o espaço dramático do espaço cênico, o primeiro dos quais é simbolizado pelo texto, contendo indicações sobre o lugar fictício, a personagem e a história contada, constituindo o espaço representado, imaginado. Quanto ao segundo, é o espaço concreto da representação, diz respeito ao espetáculo e pertence ao espaço objetivo e gestual.

Na tradição teatral ocidental, segundo Pavis, mantém-se a todo custo a distinção entre linguagem e cena, de onde deriva a separação entre literatura dramática e prática espetacular. Para ele, trata-se de excluir o corpo, em benefício da visão, o que o leva a lembrar que o espectador não é um ente passivo. Decorre daí que não se deve separar espaço objetivo — espaço visível, preenchível e descritivo, de espaço gestual — criado pela presença, pela posição cênica e pelos deslocamentos dos atores. A análise dos cronotopos é uma possibilidade em que os espaços aparecem encarnados.

Assim como faz com relação ao espaço, Pavis distingue o tempo da representação ou tempo cênico e o tempo representado ou o tempo dramático, aquele dos acontecimentos relatados, tal como vimos no capítulo anterior, em "Tempo cênico: tempo da ação". Para o espectador, esses dois tempos se interpenetram, mas a temporalidade cênica permanece o elemento de referência comum para os atores e para os espectadores. Ela compreende o tempo dramático, o tempo da fábula, e torna concretas e físicas todas as ações que se desenrolam em cena.

Em sua pesquisa sobre o cronotopo, o autor recorre à obra de Bakhtin sobre o cronotopo no romance, ensaiando, de forma ousada, sua aplicação no drama. [21] Pavis considera que, na análise de obras cênicas isoladas, teria grande dificuldade para encontrar imagens culturalmente codificadas, a exemplo do cronotopo da estrada no romance. Seu balizamento se faz a partir do conceito de corporalidade, justificando que o que releva da

---

[20] PAVIS. *A Análise dos Espetáculos: Teatro, Mímica, Dança-Teatro; Cinema* (2003), p.140.

[21] O autor utilizou, como fonte documental, a edição em inglês *The Dialogic Imagination*, de Mikhail Bakhtin (Austin University of Texas Press, 1981), acerca da qual nos informa a www.amazon.com/ compor-se de vários capítulos, entre os quais "Forms of Time and of Chronotope in the Novel", título correspondente ao artigo em português que aqui utilizamos como fonte. Acesso em 06.ago.2005.

análise estrutural da representação teatral é uma série de cronotopos nos quais o uso do tempo e do espaço produz uma corporalidade específica. Se, em Bakhtin, o tempo e o espaço, fusionados no cronotopo, determinam a imagem do indivíduo na literatura, imagem fundamentalmente cronotópica, soa-nos no mínimo pretensiosa a afirmação de Pavis, segundo a qual ele persegue "(...) um objetivo ainda mais ambicioso que a simples aliança espaço-temporal". [22]

Longe de figurar uma simples aliança espaço-temporal, a análise de Bakhtin das variedades romanescas cobre desde o romance grego ou de aventuras e de provações, passando pelo romance de costumes, pela biografia, autobiografia e romance de cavalaria, até desembocar, de forma caudalosa, no romance rabelaisiano, que inaugura um novo cronotopo para um homem novo, e novas formas para as relações humanas.

Ao escolher o vetor da corporalidade para análise, Pavis propõe o exame do filme de Peter Brook, *Marat/Sade*, estabelecendo quatro grandes tipos de cronotopos, e, a partir de cada um deles, um modelo original de corporeidade [23]. Dessa forma, obtêm-se combinações espaço-temporais com modelos específicos de corporalidade para as personagens e os atores que as encarnam, operação que deve ser seguida de perto pelo espectador.

Em seguida, propõe o autor uma receita — esta designação, não fomos nós que a imputamos —, para confeccionar os cronotopos. Como receita que se liquefaz, a recomendação é misturar e agitar. [24] O resultado dessa mistura encontra uma espécie de tipologia fundamental, em que se combinam os elementos Espaço (aberto, fechado, grande, pequeno, fragmentário etc) com Tempo (infinito, limitado, longo, curto, ininterrupto etc), obtendo-se quatro cronotopos básicos. Um deles, o cronotopo "Grande espaço e Tempo

---

[22] PAVIS. *A Análise dos Espetáculos: Teatro, Mímica, Dança-Teatro; Cinema* (2003), p.149.

[23] Deve-se ressaltar que, na edição em português da obra consultada, "corporeidade" e "corporalidade" se alternam, sem formas de notação que nos permitam verificar se o autor as toma como sinonímicas ou se se trata de falha da tradução. Pelas incorreções encontradas somente neste capítulo aqui examinado, como "incarnadas" por "encarnadas"; "sujeito", quando o contexto pede "enredo"; "acionais" por "actanciais"; "desassociados" por "dissociados", entre outras, somos tentadas a concluir pela segunda alternativa. De acordo com Lúcia Matos, falar de corporeidade implica a presença dos aspectos objetivos e subjetivos da experiência humana, que se articulam nas percepções, no sentir, no agir e no pensar, formando uma teia de relações que vão determinar o constructo corporal. MATOS. Corpo, Identidade e Dança Contemporânea (2000), p.72.

[24] "Para confeccionar os cronotopos a receita é simples: é só partir de propriedades contrastadas do espaço e do tempo, misturar e agitar". PAVIS. *A Análise dos Espetáculos: Teatro, Mímica, Dança-Teatro; Cinema* (2003), p.151.

rápido", é intitulado pelo autor de "Megalomania", tendo como exemplo a entrada cavalgante dos atores nas encenações shakespearianas de Mnouchkine.

Para concluir esta parte, gostaríamos de salientar que o modelo de análise proposto por Pavis, em que pese à sua forma reducionista de abordar a questão do cronotopo no teatro, guarda a sua importância e interesse, na medida em que nos proporciona uma chave metodológica, sancionando, por assim dizer, nossa pretensão de aplicar a análise do cronotopo à obra de Nelson Rodrigues.

Cronotopos do drama rodrigueano

De início, devemos estabelecer alguns pontos que nos permitam o balizamento da questão, para, em seguida, buscar a aplicação do conceito de cronotopo à obra rodrigueana, em especial às peças selecionadas como matrizes de análise. Uma primeira observação prende-se ao critério que orientou nossa escolha de peças, sobre o qual nos detivemos no Capítulo I, e que se reveste de caráter cronotópico, sem que, contudo, à ocasião, tivéssemos plena consciência disso.

Com base nas observações de Hélio Pellegrino,[25] pudemos fixar dois movimentos em Nelson Rodrigues: um mitológico, em que se inclui *Dorotéia*, e outro ecológico, que compreende *Boca de Ouro*. Contudo, mais que princípio classificatório, estes dois sintagmas irão nos permitir situar, em relação à cronotopia, duas espacialidades e temporalidades distintas.

Em artigo em que examina a sexualidade em peças rodrigueanas, Otávio Frias Filho [26] comenta a divisão de Sábato Magaldi das peças "míticas" em relação às "tragédias cariocas", assinalando que, nas primeiras, os dramas se desenrolam em geografia e época indefinidas, num ambiente patriarcal estático, de fundo agrário, em que as personagens estão presas nos curtos-circuitos do incesto. Na fase carioca, afirma, a poesia se dissemina pela banalidade cotidiana, a ação se desloca rapidamente por cenários variados, e o incesto frutifica numa ampla gama de perversões, como se Nelson Rodrigues falasse de uma geração posterior à dos

[25] PELLEGRINO. A Obra e O Beijo no Asfalto (1994), p.155-167.
[26] FRIAS FILHO. Sexo sublime e abjeto (2001).

protagonistas das obras míticas, cujos descendentes já estão imersos na multiplicidade de situações, papéis e contatos com a vida na metrópole.

Distinguem-se, desse modo, dois grandes blocos cronotópicos: nas peças míticas, uma cronotopia indefinida e, nas tragédias cariocas, uma geografia limitada e um período preciso — a vida urbana do Rio de Janeiro dos anos 1950. É interessante retomarmos alguns aspectos do comentário de Pellegrino e que respaldaram, *a posteriori*, nossa escolha das peças *Dorotéia* e *Boca de Ouro*. Trata-se dos movimentos que este autor supõe no interior da obra rodrigueana, o primeiro dos quais é o mitológico, e um segundo, que designamos ecológico.

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, Nelson Rodrigues volta-se para o "o homem, bicho da Terra tão pequeno", [27] em sua ecologia específica, o subúrbio, cujo desenho afigura-se banal, porém trágico.

Esta divisão sem cunho classificatório forneceu-nos alguns balizamentos a respeito de uma e outra obra, além de nos apontar que os críticos da obra rodrigueana, em que pese ao fato de não mencionarem a noção de cronotopia em seus trabalhos, de um modo ou de outro estabeleceram critérios em que tempo e lugar, além de outros aspectos dramáticos, constituem marcos divisórios entre fases, obras e gêneros a que Nelson Rodrigues se dedicou.

Isto nos leva a admitir que nossa investigação, neste particular, somente encontra singularidade no fato de apoiar-se em um aspecto da teoria da crítica literária que tem sido esquecido, embora constitua a nosso ver uma chave bastante produtiva para o exame de outras obras de autores ainda pouco repertoriados. É o que procederemos, em seguida, sem, contudo, pretendermos fixar modelos ou paradigmas, na medida em que a concepção que nos orienta — a poética do fragmento —, pressupõe a ausência de modelos.

Neste sentido, procuraremos destacar, em cada uma das peças selecionadas para debate, os motivos e temas cronotópicos que serviram de base para a sua composição, procurando integrar elementos de outras peças que se assemelhem nesta construção e

[27] Ver comentários a respeito em nota de rodapé na abertura do capítulo I. DRUMMOND de ANDRADE. *As Impurezas do Branco* (1974), p.20-22.

mantendo o olhar na linha do horizonte, com o fim de compreender a obra de Nelson Rodrigues no panorama teatral brasileiro e de outras obras suas contemporâneas.

A casa, soleira do mundo

Em *Dorotéia*, de início, encontramos o mundo das relações familiares, tema e cronotopo do romance familiar e de gerações, de acordo com Bakhtin, em que o contraste entre o microcosmo familiar e o macrocosmo do mundo se estabelece de modo evidente. Em geral, no romance familiar o encontro entre o herói e sua família restabelece as relações autenticamente humanas, e, sobre a base da família, restabelecem-se antigas vizinhanças, ou seja, restaura-se a contigüidade de temas como amor, casamento, procriação, velhice tranqüila dos pais etc.

Contrariamente, na peça rodrigueana o conflito entre o microcosmo da heroína e protagonista Dorotéia e o macrocosmo do mundo, representado pelas viúvas e primas D. Flávia, Maura e Carmelita, além de Das Dores, não se resolve num bom encontro, mas, como vimos no Capítulo III, num mau encontro com o real, do qual o sujeito no mundo tenta a todo custo se apartar, em suas mais variadas formas, desde as síncopes histéricas aos rituais obsessivos.

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*, entre tantos outros exemplos, 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 de nome Dorotéia, 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.

> D.FLÁVIA (*num crescendo*) — Só falas em quarto! Em sala nunca! (*aproxima-se de Dorotéia que recua*) Aqui não temos quartos!
> *(A palavra quarto obriga as viúvas a cobrirem-se com o leque, em defesa do próprio pudor.)*
> D. FLÁVIA (*dogmática*) (*sinistra e ameaçadora*) — Porque é no quarto que a carne e a alma se perdem!... Esta casa só tem salas e nenhum quarto, nenhum leito... Só nos deitamos no chão frio do assoalho... [28]

Limitada neste espaço, a ação é praticamente intransitiva, embora encontremos deslocamentos sugeridos na visita de Dorotéia a Nepomuceno, em busca das chagas, condição para sua inclusão entre as mulheres da família, e na entrada em cena de D. Assunta da Abadia e de seu filho, Eusébio, noivo prometido a Das Dores, filha de D. Flávia. 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.

A exigüidade espacial na composição do drama como recurso estrutural, tal como encontramos em *Dorotéia*, havia sido empregada em *Valsa nº 6*, [29] em que a personagem Sônia circula apenas na sala do piano, *locus* da ação fundamental do drama, ou seja, fazer uma jovem morta evocar a cena do seu assassinato, reconstituindo o cenário original.

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.

> DOROTÉIA (*em pânico*) — Abram! Pelo amor de Deus, abram!
> D.FLÁVIA (*rápida*) — Teve a náusea?

[28] RODRIGUES. Dorotéia (1994), Primeiro Ato, p.634.
[29] RODRIGUES. Valsa nº 6 (1994), p.395-430.

DOROTÉIA — Não ouvi...
D. FLÁVIA (*calcando bem as sílabas*) — Teve a náusea? [30]

Esta indagação, ao modo de senha e que permite a entrada em cena de Dorotéia e a deflagração do drama, permite que a ação se transitivize, e mais, estabelece uma alteridade absolutamente radical — o Outro, porquanto o único semelhante excluído desta cena privada acaba de transpor a soleira.

O tempo neste cronotopo, como afirmara Bakhtin, 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: "DOROTÉIA (*num apelo maior*) — Qual será o nosso fim? D. FLÁVIA (*lenta*) — Vamos apodrecer juntas".[31]

No mundo das relações familiares em que se situa *Dorotéia*, avultam temas como a crise e a transformação, por sua vez presentes no romance biográfico analisado por Bakhtin. Na peça de Nelson, a crise e a metamorfose se instituem enquanto movimentos necessários à protagonista, como ascese à condição de membro da comunidade de mulheres. A transformação se opera como condição suficiente para promover sua inscrição — as chagas são o salvo-conduto para sua passagem ao reino das primas viúvas.

A transformação 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. Ao aplicarmos o conceito de *kairós* em *Dorotéia*, no Capítulo III, vimos como este "*turning point*" [32] do sujeito opera, na peça, uma formidável tensão dramática.

As chagas como condição de ascese ao feminino não constituem tema inédito na literatura, podendo ser remetido, por sua vez, a outro que aparece na análise bakhtiniana do

[30] RODRIGUES. Dorotéia (1994), Primeiro Ato, p.627.
[31] RODRIGUES. Dorotéia (1994), Terceiro Ato, p.670.
[32] *Turning point* significa, literalmente, ponto decisivo, ponto crítico.

romance de Rabelais, em que fontes folclóricas são tomadas de empréstimo para anedotas licenciosas: o feminino e a ferida aberta. Sem pretender forçar em demasia a aproximação, podemos ver nas chagas das primas — que se escondem atrás de máscaras e leques — uma analogia com a ferida aberta, metáfora do feminino.

Outros temas e polaridades oferecem-se à leitura do leitor/espectador: o mundo encarnado/desencarnado das mulheres, tendo como exemplos o corpo erotizado de Dorotéia e a inconsistência corporal de Das Dores; a materialidade/imaterialidade do corpo em que se situa a própria Dorotéia, de um lado, e, do outro, Eusébio, representado pelas botinas, e o jarro, signo do desejo. Além disso, o onirismo, se não é estrutural como em *Vestido de Noiva* e *Valsa nº 6*, não se pode evitá-lo, porquanto as primas, que não dormem nunca para jamais sonhar, realizam a proeza temporal de se manter fora do tempo.

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, é a palavra dotada de força suficiente para determinar a vida e a morte dos seres na cena. No capítulo I, em "Dramaturgia da carne: o corpo em *Dorotéia*", reconstituímos a cena em que Das Dores, qual diretor de cena, faz por regressar ao corpo da mãe, em que pese à recusa da outra em abrigar-lhe mais uma vez.

A vizinhança da morte com o cômico e o grotesco também pode ser assinalada nas mortes de Maura e Carmelita, estranguladas à distância pela irmã para protegê-las do mesmo desejo que consome Dorotéia, e no retorno ao ventre de das Dores. Pode-se ainda relevar o tema sexual em contigüidade com o da esterilidade — as mulheres não concebem, e quando o fazem, são malogradas em seu intento.

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, 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". [33]

Pode-se assinalar, neste sentido, a contigüidade cronotópica de *Dorotéia* com outras peças de Nelson Rodrigues, como *Álbum de Família*, [34] (embora esta conserve ligeiro relacionamento com época e local determinado), *Anjo Negro*, [35] e *Senhora dos Afogados*, [36] peças que, ao lado de *Dorotéia*, compõem o mosaico mítico no princípio classificatório de Sábato Magaldi. 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

> Um labirinto é uma casa edificada para confundir os homens; sua arquitetura, pródiga em simetrias, está subordinada a esse fim. No palácio que imperfeitamente explorei, a arquitetura carecia de fim. Abundavam o corredor sem saída, a alta janela inalcançável, a aparatosa porta que dava para uma cela ou para um poço, as inacreditáveis escadas inversas, com os degraus e a balaustrada para baixo. Outras, aderidas aereamente ao costado de um muro monumental, morriam sem chegar a nenhuma parte, no fim de dois ou três giros, na treva superior das cúpulas. Ignoro se todos os exemplos que enumerei são literais; sei que durante muitos anos infestaram meus

[33] FRAGA. Nelson Rodrigues e o Expressionismo (1994), p.96.
[34] RODRIGUES. Álbum de Família (1994), p.519-570.
[35] RODRIGUES. Anjo Negro (1994), p.571-624.
[36] RODRIGUES. Senhora dos Afogados (1994), p.671-728.

> pesadelos; já não posso saber se esse ou aquele traço é transcrição da realidade ou das formas que desatinaram minhas noites. [37]

Em *Boca de Ouro*, por sua vez, 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, exibe seu poderio econômico, ostentando uma prótese dentária completa em ouro, para a qual houve por bem sacrificar todos os seus trinta e dois dentes sãos, em que pese ao horror do dentista que lhe fez o "servicinho". [38]

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. À primeira vista, poder-se-ia fixar este plano nas personagens, de resto secundárias, de Dentista, além de Secretário, Caveirinha, Repórter e Fotógrafo, pertencentes ao diário *O Sol*, e do Locutor da Rádio Continental, que faz uma transmissão no IML.

Tais inserções, em que pese ao fato de apontarem para um plano maior, voltado para o todo social, encontram um tratamento que as reduz intencionalmente, graças ao amesquinhamento das situações expostas. No caso do jornal vimos no capítulo I, em "*Boca de Ouro*: uma câmera giratória", que o que importa ao diário é estabelecer sua versão dos fatos, ficando a verdade para sempre elidida. Em relação à presença da Rádio, que supõe em princípio um horizonte mais amplo, vê-se submetida aos mesmos embaraços, como o demonstram as rubricas da cena final, que realizam o propósito do autor de esvaziar de significação a verdade que o veículo anuncia: "(...) Locutor da Continental faz um *flash* radiofônico. Deve ser um tipo bem característico, lembrando o Oduvaldo Cozzi, com uma ênfase quase caricatural e uma adjetivação pomposa e vazia".[39]

---

[37] BORGES. O imortal (2001), p.23.
[38] RODRIGUES. Boca de Ouro (1994), Primeiro Ato, p.881.
[39] RODRIGUES. Boca de Ouro (1994), Terceiro Ato, p.938.

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 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.

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*, conforme assinalamos no capítulo III, em "Tempo cênico: tempo da ação". Neste sentido, pode-se questionar, com Ângela Leite Lopes, 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. [40]

A estrutura dramática de *Boca de Ouro*, em que uma narradora — Guigui, estabelece uma série de relatos sobre o mesmo biografado — Boca, leva-nos a estabelecer 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 na epígrafe acima. É uma arquitetura sem fim, edificada para confundir o homem.

---

[40] LOPES. Nelson Rodrigues, o trágico e a cena do estilhaçamento (1994), p.74.

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 abyme*". [41] A "*mise en abyme*" é uma estrutura sem fim, tal como a divisamos no *Livro das Mil e Uma Noites*, [42] 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 abyme*" 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*, a exemplo de *Mil e Uma Noites*, 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.

Uma mudança na situação do encontro Caveirinha-Guigui, como o anúncio da morte do Boca no início do Segundo Ato tem, como conseqüência, uma transformação no relato subseqüente, seja do ponto de vista espacial ou temporal, seja na distribuição das personagens e situações vividas. A cena se transmuda por via da rememoração, tal como vimos em diversas passagens desta Tese, especialmente no capítulo I, em "*Boca de Ouro*: uma câmera giratória", e no capítulo II, em "Rememorar é construir", do mesmo modo como se opera no relato psicanalítico, em que não se distingue a cena geradora da cena fantasiada.

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 *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

---

[41] A "*mise en abyme*" 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. Acesso em 29.ago.2005. Agradecemos à Profª Maria Antônia Ramos Coutinho a menção a este tropo, em uma das muitas conversas que tivemos a respeito de nossas teses.

[42] *Livro das Mil e Uma Noites*, volume I, ramo sírio/Anônimo (2005).

oferece ao escutante, a ação transita, alternativamente, entre a casa do casal Celeste-Leleco e a casa do Boca (primeira versão); numa gafieira 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.

Uma terceira forma de contraste se opera entre, por um lado, as três grã-finas e, por outro, Maria Luísa, grã-fina que, contudo, recebe designação própria e em torno da qual a ação se eleva um tom. A presença desta personagem acentua ainda mais o contraste em relação a Celeste, de quem fora colega de escola e a quem humilhava, segundo esta última, ao lembrar sua condição social elevada: a avó de Maria Luísa, dizia ela, namorou Joaquim Nabuco. [43]

[43] RODRIGUES. Boca de Ouro (1994), Terceiro Ato, p.933.

A fronteira com o grotesco estabelece-se na peça desde sua abertura: os dentes sacrificados do Boca são contados — trinta e dois —, [44] do mesmo modo que as datas em que Maria Luísa se operou de apendicite são lembradas — 1948, 1949. [45] A busca pela exatidão e grandeza numéricas contrasta com a pequenez do tema, cujo rebaixamento se deve à doença e à violência ao corpo. O menosprezo pela integridade corporal — os dentes, sãos, extraem-se para dar lugar a uma prótese — avizinha-se da inconsistência corporal: os sucessivos relatos de Guigui sobre a morte de Leleco (na primeira versão, morto por Boca; na segunda, pela própria esposa, Celeste; e na terceira, por Boca); a morte de Celeste (no terceiro relato, por Boca); e a morte do próprio Boca (que apenas falece na terceira e última rememoração), configuram uma certa imaterialidade corporal.

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 gafieira — de obter, para o seu funeral, um caixão de ouro, qual um deus asteca, como se expressa Maria Luísa a respeito. [46]

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; rivalidades no amor. Vizinhanças temáticas e polaridades simultâneas entre morte e vida, dinheiro e miséria, poder e submissão, desejo e continência sexual integram ainda o cronotopo desta peça.

Neste sentido, podemos aproximar *Boca de Ouro* de outras peças a que certamente aplicaríamos o selo de "ecológico" na direção que aqui apontamos este sintagma, voltado para o "homem, bicho da terra tão pequeno", e em que os temas cronotópicos são submetidos às vacilações do desejo dos seres que aí habitam. Desse modo, parentescos temáticos são possíveis de ser estabelecidos com: *Anjo Negro* (o racismo) [47]; *Os sete gatinhos* (o

---

[44] RODRIGUES. Boca de Ouro (1994), Primeiro Ato, p.881.
[45] RODRIGUES. Boca de Ouro (1994), Terceiro Ato, p.932.
[46] RODRIGUES. Boca de Ouro (1994), Terceiro Ato, p.937.
[47] 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.

antagonismo de classes) [48]; *O Beijo no Asfalto* [49] e *Viúva, porém honesta* [50] (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) [51]; *Toda Nudez será castigada* (o moralismo conservador) [52]; *Dorotéia* (a intolerância, a hipocrisia e o preconceito) [53]; entre outros tantos.

O cronotopo "mundo particular das relações sociais" presente em *Boca de Ouro*, em que pese à amplitude do ambiente a que remete, afunila-se, de todo modo, para a cena domiciliar, de tal modo que se pode afirmar, com Ismail Xavier, que "junto com a mitologia singular do Boca de Ouro, há um drama doméstico no centro da cena". [54] São essas duas dimensões, do particular e do universal, que interessam a este autor, ao assinalar que a fala de Guigui reúne os dois registros — o privado e o público — no desdobramento da ação. Neste sentido afirma que, embora haja circulação pública, a matriz do mito está na vida privada, no espaço da intimidade, fonte e origem da ficção.

Esta particularização, contudo, por mais enraizada que apareça em *Boca de Ouro*, não impede a nosso ver sua abrangência universal, reconhecida por muitos críticos, entre os quais Berta Waldman, [55] que recupera uma entrevista de Nelson Rodrigues, em que o autor assim pretende a sua obra, referindo-se a *Boca de Ouro*.

> Fora a sua linguagem especificamente carioca, é uma história rigorosamente universal, cuja linguagem uma vez transposta teria interesse em Hongue

[48] 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".
[49] 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.
[50] 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.
[51] RODRIGUES. Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas Ordinária (1994), p.991-1048, que encontra em Werneck a encarnação do mal.
[52] RODRIGUES. Toda Nudez será castigada (1994), p.1049-1107, em que as Tias protagonizam exemplarmente esta posição, em franca oposição a Geni.
[53] RODRIGUES. Dorotéia (1994), p.625-670, em especial na oposição já examinada, no Capítulo I, entre a "virtude" das primas e o "vício" em Dorotéia. Ver, a propósito, NUNES. Dorotéia (1998), p.34-39.
[54] XAVIER. *O olhar e a cena; melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues* (2003), p.233.
[55] WALDMAN. Figurações da margem: algumas anotações sobre o texto de Nelson Rodrigues (1994), p.132.

> Congue, Cingapura. Talvez a fonte grega esteja jorrando mesmo na mais carioca das minhas peças. [56]

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

Encontram-se nesses cronotopos os caminhos para uma ampliação do quadro cronotópico em Nelson Rodrigues, o que possibilita uma projeção conseqüente da imagem do homem rodrigueano, habitado por temores, angústias, desesperações, incertezas, cujo ambiente ou ecologia lhe é correlativo, em imagem especular magnificada. É a respeito disso que trataremos mais adiante, ao tentar esculpir essa imagem, cuja substância, por ser menos materializada que carne e sangue, nada deixa a desejar, em sua encarnação de signos estilhaçados — fala e gestos —, matéria prima de toda concepção poética. Antes, deveremos proceder ao exame dos signos lingüísticos e seu modo de arranjo nas peças selecionadas, com o fim de verificarmos o estatuto da palavra na arquitetura da cena.

A linguagem estilhaçada

A linguagem é uma das principais ferramentas de apropriação do fragmento, razão pela qual dedicaremos uma pequena parte de nossa reflexão ao exame de algumas particularidades na obra rodrigueana, em especial nas peças *Dorotéia* e *Boca de Ouro*. Abundam na fortuna crítica de Nelson Rodrigues os estudos sobre a carpintaria da linguagem rodrigueana, desde a observação cuidadosa dos títulos de suas peças [57] à prosódia, [58] além do exame da forma dos diálogos, ágeis, elípticos, redundantes, coloquiais. [59]

---

[56] RODRIGUES *apud* WALDMAN. Figurações da margem: algumas anotações sobre o texto de Nelson Rodrigues (1994), p.131.
[57] Ver, a propósito, SANTOS. "Toda Nudez e um idílio: Serginho e o Ladrão Boliviano" (1994), p.183-193, em que o autor aponta o caráter prescritivo, normativo do título desta peça.
[58] Ver MILARÉ. Nelson Rodrigues e o Melodrama Brasileiro (1994), p.15-47.
[59] Consulte-se LOPES. Nelson Rodrigues e a teia das traduções (2000), p.83.

Uma menção especial deve ser feita ao rigoroso estudo sobre a linguagem rodrigueana levada a cabo por Serafina Pondé em sua Tese de Doutorado, [60] em que a autora examina os procedimentos com a palavra nas crônicas futebolísticas de Nelson Rodrigues, com vistas ao delineamento de uma estética rodrigueana. Com base nas concepções de Bakhtin, a autora desenha em Nelson uma "estética de cunho carnavalizante", afirmando que as situações dramáticas e passionais presentes no seu teatro também se encontram no romance, na crônica cotidiana e na crônica esportiva, compondo uma obra exuberante. Emprega, com felicidade, a imagem de "vasos comunicantes" para afirmar o sistema de trocas entre os diversos gêneros que o autor cultivou, em que o extraordinário se banaliza e o banal assume proporções fantásticas, atenuando-se ou subvertendo-se os limites estilísticos entre eles.

O carnaval em Bakhtin supõe um descentramento de energias: tudo aquilo que é considerado marginal, sejam festas populares, dialetos vulgares, elementos escandalosos ou loucos, é trazido para o centro das discussões. Os princípios carnavalizantes anulam hierarquias, classes e níveis sociais, dando espaço a uma outra vida, livre das regras e restrições convencionais. [61] A autora propõe ainda em seu estudo outras estéticas que podem servir de operadores de leitura para a obra rodrigueana, visando em particular à crônica futebolística: a estética da saturação, do quase, do mau gosto, entre outras, que afirmam em Nelson Rodrigues a potência da palavra.

Lembremos, a propósito, Ângela Leite Lopes, ao declarar que "Nelson Rodrigues é a tradução cênica de um delírio — delírio das palavras, mas as palavras como expressão máxima do agir teatral".[62] Os procedimentos com a palavra encontram, na obra rodrigueana, a possibilidade de vários cruzamentos, inversões e trocas com a visualidade, como observa Victor Hugo A. Pereira, [63] apontando em *Dorotéia* o efeito das sugestões das imagens da casa e da rua de prostituição, que se apresentam de início na fala das personagens, materializando-se em seguida sob a forma do jarro. [64]

Entre os recursos da palavra, selecionamos como exemplares da carpintaria rodrigueana quatro figuras, por sua grande operatividade na composição da cena, além de

---

[60] PONDÉ. *Nelson Rodrigues e o futebol: nos lances de bola, os traços da alma*. Tese de Doutoramento em Letras e Lingüística pela Universidade Federal da Bahia (2002).
[61] PONDÉ. *Nelson Rodrigues e o futebol: nos lances de bola, os traços da alma* (2002), p.69-70.
[62] LOPES. Nelson Rodrigues e o Fato do Palco (1983), p.105-140.
[63] PEREIRA. Nelson Rodrigues e a Lógica da Obscenidade (1994), p.195-218.
[64] RODRIGUES. Dorotéia (1994), Primeiro Ato, p.631 e 641.

conspirarem a favor da poética do fragmento: a metonímia, a hipotipose, o oxímoro e a hipérbole. Procuraremos extrair alguns exemplares de ocorrências desses tropos, verificando seus efeitos na realidade da cena.

Em primeiro lugar, interessa-nos situar a metonímia, cujo universo analítico cinde o signo, como se expressa Sílvia Simone Anspach, [65] a propósito do processo que embasa a construção das personagens rodrigueanas, sob o modo de funcionamento da contigüidade, e de suas falas. Um dos exemplos recortados pela autora em *Dorotéia* refere-se a um diálogo entre D.Flávia e Dorotéia, em que discutem sobre as chagas.

> D. FLÁVIA — Tuas feições te perseguiriam... e se te escondesses, debaixo de qualquer coisa, teus traços ainda estariam contigo... (*violenta*) Imagina por um instante, imagina!
> DOROTÉIA (*em pânico*) — Não imagino, nem quero...[66]

No mundo onírico desenhado por Nelson Rodrigues, mundo do delírio, como vimos, todas as realidades parecem deslizar e os limites se enfraquecem, a tal ponto que a autora chega a afirmar que "a metonímia estilhaça o mundo sísmico em cacos". [67] Trata-se, como vemos, de um tropo que atende, à saciedade, à sintaxe do fragmento, embora estejamos advertidas de que a metáfora, como o outro da metonímia, também é convocada.

Serafina Pondé, em seu estudo sobre a crônica de futebol, comenta o processo metonímico envolvido na nomeação, quer seja de seres ou coisas, objetos concretos ou noções abstratas, exemplificando com diversas passagens do texto rodrigueano: "Homero do Fluminense"; "Dir-se-ia um Nero da fita de Cecil B. de Mille", entre outros. [68]

Um outro exemplo que podemos extrair a propósito da metonímia diz respeito a uma passagem já evocada no capítulo I, em "*Dorotéia*: farsa e tragédia", da peça *Viúva, porém honesta*, em que Nelson Rodrigues põe na boca de Dr. J.B. de Albuquerque Guimarães, o "gângster da imprensa", a frase "Vão-se enchapelando!".[69] Assinalamos, a propósito dessa fala, o seu caráter de embreagem ou de ponto de comutação da cena, posto que ela deflagra

---

[65] ANSPACH. Nelson Rodrigues: Teatro Vital/Letal (1994), p.259.
[66] RODRIGUES. Dorotéia (1994), Segundo Ato, p.654 (grifo nosso).
[67] ANSPACH. Nelson Rodrigues: Teatro Vital/Letal (1994), p.259.
[68] PONDÉ. *Nelson Rodrigues e o futebol: nos lances de bola, os traços da alma* (2002), p.178.
[69] RODRIGUES. Viúva, porém honesta (1994), Segundo Quadro do Segundo Ato, p.455.

uma mudança na situação cênica, que é a do casamento de Ivonete com Dorothy Dalton. Exemplo similar de formação encontramos em *Boca de Ouro*, na cena em que o Boca trata de desfazer a imagem de "assassino de mulheres" junto às grã-finas, afirmando: "Enfuneraram uma mulher". [70] Em ambos os casos, a formação da palavra sugere o processo da metáfora apoiada na metonímia, resultando numa economia a serviço do cômico.

Encontramos a metáfora [71]dispersa em toda a peça *Dorotéia*, mas nas falas de Das Dores e de D. Flávia o recurso é levado ao extremo, o que confere verdadeiro caráter lírico ao diálogo. É o *eu* lírico intrometendo-se na mediação do *tu*, como se expressa Cleise Mendes, procedimento que concorre para a desconstrução da arquitetura dramática tradicional, baseada na relação causal que projeta a curva da ação até um clímax. [72] Em *Dorotéia*, podemos verificar que as estratégias líricas do autor retiram toda e qualquer referência do cenário, lançando-o numa paisagem subjetiva, concorrendo para isso a repetição e a suspensão temporal.

> D. FLÁVIA (*num crescendo declamatório*) — E arredondei, para tua noite de núpcias, uma cúpula de silêncio e azul... Bem como providenciei algumas estrelas vadias...
> DAS DORES — Posso, então, conhecer a minha primeira noite? [73]

Numa outra passagem, em que a mãe aguarda que a filha tenha a náusea — dentro da tradição das mulheres que se casam —, surge novamente em D. Flávia o *eu* lírico: "D. FLÁVIA — (...) Porque, no sonho, eu me queimaria em adoração... (desesperada) Mas eu beijo a flor de minha vigília... Senhor, nem os meus cabelos sonham!" [74] Deve-se ressaltar que o *eu* lírico rodrigueano não fala apenas através de Flávia, mas também de Maura, personagem secundária que, flagrada em seu desejo, é tomada, como "possessa", de um lirismo ainda mais cativante, como nesta repetição: "— Onde havia um vôo — botinas... Onde havia um grito — outras..." [75]

---

[70] RODRIGUES. Boca de Ouro (1994), Segundo Ato, p.911.
[71] O exame da metáfora e da metonímia, em sua relação com a Psicanálise, mereceu nossa atenção em Dissertação de Mestrado em Letras e Lingüística. Ver MOTTA. O Conceito de Estrutura e a Dimensão do Significante nas Formações do Inconsciente (1992).
[72] MENDES. *As Estratégias do Drama* (1995), p.59. Ver, também, MENDES. O drama lírico (1981), em que a autora verifica a transformação ocorrida no drama a partir do início deste século, através do exame dos procedimentos líricos aplicados à peça *Esperando Godot*, de Beckett.
[73] RODRIGUES. Dorotéia (1994), Segundo Ato, p.647 (grifo nosso).
[74] RODRIGUES. Dorotéia (1994), Terceiro Ato, p. 659 (grifo nosso).
[75] RODRIGUES. Dorotéia (1994), Segundo Ato, p. 659.

Com relação à hipotipose, ou mais simplesmente quadro, é uma das figuras mais explosivas, consistindo em pintar o objeto de que se fala de maneira tão viva que o interlocutor tem a impressão de tê-lo diante dos olhos. Sua força de persuasão provém do fato de que ela "mostra" o argumento, segundo Reboul, [76] associando o patos ao logos. Como vimos na Introdução a esta Tese, o relato é um expediente recomendado por Boileau em sua *Arte Poética*, o que permite ao espectador poupar-se de visões horrendas. [77]

Pode-se ver em inúmeros momentos da obra rodrigueana o emprego desta figura largamente usada pelo drama nas cenas de evocação. Assinalamos no capítulo I, em "Dramaturgia da carne: o corpo em *Dorotéia*", a propósito do fenômeno de teicoscopia, uma passagem em que a descrição feita por D. Flávia a respeito do ambiente em que vivia sua prima Dorotéia tem o poder de recuperar a lembrança da cena, chegando até a materialização dos objetos evocados, como se vê em passagem mencionada anteriormente no Capítulo III.

> D. FLÁVIA (*implacável*) — Jura que não moraste num quarto... Parece que eu estou vendo esse quarto... Havia um guarda-vestidos com espelho... (*para as primas, crispando-se*) Detrás desse guarda-vestidos uma bacia e (*lenta*) um jarro...[78]
>
> (...)
>
> DOROTÉIA — Se, ao menos, os espíritos protetores me dessem um sinal qualquer? Mandassem um aviso? Mostrassem o meu caminho? (*num lamento*) Sou uma mulher sem muita instrução!...
>
> (*Imobilizam-se todos os personagens e viram-se num movimento único, para o fundo da cena. Acaba de aparecer o jarro*.) [79]

Convocamos o estudioso Ismail Xavier para reafirmar a função da hipotipose ou quadro no interior da obra de Nelson Rodrigues. Desta feita, o autor analisa *Os Sete Gatinhos*, [80] peça em que o acento recai na classe média baixa, de subúrbio, como em *Boca de Ouro*.

---

[76] REBOUL. *Introdução à Retórica* (2000), p.136-137.
[77] "O que não deve ser visto, que um relato no-lo exponha". BOILEAU-DESPRÉAUX. *A Arte Poética* (1979), p.42.
[78] RODRIGUES. Dorotéia (1994), Primeiro Ato, p.631.
[79] RODRIGUES. Dorotéia (1994), Primeiro Ato, p.641.
[80] Em *Os sete gatinhos*, no Segundo Ato, a família Noronha recebe a visita de Dr. Portela, que relata o ato de estrangulamento da gata gestante praticado por Silene, no colégio, sob a vista horrorizada de crianças de sete a nove anos. Já no Terceiro Ato, a mesma garota confessa à irmã Débora ter prevaricado com Bibelot. RODRIGUES. Os sete gatinhos (1994), p.849 e 869, respectivamente.

> Silene, a caçula, é o teatro da inocência colegial, tempero maior do voyeurismo, pólo das explicitações visuais do que, na peça, é motivo de narração (hipotipose): a morte da gata sob pauladas, o sexo com Bibelot. [81]

O oxímoro, por sua vez, consiste em associar dois termos incompatíveis, sendo a mais estranha de todas as figuras, de acordo com Reboul. [82] Em sua base encontramos uma dissociação de natureza semântica, relacionando-se termos por coordenação ou subordinação. É o que demonstra a seguinte passagem de *Dorotéia*, em que novamente D. Flávia, transgredindo os limites da linguagem, postula ser o *alter ego* do escritor.

> D. FLÁVIA (*num repente feroz*) — E de repente, a náusea baixará sobre minha filha... O noivo estará a seu lado, invisível, mas vivo... E será como se fosse apodrecendo... Ele e, assim, seus gestos, suas carícias, seus cabelos e o cordão de ouro do pescoço...O próprio pijama há-de se decompor (*lenta*) com a máxima naturalidade... (*para Dorotéia*) Ouviste? [83]

Este expediente, empregado por Nelson Rodrigues em inúmeras obras suas, ocasiona, por assim dizer, a quebra do limite rígido entre as idéias incompatíveis em pauta e questiona a própria lógica que separa os elementos em conjuntos antagônicos, como assinala Flora Sussekind no seu célebre artigo. [84] Em *Boca de Ouro*, isso pode ser verificado no diálogo entre Maria Luísa, a grã-fina, e Celeste, a moça de subúrbio, incompatíveis do ponto de vista social, mas próximas, embora rivais, no amor pelo Boca.

> MARIA LUÍSA — Celeste, claro que a dieta... Bem, Não é propriamente importante. Mas você vai entender. Escuta só, Boca. Eu fiz a dieta e, num ponto, o meu marido tem razão: emagreci talvez demais. Fiquei depauperada. O perfume de certas rosas me dá vertigem, não sei. (*olha os próprios pulsos*) Ainda agora, acho os meus pulsos transparentes, e outra coisa: às vezes, tenho uma febre gelada, até os meus cabelos ficam frios! Coincidiu que, durante a dieta, eu tivesse a primeira visão! [85]

---

[81] XAVIER. *O olhar e a cena; melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues* (2003), p.194.
[82] REBOUL. *Introdução à Retórica* (2000), p.125-126.
[83] RODRIGUES. Dorotéia (1994), Primeiro Ato, p.630 (grifo nosso).
[84] SUSSEKIND. Frases e seu fundo falso (1944), p.265-267.
[85] RODRIGUES. Boca de Ouro (1994), Terceiro Ato, p.934 (grifo nosso).

Ao examinar a palavra rodrigueana no texto esportivo, Serafina Pondé assinala a "associação por contraste" como um dos modos lexicais dos jogos utilizados por Nelson Rodrigues. Por associação por contraste, a autora entende, com Riffaterre, uma relação binária cujos termos estão em oposição, equilibrando-se e complementando-se mutuamente. [86] A autora verifica que nas crônicas de futebol as situações de associação por contraste são construídas a partir da adjetivação, selecionada de modo a contrastar com o substantivo que modifica — tal como o exemplo acima o demonstra —, assim como pela aproximação de dois substantivos semanticamente opostos. Entre os exemplos recortados por Pondé, vale destacar: "brioso e desesperado suor"; "pesado esplendor de lenda"; "salubérrimo defunto a explodir de saúde"; "brancas hemorragias de suor". [87]

Vemos que o oxímoro favorece, por sua vez, a hiperbolização, acentuando o abismo entre os termos que se associam no sintagma. A hipérbole é uma figura que encontra no exagero sua melhor expressão e que cria o sentido, ampliando-o positiva ou negativamente. Trata-se, no entendimento de Reboul, não de uma figura da mentira, mas de expressão, que não engana ninguém e serve para exprimir o inexprimível. [88] É fonte de grandiosidade, mas também de comicidade, e tem valor de argumento, favorecendo a sintaxe do fragmento.

Qual a razão desse exagero? A hipérbole, se não tem o intuito de enganar, leva o ouvinte à verdade, fixando, através do que ela diz de incrível, aquilo em que é realmente preciso crer. Em *Boca de Ouro*, pode-se dizer que a hipérbole faz um circuito dialógico com a repetição, de tal forma que o locutor/narrador, a bem da verdade, deve usar do exagero da expressão, ao passo que o outro da locução, o locutário/ouvinte, a bem da precisão, deve buscar a repetição como confirmação do dito.

> DENTISTA —<u>Dentes de artista de cinema</u>! E não falta um! Quer dizer, uma perfeição!
>
> (...)
>
> BOCA DE OURO (*sempre rindo*) — O senhor <u>vai tirar</u>, sim, <u>vai tirar</u>, doutor! Vai arrancar tudo! [89]

---

[86] RIFFATERRE. *A Produção do Texto* (1989) *apud* PONDÉ. *Nelson Rodrigues e o futebol: nos lances de bola, os traços da alma* (2002), p.169.
[87] PONDÉ. *Nelson Rodrigues e o futebol: nos lances de bola, os traços da alma* (2002), p.170.
[88] REBOUL. *Introdução à Retórica* (2000), p.122-124.
[89] RODRIGUES. Boca de Ouro (1994), Primeiro Ato, p. 881-882 (grifo nosso).

Ou ainda:

> DENTISTA (*impaciente*) — Eu tenho clientes na sala...
> BOCA DE OURO — Mas eu pago! Doutor, eu já lhe disse que pago! O senhor quer dinheiro? (*bate nos bolsos, numa euforia selvagem*) Dinheiro há! Dinheiro há! Toma! [90]

Um diálogo entre Caveirinha e Guigui que recortamos no capítulo I, em "*Boca de Ouro*: uma câmera giratória", para ilustrar a alternância dialógica entre a verossimilhança e o inverossímil, merece que seja retomado a seguir para demonstrar o argumento acima descrito, segundo o qual ao exagero, do lado do locutor, deve corresponder a repetição, do lado do locutário, e inversamente, de tal modo que a comunhão fática possa assegurar o propósito da comunicação. [91]

> CAVEIRINHA — Mas d. Guigui, há uma coisa, eu não estou entendendo direito, que eu queria perguntar à senhora.
> D. GUIGUI — O que é que é?
> CAVEIRINHA — E esse negócio... O Boca de Ouro tomou a mulher do Leleco. Tomou?
> D. GUIGUI — Tomou.
> CAVEIRINHA — Muito bem. Se tomou, se o rapaz estava entregue às baratas, e se a menina ficou, lá, sentadinha na cama...
> D. GUIGUI — Esperando.
> CAVEIRINHA — Pois é: esperando. Então, eu quero que a senhora me explique: pra que matar? não lhe parece? à toa? à toa? [92]

Dada a proliferação dos exemplos de hipérbole no interior dos diálogos em *Boca de Ouro*, pode-se, sem sombra de dúvida, asseverar que a hiperbolização é o regime que governa a peça, dividida entre a construção que se quer mítica, do protagonista, e a derrisão que se lhe

---

[90] RODRIGUES. Boca de Ouro (1994), Primeiro Ato, p. 882 (grifo nosso).
[91] Jakobson, em artigo em que examina as funções da linguagem e a poética, verifica que uma das tendências da mensagem é o seu pendor para o contacto, denominando-a de função fática e atribuindo tal designação a Malinowski. JAKOBSON. Lingüística e Poética [198?], p.126-127. Benveniste, por sua vez, ao tratar da enunciação, recorta várias passagens de Malinowski, numa das quais este autor se refere à comunhão fática, processo em que o discurso, sob a forma de um diálogo, estabelece uma colaboração entre os indivíduos e em que as palavras preenchem uma função social, qual seja, a de manter o laço entre locutor e ouvinte. BENVENISTE. O aparelho formal da enunciação (1989b), p.89-90.
[92] RODRIGUES. Boca de Ouro (1994), Segundo Ato, p.900-901 (grifo nosso).

acompanha, tendo, como resultado, o efeito de comicidade. A seguir, trechos em que a hipérbole participa da composição da personagem.

> SECRETÁRIO (*aflito*) — Agora vai! E capricha que a entrevista da Guigui é furo, rapaz! Vou abrir na primeira página! De alto a baixo e ainda sapeco uma manchete caprichada! [93]
>
> D. GUIGUI — O Leleco da Celeste. (*enfática*) O que o Boca de Ouro fez, só cadeira elétrica! Pra certos casos, eu sou favorável à pena de morte, ah sou! Leleco era um garotão e...[94]
>
> LELECO (*na euforia da reconstituição*) — Ele virou por cima das cadeiras, de pernas abertas. Tem lá uma datilógrafa que caiu com ataque. (*vaidoso de escândalo*) Foi uma bomba! [95]
>
> CELESTE (*num crescendo de exaltação*) — Minha vida está toda errada. (*sacudindo as mãos*) Eu posso dizer, de boca cheia: sou uma fracassada! Eu nasci pra ter dinheiro às pampas e quedê? Não tolero andar de lotação e... Mamãe vai morrer e vamos ter que arranjar uma subscrição de vizinhos para o enterro... [96]
>
> BOCA DE OURO — Hoje não é dia de s. Jorge? Mas está na cara! Dia de s. Jorge todo mundo joga no cavalo! (*riso falso*) Pois é (*numa ampla gargalhada*): até eu sonhei com um cavalo, um cavalo bonito, de ouro nos cascos e fogo nas crinas! (...) [97]
>
> LELECO (*berrando*) — Te perguntei por que me traíste!
> CELESTE (*histérica também*) — Você vai ter que ouvir tudo! E se me matar, eu hei de morrer falando! (*ofegante*) Estou entalada até hoje com esse colégio! Lá, havia uma menina mais rica do que as outras, e tão metida a besta, que se ódio matasse! Essa dizia pra mim — (*afetada*) — "Minha avó foi namorada do Joaquim Nabuco!" [98]

---

[93] RODRIGUES. Boca de Ouro (1994), Primeiro Ato, p. 884 (grifo nosso).
[94] RODRIGUES. Boca de Ouro (1994), Primeiro Ato, p. 888 (grifo nosso).
[95] RODRIGUES. Boca de Ouro (1994), Primeiro Ato, p. 889 (grifo nosso).
[96] RODRIGUES. Boca de Ouro (1994), Primeiro Ato, p. 890 (grifo nosso).
[97] RODRIGUES. Boca de Ouro (1994), Primeiro Ato, p. 890 (grifo nosso).
[98] RODRIGUES. Boca de Ouro (1994), Terceiro Ato, p.926 (grifo nosso).

É justo que evoquemos mais uma vez a autora Serafina Pondé, ao assinalar que as frases grandiloqüentes e a tendência obsessiva à hiperbolização fazem parte de um conjunto de processos estilísticos que dão ao texto de Nelson Rodrigues um caráter todo particular "(...) e o transformam numa espécie de explosivo passível de estilhaçar-se a qualquer momento, diante do potencial dos recursos concentrados". [99] A autora nos faz lembrar a afirmação de Bakhtin, segundo a qual "A hipérbole é sempre festiva (inclusive a hipérbole injuriosa)", [100] em que a festividade dá a medida da trivialidade e do rotineiro do cotidiano.

> Uma vez que o paradoxo é um dos traços marcantes do estilo rodrigueano, um "exuberante equilíbrio" não há de parecer estranho. Pois é, justamente, o exagero na mistura que a equilibra, ou seja, o excesso e a repetição trazem, de alguma forma, uma organização que evita o caos total. À medida que Nelson joga com os elementos mais variados, seja no âmbito exclusivo da linguagem ou não, contrastando-os uns com os outros, repetindo-os, comparando-os ou exacerbando-os no seu uso ou na sua significação, ele consegue transformar este jogo em um recurso de equilíbrio estilístico, resgatando as aparentes quebras de estilo e apresentando-as como elementos de unidade. Em outras palavras, ao exceder-se na mistura, unifica seu texto.[101]

É digna de nota uma passagem da cena final da peça *Boca de Ouro*, em que a voz do outro, exterior ao drama principal, é rica em hipérboles, refletindo à saciedade o caráter excessivo e grotesco que pontua todo o discurso. Com sua tonalidade cômica, esta enunciação afasta toda e qualquer aspiração ao sublime trágico, remetendo o leitor/espectador à dimensão acanhada, mas nem por isso menos universal, do drama cotidiano que protagoniza esse "bicho da terra tão pequeno".

> LOCUTOR — Rádio Continental do Rio de Janeiro, emissora das Organizações Rubens Berardo, falando do pátio do Instituto Médico-Legal, em mais um *flash*, em mais uma reportagem viva e — por que não dizer? — contundente sobre o crime que sacode a cidade. Mataram o Boca de Ouro, o Al Capone, o Drácula de Madureira, o d. Quixote do jogo do bicho, o

[99] PONDÉ. *Nelson Rodrigues e o futebol: nos lances de bola, os traços da alma* (2002), p.104.
[100] BAKHTIN. *Estética da Criação Verbal* (2000), p.395.
[101] PONDÉ. *Nelson Rodrigues e o futebol: nos lances de bola, os traços da alma* (2002), p.202.

> homem que matava com uma mão e dava esmola com a outra! Uma multidão, uma fila dupla que se alonga, que serpenteia, que ondula, da Presidente Vargas até o pátio do necrotério. São homens, mulheres e até crianças. Até crianças que vêm olhar, pela última vez, essa estrela do crime que foi Boca de Ouro! Ouvintes da Continental, é uma apoteose fúnebre nunca vista! (...) [102]

Em toda a peça, observamos o fluir de uma linguagem que espelha o dia a dia do cidadão urbano, o que permite a todos aqueles que viveram a geração do Boca, da Guigui, do Leleco e da Celeste, reencontrarmo-nos com o nosso passado. Desse modo, não nos pouparemos de assinalar, entre tantas outras, algumas dessas expressões ouvidas na infância, que reverberam na nossa memória de fragmentos, algumas das quais sobrevivem até os nossos dias: 'tomar um beiço', 'matar gente pra burro', 'granfa', 'uma cara', 'boca de siri', 'bafafá', 'sossegar o periquito', 'amigo da onça', 'espinafrar', 'biruta', 'miséria pouca é bobagem', 'mico de circo', 'estar na cara', 'meter num pijama de madeira', 'chispar', 'estar entregue às baratas', 'pichar', 'dor-de-cotovelo', 'cair na zona', 'pinta de lorde', 'o distinto', 'amarelinha', 'cheio da gaita', 'fichinha', 'peito de pombo', 'batuta', 'tarde pra chuchu', 'tomar o bonde errado', 'pela luz que alumia', 'chover canivete', 'águas passadas', 'fricoteira', 'comer gambá errado', 'arranjar galho', 'dor de corno', entre outras.

Vimos como a linguagem rodrigueana é plástica, moldando-se ao caráter de cada peça: solene, hierática, lírica, como em *Dorotéia*; excessiva, repetitiva, hiperbólica como em *Boca de Ouro*. De acordo com os pressupostos que adotamos, a linguagem reflete os motivos cronotópicos de cada obra, em particular: em *Dorotéia*, o mundo das relações familiares em conflito com o mundo do sujeito, em crise e transformação, cronotopo ao qual batizamos de "casa, soleira do mundo", por sua ambição universal. Em *Boca de Ouro*, o mundo particular das relações sociais, em que os seres são governados pelas emanações do desejo e em que a matriz do mito é buscada infinitamente na vida privada, no espaço da intimidade, cronotopo que designamos "uma arquitetura sem fim".

Para concluir, retomemos uma passagem de Ismail Xavier acerca da importância da linguagem na construção da personagem dramática rodrigueana, trecho que reúne, por assim dizer, os principais elementos de nossa arquitetura do fragmento.

---

[102] RODRIGUES. Boca de Ouro (1994), Terceiro Ato, p.938.

> Vaidades e ressentimentos; desordem amorosa. Ciranda de qüiproquós, fracassos e autodestruição obsessiva. Desfile de maridos enciumados ou mulheres insatisfeitas a tramar cenários de vingança. Congresso de filhos da culpa, habitantes de um mundo à deriva porque separado de um estado de pureza ideal que nenhuma experiência histórica pode ensejar. No entanto, pureza que permanece como referência do dramaturgo a alimentar uma observação inconformada da experiência possível. Diatribe de moralista cujo horizonte é a religião mas cuja sintaxe é a de um inconsciente feito superfície, paisagem familiar que funciona como uma fábula encomendada por um Freud à procura de ilustrações que, não raro, deslizam. [103]

O *homo rodriguianus*: o inconsciente em cena

Esta expressão — *homo rodriguianus* —, que atende à perfeição o nosso intento, nos foi sugerida por Nunes em artigo em que examina o perfil dos heróis em Nelson Rodrigues, ao afirmar sua natureza radical, "que se exprime na busca de valores absolutos, seja ascendendo à transcendência espiritual ou precipitando-se no abismo da degradação material". [104] Trata-se, como se pode ver, de um desenho psicológico, comum da crítica rodrigueana, herdeira de uma tradição à qual pretendemos nos furtar, em razão dos pressupostos que nos orientam, voltados para os aspectos estruturais na composição da personagem, dentro da poética do fragmento. Para corroborar nossa posição, recorremos a Ubersfeld, já advertida da natureza dessas apreciações.

> A personagem teatral não se confunde com o discurso psicologizante ou psicanalisante que se pode construir sobre ela. Este tipo de discurso, por mais brilhante que seja, não parece ser esclarecedor para aqueles que praticam o teatro (...) O risco é de fazer a personagem aparecer como uma "coisa", (...) tornado objeto e não mais lugar indefinidamente renovável de uma produção de sentido. [105]

---

[103] XAVIER. *O olhar e a cena; melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues* (2003), p.161.
[104] NUNES. Dorotéia (1998), p.38. O caráter radical das personagens rodrigueanas é também salientado por Milaré a propósito do gênero melodramático. Ver MILARÉ. Nelson Rodrigues e o Melodrama Brasileiro (1994), p.20.
[105] UBERSFELD. *Lire le théâtre I* (1996), p.93 (tradução nossa).

Neste sentido, procuraremos examinar a pluralidade de personagens na composição dramatúrgica rodrigueana, em especial nas peças *Dorotéia* e *Boca de Ouro*, na tentativa de evidenciar a personagem como lugar de enunciação do texto teatral. A escrita dramática descontínua privilegia a enunciação e torna o trabalho do leitor/espectador particularmente delicado, em razão da ausência de apoios concretos relativos à situação do discurso. Ao contrário do encadeamento formal das seqüências a que se acostumou o drama tradicional, a dramaturgia do fragmento tem uma estrutura que se poderia designar encavalamento, não prevista na tipologia formal das seqüências por Todorov. [106] No modo narrativo descontínuo, em que o enredo parece se perturbar com a fragmentação do tempo e do espaço, convoca-se a personagem para conduzir a ação, através da rememoração, suscitando os retornos do passado, ou projetando-se em diferentes espaços-tempos.

Vale ressaltar, a propósito da rememoração conduzida por Guigui, em *Boca de Ouro* — expediente retomado em outras obras do autor, entre as quais *Vestido de Noiva*, conduzida por Alaíde, *Valsa nº 6*, por Sônia, e *Toda Nudez será castigada*, pela voz de Geni — que a fala da personagem impõe a realidade da cena. E mais: cria-se um espaço psíquico em que a personagem se torna espectador no próprio palco, o que será considerado por Fred Clark como uma dimensão metateatral do texto rodrigueano. [107] Mais que simples *flashbacks*, essas cenas constituem uma representação dentro da representação central do texto, de modo que uma parte do palco se torna espaço para uma platéia textual, e os espectadores, textuais e extratextuais, fundem-se na mesma entidade estrutural.

Interessa-nos também apontar o exemplo emblemático de *Viúva, porém honesta*, em que Dr. J.B. conduz a ação não mais para trás, mas para diante, de modo equivalente às fantasias inconscientes, em seu caráter tanto regressivo quanto progressivo, como vimos no capítulo II, em "Sonhar é recordar": "Dr. J.B. — Basta! Ninguém pia mais aqui! Vou apagar a luz para uma transição de tempo! Quando eu acender, estaremos no dia seguinte!"[108]

---

[106] Na análise das unidades narrativas que nomeia de "seqüências", Todorov estabelece uma tipologia formal segundo as possibilidades de combinações: encadeamento, encaixe e entrelaçamento. Não prevê, contudo, aquela que aqui designamos "encavalamento", em que não há propriamente ordem na disposição das seqüências. Ver TODOROV. Texto (1982), p.351-357. Veja-se, também, aquilo que assinalamos com Domingues, no Capítulo III, a propósito da superposição temporal, que ele designa encavalamento, além de RYNGAERT. *Ler o teatro contemporâneo* (1998), p.131.

[107] CLARK. Relações Impermanentes: Texto e Espectador no Teatro de Oswald de Andrade e Nelson Rodrigues (1994), p.105-123.

[108] RODRIGUES. Viúva, porém honesta (1994), Terceiro Ato, p.465.

Vimos, em *Boca de Ouro*, uma narradora feminina que integra, por força do seu relato, a própria história que conta. O recurso empregado pelo autor para a evocação das cenas do passado, em atendimento à estrutura do drama, é o dialógico, sob a modalidade retórica da hipotipose, como vimos na seção anterior sobre a linguagem, de tal modo que se pode afirmar, com Cleise Mendes, que a condição de existência de uma personagem dramática "(...) é a de ser o outro de uma outra personagem". [109]

> Liberta de um centro narrativo, a obra dramática sobrevive regida por um *tu* mediador, tensionando o *eu* lírico e o *ele* épico; fundada na agonia, no antagonismo, na divisão entre o homem e o mundo, ambiciona, pela representação, o re-conhecimento do sujeito, a recuperação da unidade do ser. [110]

Nesse jogo, aponta a autora, a personagem é a máscara fundamental, de tal sorte que todos os demais elementos da obra dramática decorrem de sua fala, até mesmo o cenário e as indicações de ação. Vimos em "A linguagem estilhaçada" alguns exemplos de figuras retóricas empregadas por Nelson Rodrigues, seja no desenvolvimento da ação, na construção da personagem ou mesmo na manutenção da situação dialógica como parte do repertório de procedimentos do autor que portam a estrutura do fragmento.

No capítulo I, em "O projeto dramático de Nelson Rodrigues", trouxemos um comentário de Ângela Leite Lopes a propósito de *Boca de Ouro*, em que a sucessão de histórias no interior da peça produz uma espécie de concentração sobre o estatuto do protagonista. [111] Boca é uma personagem da mitologia popular, um bicheiro à feição de um "deus asteca".[112] A característica própria do mito, segundo a autora, é a proliferação de suas versões, e o que importa na construção dessas personagens é a expressão da realidade da cena: "A vida, aqui, consiste na criação". [113] Esta operação torna-se mais complexa ainda em *Dorotéia*, de acordo com a autora, em que personagens ganham ou perdem existência segundo a operação da palavra, de tal sorte que ela destitui o ser de sua condição essencial, como nos lembra Blanchot.

---

[109] MENDES. *As Estratégias do Drama* (1995), p.59.
[110] MENDES. *As Estratégias do Drama* (1995), p.59.
[111] LOPES. Nelson Rodrigues, o trágico e a cena do estilhaçamento (1994), p.75.
[112] RODRIGUES. Boca de Ouro (1994), Terceiro Ato, p.937.
[113] LOPES. Nelson Rodrigues, o trágico e a cena do estilhaçamento (1994), p.75.

> A palavra me dá o ser, mas ele me chegará privado de ser. Ela é a ausência desse ser, seu nada, o que resta dele quando perdeu o ser, isto é, o único fato que ele não é. Desse ponto de vista falar é um direito estranho. [114]

As embreagens, tal como vimos no capítulo I, em "*Boca de Ouro*: uma câmera giratória" e na seção anterior sobre a linguagem, constituem recurso dramático com diferentes funções, desde a introdução de personagens até mesmo seu desaparecimento, denunciando o texto como artifício. Assim acontece, por exemplo, com Das Dores, personagem de *Dorotéia*, que, tão logo informada por sua mãe, D. Flávia, de que era natimorta, decide regressar ao útero, evanescendo da cena.

> D. FLÁVIA — E que este gesto de mão tu não poderás repetir... (*lenta*) porque perderás o gesto e a mão... as duas mãos...
> (...)
> DAS DORES (*espantada*) — Nasci de cinco meses... (*desesperada*) Então esse gesto... (*esboça, no ar, um movimento com a mão*) Não tenho mão para fazê-lo? [115]

De acordo com Luiz Arthur Nunes, ao compor as personagens de *Dorotéia*, Nelson Rodrigues lança mão das técnicas de distorção e derrisão, de tal modo que elas nos aparecem como repulsivas, ridículas, grotescas e, por isso, desprezíveis. Em razão disso, afirma o autor, elas não compartem da estatura das personagens das demais peças míticas, porquanto lhes falta "densidade semântica e simbólica que dá universalidade e alcance à composição arquetípica". [116] Cremos que é necessário retomar, neste ponto, algumas passagens da Tese em que salientamos o emprego da derrisão, com o fim de contestarmos aquilo que nos soa como uma redução em Nunes.

No capítulo I, em "Projeto dramático de Nelson Rodrigues", assinalamos, com o mesmo Nunes, que o uso da distorção e da derrisão na composição das personagens rodrigueanas significava uma ruptura do autor com as convenções do decoro, da retórica e da elevação do tom exigidas para a peça dita "séria" pelos cânones dramatúrgicos da época. Reunidas — a derrisão e a distorção — a outros procedimentos, como o excesso, a repetição e

---

[114] BLANCHOT. *A parte do fogo* (1997), p.311.
[115] RODRIGUES. Dorotéia (1994), Terceiro Ato, p. 660-661.
[116] NUNES. Dorotéia (1998), p.36. Em artigo anterior, o mesmo autor aproxima tais características do melodrama. Ver NUNES. Melodrama com Naturalismo no Drama Rodriguiano (1994), p.49-62.

o desvelamento, num único projeto dramático, constituem uma modalidade da escrita dramática do fragmento, uma verdadeira poética. Neste capítulo, na seção sobre a linguagem, asseveramos que a hiperbolização, regime que governa *Boca de Ouro*, tem uma face mítica e outra derrisória, divisão que a nosso ver não se resolve pela aparente oposição elevação X rebaixamento, ou ainda densidade X superficialidade, mas resulta numa composição complexa da personagem, bem como sua conseqüente apreensão pelo leitor/espectador.

O emprego da máscara e do leque na movimentação das personagens em *Dorotéia* afirma uma vez mais o traço de derrisão com que o autor as compõe, redundando, pelo exagero, em estereótipo e caricatura. Tudo isso parece conspirar a favor de um desenho de falência da personagem rodrigueana, o que se explica, segundo Nunes, menos por um olhar filosófico pessimista do autor sobre a existência humana do que por uma denúncia das condições sociais então vigentes. Em nossa perspectiva, a presença e o acento do traço de derrisão em Nelson Rodrigues tem uma função equivalente àquela apontada por Bakhtin em relação às figuras do bufão e do bobo no romance, ou seja, por meio da derrisão o objeto se torna estranho, dando-lhe o direito de não compreender, de confundir, de arremedar, de hiperbolizar a vida. Esta parece ser a posição da personagem rodrigueana, sua *Weltanschauung*, [117] por assim dizer, uma nova "visão do universo" do drama.

Em seus vínculos com o gênero cômico, o texto de Nelson Rodrigues dá acesso a personagens miúdas, como se exprime Berta Waldman [118]. Temos, desse modo, a figura apequenada do contínuo: "Seu" Noronha, de *Os Sete Gatinhos* [119] e Edgard, de *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas Ordinária*. [120] No armarinho de miudezas, encontramos a figura obsessiva do ciumento: Olegário, de *A Mulher sem Pecado*; [121] Ismael, de *Anjo Negro*; [122]

---

[117] FREUD. Conferência XXXV. A Questão de uma *Weltanschauung* (1933[1932]), v. XXII.
[118] WALDMAN. Figurações da margem: algumas anotações sobre o texto de Nelson Rodrigues (1994), p.135.
[119] Na cena em que Noronha é informado, por Dr. Portela, que Silene, sua filha, matou uma gata ao parir sete gatinhos, o pai exige do interlocutor que o chame de "contínuo". RODRIGUES. Os Sete Gatinhos (1994), Segundo Ato, p.852.
[120] Em diálogo entre Werneck, Peixoto e Edgard, o primeiro atira ao último, como uma acusação, a palavra "contínuo". Ver RODRIGUES. Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas Ordinária (1994), Primeiro Ato, p.1007.
[121] Olegário chega ao extremo de se fingir paraplégico para poder controlar sua esposa, a fiel Lídia. RODRIGUES. A Mulher sem Pecado (1994), p.299-344.
[122] Ismael, negro, também comete o extremo de aprisionar Virgínia, sua esposa branca, numa casa "que não tem teto para que a noite possa entrar e possuir os moradores", como indicam as rubricas iniciais da peça. RODRIGUES. O Anjo Negro (1994), p.571-624.

Moema, de *Senhora dos Afogados*; [123] Guigui, de *Boca de Ouro*; [124] Aprígio, de *O Beijo no Asfalto* [125]e Guida, de *A Serpente* [126]. Não poderia faltar, no cenário rodrigueano, a prostituta: Dorotéia, personagem homônima da peça; para acompanhá-la, Geni, de *Toda Nudez será castigada* [127]; as filhas de "Seu" Noronha, de *Os Sete Gatinhos* [128]; Madame Clessi, de *Vestido de Noiva* [129] e Madame Cricri, de *Viúva, porém honesta*.[130] A mulher honesta comparece com Lídia, de *A Mulher sem Pecado*; [131] Sônia, de *Valsa nº 6* [132] e Joice, de *Anti-Nelson Rodrigues* [133], entre outros elementos da constelação rodrigueana.

A galeria de personagens rodrigueanas — extensa e transitiva na obra — tem merecido a atenção de inúmeros estudiosos, alguns dos quais serão aqui evocados. Num estudo de Inês Moreira [134], as personagens são agrupadas em cinco categorias: adolescentes, mortos, mutilados, defeituosos e personagens secundários. Entre os mutilados, a autora inclui Guilherme, de *Álbum de Família* [135] e, entre os defeituosos, Ana Maria, de *Anjo Negro* [136]. Trata-se, como se pode ver, de critério em que os limites não se esclarecem, além do fato de a

---

[123] Moema, filha dos Drummond, realiza o ato radical de afogar todas as suas irmãs e induzir o pai ao assassinato da mãe, com a finalidade de ser a única mulher na casa. RODRIGUES. Senhora dos Afogados (1994), p.671-728.

[124] Guigui, como vimos, integra o circuito pulsional do desejo de Boca, transitivo e fugaz. RODRIGUES. Boca de Ouro (1994), p.879-939.

[125] Esta personagem miúda é responsável pela reviravolta súbita da peça, ao confessar ao final que seu desejo não se dirige à sua filha, Selminha, mas a Arandir, seu genro. RODRIGUES. O Beijo no Asfalto (1994), p.941-989.

[126] Guida, ao verificar que sua irmã Lígia jamais havia experimentado o gozo sexual, oferece-lhe uma noite com seu próprio marido, Paulo, o que será motivo e fonte de todos os desdobramentos trágicos posteriores. RODRIGUES. A Serpente (1994), p.1109-1131.

[127] Geni, a prostituta, é emblemática da condição: tem como cliente habitual Patrício, que a oferece ao irmão, Herculano, com quem vem a se casar, para em seguida apaixonar-se perdidamente pelo filho de Herculano, Serginho, que foge com um ladrão boliviano ao final. RODRIGUES. Toda Nudez será castigada (1994), p.1049-1107.

[128] As filhas do "Seu" Noronha, Aurora, Débora e Hilda revelam seu comércio com o sexo, com a finalidade de angariar fundos para o casamento da caçula Silene. Faz exceção a esta regra Arlete, denunciada por uma das irmãs como lésbica. RODRIGUES. Os Sete Gatinhos (1994), p.827-877.

[129] É com ela que a protagonista Alaíde se identifica, imaginariamente, reconstruindo, regressivamente, o roteiro da prostituta, cujo diário encontrara quando adolescente. RODRIGUES. Vestido de Noiva (1994), p.345-394.

[130] Dr. Lupicínio, "psicanalista de primeira água", Dr. Sanatório, otorrino, e Diabo da Fonseca, o diabo encarnado, compõem a "plêiade" de doutores do sexo, convocados por Dr. J.B., pai de Ivonete, para salvar a filha da desonra. RODRIGUES. Viúva, porém honesta (1994), p.431-469.

[131] RODRIGUES. A Mulher sem Pecado (1994), p.299-344.

[132] RODRIGUES. Valsa nº 6 (1994), p.395-430.

[133] Joice, filha de Salim, entrega-se a Oswaldinho por uma quantia de trezentos mil cruzeiros, num cheque que é, em reviravolta súbita, rasgado em um *happy end*. RODRIGUES. Anti-Nelson Rodrigues (1994), p.471-516.

[134] MOREIRA. A natimorta Maria das Dores. *FOLHETIM 7* (2000), p.35-51.

[135] Nesta peça, a personagem confessa à tia ter se automutilado durante sua passagem pelo seminário, o que supõe a luta extremada contra o impulso masturbatório. RODRIGUES. Álbum de Família (1994), Segundo Ato, p.544.

[136] Em *Anjo Negro*, a personagem Virgínia denuncia Ismael, seu marido, por ter pingado ácido nos olhos da filha Ana Maria quando ainda era bebê, para que ela não pudesse ver que seu pai era um negro. RODRIGUES. Anjo Negro (1994), Terceiro Ato, p.608.

classificação resultar numa redução. Em que pese ao fato redutor, encontramos no texto da autora algumas passagens que merecem nossa atenção. Uma primeira diz respeito à concepção de personagem teatral em Nelson Rodrigues, liberta do realismo estreito, segundo o qual personagens deveriam servir de espelho de seres humanos concretos. Uma outra verifica que Das Dores, a natimorta de *Dorotéia*, expõe a condição da própria personagem teatral, na medida em que não tem corpo, nem voz, mas fala e pensa que existe. [137]

Sem amarras classificatórias, podemos nos exercitar neste sentido, aproximando entre si as personagens da obra dramática rodrigueana. Dorotéia, a protagonista, é desenhada, como vimos no capítulo III, em "O imprevisto em *Dorotéia*", como uma heroína trágica, hesitando entre a beleza e as chagas, entre a ruína e a salvação, revelando dessa forma sua natureza fragmentária, como afirma Eucanãa Ferraz. [138] Entre os parentescos estruturais, apontamos Alaíde, de *Vestido de Noiva*, que também bascula entre a realidade e o sonho, entre a imagem de esposa virtuosa e a sombra da prostituta Clessi. Este desenho trágico, também o encontramos em Moema, de *Senhora dos Afogados*, cujo amor incestuoso pelo pai a conduz ao fratricídio e à participação no matricídio. [139]

Das Dores, como natimorta, participa com outras tantas personagens dramáticas sua divisão estrutural — morta/viva: com Sônia, de *Valsa nº 6*, personagem única e múltipla; com Clessi, prostituta morta que retorna no delírio de Alaíde, em *Vestido de Noiva*; com Dorothy Dalton, crítico de teatro e foragido do SAM, revivido por Diabo da Fonseca para que a máxima se cumpra, em *Viúva, porém honesta*; com Mulher, de *A Mulher sem pecado*, [140] entre outras.

As primas de Dorotéia — Flávia, Maura e Carmelita — partilham de uma categoria que se quer coletivizada no interior da obra de Nelson Rodrigues, e que comparece em boa parte de suas peças, constituindo um recurso emprestado ao coro do teatro grego, cuja função era pontuar a ação por meio de esclarecimentos e comentários. Desse modo encontramos, em *Vestido de Noiva*, a presença de Repórteres, Mulheres, Homens Inatuais, Médicos e

---

[137] MOREIRA. A natimorta Maria das Dores. *FOLHETIM 7* (2000), p.39-40.
[138] FERRAZ. *Dorotéia*: tragédia irresponsável (1998), p.47.
[139] Moema confessa ter matado as irmãs, afogadas, para ser a única filha, e adiante sugere ao pai, Misael, mutilar a mãe cortando-lhe as mãos. RODRIGUES. Senhora dos Afogados (1994), Segundo Ato, p.707-710.
[140] Trata-se de Mulher, primeira esposa de Olegário, já falecida, que recebe algumas falas na peça, conquanto o autor a tenha eliminado na segunda versão. RODRIGUES. A Mulher sem Pecado (1994), Segundo Ato, p.329-331.

Jornaleiros; em *A Falecida*, Funcionários e Parceiros; em *Perdoa-me por me Traíres*, [141] Irmãos; em *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas Ordinária*, Negros e Grã-finos; em *Toda Nudez será Castigada*, Tias, entre outros. Sob a forma clássica do coro, temos exemplos exemplares em *Anjo Negro*, com o Coro das Pretas Descalças, das Primas e dos Pretos Carregadores, cuja função eleva o tom da peça, uma sucessão trágica de mortes e de peripécias. E também em *Senhora dos Afogados*, com a presença de Vizinhos e o Coro das Mulheres Rezadeiras.

Em *Dorotéia*, a individuação de Flávia parece exacerbar do coletivo, na medida em que ela recebe um epíteto diverso — dona —, e é agente da eliminação, por via simbólica, das demais primas. Deve-se ressaltar que, ao final da peça, com a promessa de apodrecerem ela e Dorotéia, juntas, o coletivo de novo se restaura, e não há lugar para escolhas individuais. As Grã-finas de *Boca de Ouro* têm o mesmo estatuto das primas em *Dorotéia*, repetindo-se, contudo, o traço de individuação em Maria Luísa, a única nomeada e que cumpre na peça uma função de importância para o desfecho trágico. É ela quem, a pretexto de querer batizar Boca, vai ao seu encontro, realizando ao final o intento de matar o protagonista.

Num estudo sobre as relações entre a obra de Nelson Rodrigues e o gênero mágico, Walter Lima Torres assinala, a propósito da personagem rodrigueana, seu caráter típico, demonstrando a leveza de estilo do autor e seu descompromisso com quaisquer regras ao conduzir a ação da peça. [142] Isso se demonstra, facilmente, na designação de algumas personagens que, embora pretensamente extraídas da realidade, extrapolam o compromisso com a verossimilhança. Desse modo encontramos, entre outros exemplos, Dr. J.B. de Albuquerque Guimarães, de *Viúva, porém honesta*, em que as iniciais do nome são uma clara alusão a conhecido jornal carioca. Uma outra menção deve ser feita a uma passagem de *Anti-Nelson Rodrigues*, em que os limites entre a ficção e a realidade são inteiramente implodidos, a bem da realidade da cena.

> OSWALDINHO — Quer dizer que o Salim Simão existe? Eu pensava que era assim como o Sobrenatural de Almeida, o Gravatinha, a Grã-fina das narinas de cadáver. E que coisa linda você ser filha do Salim Simão.

---

[141] Os Irmãos são convocados para estabelecer a situação dialógica com Tio Raul, cuja fala é em tudo um monólogo, em suas considerações a respeito da saúde mental de Gilberto, após o tratamento de malária-psicanálise, ou "malarioterapia".RODRIGUES. Perdoa-me por me traíres (1994), Segundo Ato, p.810-812.
[142] TORRES. *Viúva, porém honesta*, uma mágica moderna. *FOLHETIM 7* (2000), p.43-51.

JOICE — Um pai maravilhoso! [143]

Um outro procedimento digno de nota na escrita dramática do fragmento é a nomeação de personagens por meio de figuras da retórica, como o sinedóquico Boca, ou ainda o metonímico Dr. Sanatório, insigne otorrino de *Viúva, porém honesta*, além de Caveirinha, de *Boca de Ouro*, ou onomatopaicos, como Madame Cricri, de *Viúva, porém honesta*, além de muitos outros. Uma lista infindável de nomes poderia ser evocada, aqui, o que excederia o nosso propósito, cabendo tão-somente assinalar que a personagem, sua forma de nomeação e sua fala são processos indissociáveis na criação, apontando para a operação conduzida pelo autor na arquitetura de sua obra.

Assinalamos, também, no capítulo I, em "Dramaturgia da carne: o corpo em *Dorotéia*", o caráter não antropomórfico de algumas personagens da cena rodrigueana, a exemplo de Eusébio de Abadia, somente compatível com a imaterialidade de sua noiva, Das Dores, característica que vem pontuar o teatro do Absurdo, como o demonstram alguns estudiosos, entre os quais Rosenfeld. [144] Guinsburg, eminente crítico e teórico do teatro, salientou que o efeito de estranheza, de absurdo e de grotesco que ressalta da obra rodrigueana, embora aponte para o humor, não visa, propriamente, ao cômico.

> O seu objetivo é levantar o alçapão das mentiras convencionais da sociedade e expor o fundo negro da mente e da vida dos homens e das mulheres, brasileiros, cariocas, mas nem por isso menos plenamente representativos da condição humana, isto é, universais. [145]

Para corroborar a afirmação acima, podemos ainda tomar o depoimento de Nelson Rodrigues sobre o estatuto da personagem dentro do seu projeto dramático, o *homo rodriguianus*, por assim dizer, que outro não é senão aquele cuja imagem, múltipla e fragmentada, se unifica diante do olhar do Outro, no duplo movimento de reconhecer o desejo e fazer-se reconhecer.

> E continuarei trabalhando com monstros. Digo monstros, no sentido de que superam ou violam a moral prática cotidiana. Quando escrevo para teatro, as

[143] RODRIGUES. Anti-Nelson Rodrigues (1994), Segundo Ato, p.490.
[144] ROSENFELD. *Teatro Moderno* (1997), p.117-123.
[145] GUINSBURG. Nelson Rodrigues, um Folhetim de Melodramas (1994), p.10.

> coisas atrozes e não atrozes não me assustam. Escolho meus personagens com a maior calma e jamais os condeno. Quando se trata de operar dramaticamente, não vejo em que o bom seja melhor que o mau. Passo a sentir os tarados como seres maravilhosamente teatrais. E, no mesmo plano de validade dramática, os loucos varridos, os bêbedos, os criminosos de todos os matizes, os epilépticos, os santos, os futuros suicidas. A loucura daria imagens plásticas inesquecíveis, visões sombrias e deslumbrantes para uma transposição teatral! [146]

Lembremos de Freud, quando, ao relatar a história do desenvolvimento da psicanálise, considera, afinal, que sua expectativa de reconhecimento entre os pares da ciência não logrou êxito, em que pese à importância de suas descobertas para a humanidade: "Compreendi que daquele momento em diante eu passara a fazer parte do grupo daqueles que 'perturbaram o sono do mundo', como diz Hebbel e que não poderia contar com objetividade e tolerância". [147]

Postas as diferenças e dimensões quanto à repercussão de cada obra, em particular, Sigmund Freud e Nelson Rodrigues ainda perturbam o nosso sono, com suas criações exemplares, povoadas de sujeitos em cujo sonho as moções do Inconsciente, normalmente inibido, entram "saltitantes em cena",[148] ou de personagens em "obstinada vigília", para que o desejo se potencialize, única forma de ser reconhecido pelo Outro, na Outra cena, a do Inconsciente.

> Recusamo-nos, da maneira mais enfática, a transformar um paciente, que se coloca em nossas mãos em busca de auxílio, em nossa propriedade privada, a decidir por ele o seu destino, a impor-lhe os nossos próprios ideais, e, com o orgulho de um Criador, a formá-lo à nossa própria imagem e verificar que isso é bom. Ainda endosso essa recusa, e acho que é este o lugar adequado para a discrição médica, que, em outros aspectos, somos obrigados a ignorar. Aprendi também, por experiência própria, que uma tal atividade, de tão longo alcance em relação aos pacientes, não é de forma alguma necessária

---

[146] RODRIGUES. Teatro Desagradável. *FOLHETIM 7* (2000), p.13.
[147] Este artigo tem como epígrafe a frase "*Fluctuat nec mergitur*", que aparece no brasão de Paris, e que pode ser traduzido por "as ondas o abalam, mas não o afundam". Freud faz referência às palavras de Kandaules a Gyges em *Gyges und sein Ring*, de Hebbel, Ato V, Cena 1. FREUD. A História do Movimento Psicanalítico (1914), v. XIV.
[148] FREUD. Realização de Desejos (1900), v. V.

> para os objetivos terapêuticos. Isso porque consegui ajudar pessoas com as quais nada tinha em comum — nem raça, nem educação, nem posição social, nem perspectiva de vida em geral — sem afetar sua individualidade. [149]

Neste capítulo, procuramos desenhar, a partir dos pressupostos estabelecidos por Bakhtin a respeito do conceito de cronotopo, uma cronotopia possível do drama em Nelson Rodrigues. Para tanto, guiamo-nos pela aplicação do conceito realizada por Pavis no campo do espetáculo, visando, no horizonte, destacar, do conjunto de obra rodrigueano, um quadro cronotópico das peças *Dorotéia* e *Boca de Ouro*.

Nossa investigação nos conduziu à identificação dos motivos e temas cronotópicos que serviram de base para a composição dessas peças, procurando encontrar similitudes e diferenças em relação às demais obras do conjunto dramatúrgico rodrigueano. Desse modo, chegamos à determinação do cronotopo em *Dorotéia*, qual seja, o mundo das relações familiares em conflito com o mundo do sujeito, que sofre crise e transformação, como condição de pertença, além de vizinhanças temáticas entre morte, nascimento, sexualidade, procriação fracassada, esterilidade e doença, compondo um quadro mítico e universal, podendo ser situado em qualquer tempo e em qualquer lugar. A esse cronotopo demos o epíteto de "a casa, soleira do mundo".

Do mesmo modo, estabelecemos as bases do cronotopo em *Boca de Ouro*, qual seja, o mundo particular das relações sociais, em que os seres são governados pelo desejo, mais além ou mais aquém de quaisquer determinações de classes. Verificou-se nesta peça uma configuração abstrata do macrocosmo, bem como polaridades entre classes, funções e sexos, o público e o privado, além de vizinhanças temáticas entre morte e vida, dinheiro e miséria, poder e submissão, desejo e continência sexual, somadas a uma estrutura de relatos construídos ao modo do labirinto, inifinitizada, de tal sorte que aplicamos o epíteto de "uma arquitetura sem fim" a este cronotopo.

Diante do pressuposto bakhtiniano segundo o qual o cronotopo determina a imagem do indivíduo e sua linguagem, por natureza cronotópica, procuramos verificar alguns procedimentos estilísticos de Nelson Rodrigues através do exame de quatro figuras retóricas

---

[149] FREUD. Linhas de Progresso na Terapia Analítica (1919]1918]), v. XVII.

que julgamos mais proeminentes na construção da cena e que conspiram a favor da poética do fragmento: a metonímia, a hipotipose, o oxímoro e a hipérbole.

Por fim, procuramos examinar a pluralidade de personagens na composição dramatúrgica rodrigueana, em especial nas peças *Dorotéia* e *Boca de Ouro*, na tentativa de encontrar a imagem do que designamos o *homo rodriguianus*, um ser híbrido, composto por traços de muitos outros seres que povoaram a imaginação criadora de Nelson Rodrigues, e cujo desenho, fragmentário, revela toda a potência unificadora da obra na cena, fulguração onírica do inconsciente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Elaboramos, neste trabalho, uma investigação teórica acerca da arquitetura da cena em Nelson Rodrigues, com o objetivo de aproximá-la da cena da ação psíquica tal como concebida por Sigmund Freud, tendo como vetor principal de análise a noção de poética do fragmento. Para cernir esta noção, procuramos de início delimitar o que designamos poéticas da totalidade, tendo como suporte as concepções de Aristóteles e Boileau acerca da unidade e da totalidade na composição da estrutura dramática, e trazendo para o debate as idéias de Victor Hugo sobre o drama como gênero total, contraditando as regras clássicas ao propor a fusão de gêneros.

Esta ambição totalizante vê-se contrariada em diversos momentos e formas da criação poética e em especial no drama, apontando para a noção de poética do fragmento. Para desenhá-la, procuramos apoio em Blanchot, cuja obra se dedica a examinar a pluralidade da palavra, sua descontinuidade e fragmentação na poesia e no romance. Um dos seus postulados que afirma nossos pressupostos é que a busca da totalidade, pretensão poética por excelência, tem como condição a impossibilidade de sua realização.

Também recorremos a Ryngaert, crítico de teatro francês, em quem nos inspiramos para nomear a poética do fragmento, a partir de suas considerações a respeito da dramaturgia do fragmento, uma escrita dramática descontínua que encontra sua expressão máxima nas obras contemporâneas, cujos autores reivindicam liberdade na construção do drama sem as amarras da unidade e da continuidade. Entre as principais características apontadas por Ryngaert que se aplicam à poética do fragmento, incluem-se as novas formas de organização do diálogo, a fragmentação do tempo e do espaço, a evolução da noção de personagem e as inovações da linguagem, cada vez menos submetidas às constrições unificadoras.

Para apoiar nosso argumento, convocamos igualmente Rosenfeld que, em sua análise sobre o teatro moderno, aponta o desprezo do gosto clássico pelo fragmentário, pelas raridades, pelo confuso e desordenado, presente em inúmeros momentos da história do drama. Chegamos, desse modo, a uma noção de poética do fragmento que não se pretende uma novidade na concepção estrutural do drama, ou mesmo nas peças rodrigueanas selecionadas para análise, mas, antes, um operador de leitura, chave fundamental para uma abordagem da

obra de Nelson Rodrigues, cujas características conformam uma modalidade desta poética. Ressaltemos que o fragmento — a não-totalidade — em Nelson conhece dois sentidos, tanto na contramão da obra bem-feita, que exige, para sua totalidade, uma intriga com princípio, meio e fim, quanto na mistura de gêneros, contrariando o princípio clássico ao invadir a tragédia com homens comuns e com uma linguagem feita de platitudes.

Procuramos, igualmente, delimitar uma outra concepção que orienta nossa pesquisa, segundo a qual o inconsciente é concebido como uma poética, uma poética do fragmento, a partir das considerações de Sigmund Freud sobre o fazer poético em suas relações com as diversas manifestações do inconsciente, e, sobretudo a partir da metáfora da escrita do inconsciente. Para Freud, a arte poética encontra grande vantagem em comparação com outras manifestações, porquanto suas criações afetam particularmente o outro, despertando nele as mesmas pulsões repletas de desejos que estiveram na origem da criação, ou seja, o artista. Para construir sua metáfora da escrita do inconsciente, Freud recorre ao expediente de um brinquedo infantil, o Bloco Mágico, cujas características fundamentais eram as mesmas perseguidas pelo autor para descrever o aparelho psíquico: capacidade receptiva ilimitada e traços de memória permanentes, em íntima associação.

Os comentários de Derrida a respeito desta passagem iluminam a analogia freudiana, reforçando o caráter de descontinuidade e interrupção do sistema psíquico proposto por Freud. Com Derrida, acompanhamos ainda uma discussão pelo território das ciências humanas, mais especificamente pela estrutura do seu discurso, em que a idéia do centro já não mais se concebe como se furtando à estruturalidade, mas limitando o próprio jogo da estrutura. Lembrando Lévi-Strauss, Derrida verifica que a exigência de totalidade não apenas carece de sentido, como é impossível alcançar, realçando a noção de suplementaridade como aquela que permite dar conta do movimento do jogo permitido pela falta, pela ausência de centro ou de origem.

Assentadas estas noções, procuramos em seguida demonstrar como se exerce, em Nelson Rodrigues, a poética do fragmento. Para tanto, realizamos um recorte no conjunto de sua obra dramatúrgica, tomando como matrizes de análise duas peças — *Dorotéia* e *Boca de Ouro* —, com o fim de inventariar as características do que designamos modo dramático do fragmento. Neste sentido, e com o subsídio de comentadores da obra rodrigueana, inventariamos alguns procedimentos de que faz uso o dramaturgo, seja na arquitetura

dramática ou no desenvolvimento da ação, seja no especial uso da linguagem, através dos diálogos e composição de caracteres, com o fim de encontrarmos o modo do fragmento na escrita dramática rodrigueana. Apontamos, entre os principais recursos dramáticos do autor, o uso da repetição, desde a construção da cena à nomeação das personagens, passando pelos diálogos; a inverossimilhança na estrutura da ação, concernente não apenas às personagens, como aos desfechos e reviravoltas súbitas; e o excesso, o acúmulo, o que nos conduziu à noção de uma verossimilhança rodrigueana fundada na lógica do desejo.

A análise pôde ainda contemplar a estrutura das cenas nas peças em análise, em que se verificou o expediente da fragmentação, em especial no emprego da perspectiva múltipla sobre a cena, como acontece em *Boca de Ouro*, o que nos levou ao debate sobre a questão da verdade no teatro. Por outro lado, a quebra da fronteira de gêneros, que repertoriamos entre as estratégias do fragmento, pôde ser observada em *Dorotéia*, verificando-se os expedientes empregados pelo autor na composição do que ele designou "farsa irresponsável". Analisamos ainda alguns recursos estruturais na composição das personagens dessa peça que confirmam os postulados do fragmento, em especial os aspectos relacionados à corporeidade, tais como o emprego da máscara, o fenômeno da teicoscopia, a homopsia, a desvitalização corporal, o que nos conduziu à postulação de que em Nelson Rodrigues o repertório de procedimentos visa a uma única realidade: a unidade da cena. Todos esses procedimentos, que compõem, por assim dizer, o projeto dramático de Nelson Rodrigues — a repetição, o inverossímil, o excesso, a derrisão, a quebra das convenções e o desvelamento, entre outros, não constituem, isoladamente, característica do que designamos fragmento. Contudo, sua reunião num único projeto dramático, tal como o fez o autor, permite-nos ajuizá-lo como uma modalidade da escrita dramática do fragmento, uma verdadeira poética.

A partir dos pressupostos da teoria freudiana, procuramos desenhar em seguida a noção de cena, localizando-a, em especial, nas manifestações sintomáticas da neurose e na formação onírica, situações em que se exerce, por excelência, a escrita do inconsciente, cena da ação psíquica. Neste percurso, verificamos que os atos de um paciente neurótico constituem uma modalidade de repetição e muitas vezes de correção da cena traumática, razão pela qual o método de tratamento proposto por Freud consistia na reprodução da cena, a fim de reencontrar os caminhos da formação sintomática. Em seguida, estabelecemos diálogo entre a concepção freudiana acerca do gozo do espectador e aquela proposta por Artaud, porquanto para ambos o teatro possibilita o levantamento do recalque, ou seja, o teatro é feito

para permitir que os nossos recalques adquiram vida, acrescentando-se em Freud a idéia segundo a qual a cena teatral também atua no soerguimento das defesas inconscientes.

Encontramos na obra freudiana os pressupostos que nos permitem afirmar que o sonho é um amálgama de várias cenas, em grande parte recordações de cenas de infância que a vida de vigília não preserva e, por outro, produto de fantasias de qualquer período do desenvolvimento mental, mantendo um caráter de atualidade que se presentifica na cena da ação psíquica. Entre suas principais características, incluem-se a simultaneidade temporal e a consideração para com os meios de encenação, o que permite situar o sonho num estatuto semelhante ao da poesia, aproximando-o do fazer teatral. As aproximações entre o texto freudiano sobre o sonho e as definições de teatro em Artaud levaram-nos a identificar em Nelson Rodrigues a noção do teatro desagradável, próxima da concepção artaudiana do teatro como peste. Tais noções encontraram seu desaguadouro na fórmula freudiana "sonhar é recordar", a partir da qual conduzimos a investigação em duas direções: o sonho em sua relação com a memória e o sonho como construção do sujeito. Neste particular, consideramos que a rememoração produzida em análise em tudo equivale à construção da cena teatral, através de uma série de convergências, a primeira das quais se relaciona ao pacto de desejo que parece se firmar em ambos os contextos: de um lado, entre o espectador e a encenação, numa espécie de ilusão consentida e, do outro, entre as forças reprimidas e repressoras das pulsões, cujo resultado é o trabalho do sonho. A cena do teatro e a cena onírica constituem, por assim dizer, formas de realização de desejo, acrescendo-se, no caso da segunda, o caráter alucinatório.

Um passo adiante nos levou à reflexão sobre a temporalidade, quando tivemos a oportunidade de verificar que, graças ao trabalho de transmodalização textual com que operam o sonho e o teatro, em que materiais heterogêneos são traduzidos numa imagem visual com múltiplas entradas e determinações, a cena do sonho e a cena teatral encontram sua realização na simultaneidade temporal, o que reclama, por sua vez, a máxima condensação dos elementos que as constituem, com diferentes temporalidades e espacialidades. A arquitetura da cena em Nelson Rodrigues obedece ao regime onírico, expediente que se vê empregado por outros autores, seus contemporâneos, e em que a estrutura linear do tempo e o espaço cênico da tradição se vêem rompidos, fazendo prevalecer a lógica do fragmento, uma outra poética, em tudo aparentada à poética do inconsciente. Em Nelson Rodrigues encontramos de forma especial a organização de planos e dimensões cênicas que nos

permitem localizar o trabalho de rememoração e do sonho, ao modo do fragmento, de tal sorte que podemos afirmar que rememorar em Nelson é construir a cena do inconsciente. O discurso onírico que marca a criação rodrigueana realiza, por assim dizer, o modo de escrita dramática descontínua, ou modo do fragmento, de tal sorte que os limites da linguagem se desfazem, anulando toda tentativa do sujeito de correr atrás de uma riqueza infinita que jamais poderá dominar.

Vetores principais da poética do fragmento, as categorias tempo e espaço foram objeto de nossa análise em separado, apoiando-nos em considerações de estudiosos da questão e selecionando, entre as noções temporais mais proeminentes, a modalidade do *kairós*, ou tempo da ação, para uma investigação aprofundada desse regime numa das peças rodrigueanas. Antes, procuramos verificar os modos de arranjo espacial e temporal do aparelho psíquico proposto por Freud, convocando para o debate alguns estudiosos da temporalidade em psicanálise, como Katz e Gondar, que nos levaram a perceber várias concepções freudianas heterogêneas a respeito do tempo: desde sua representação abstrata, em regime descontínuo, de tempo cronológico, espacializado, que se inscreve no plano da consciência; passando pela intemporalidade do inconsciente, em que este é indiferente ao tempo, ou seja, os processos que o presidem não se ordenam temporalmente nem se alteram com a passagem do tempo; até o tempo das pulsões, marcado pelo regime da repetição, do tempo circular, mas também irreversível e paradoxal.

A noção de *kairós*, cuja tradução aproximamos para imprevisto, foi operatória no sentido de nos fazer aproximar as linguagens da psicanálise e do teatro, através do exame do conceito de repetição em Freud e Lacan. Em Freud, o método psicanalítico, em sua fase inicial, com a teoria da catarse, focalizava a ocasião em que se formava o sintoma, esforçando-se por fazer reproduzir os processos mentais envolvidos, a fim de dirigir-lhes a descarga ao longo do caminho da atividade inconsciente. Num segundo momento, a partir das associações livres do paciente, procurava-se descobrir o que ele deixava de recordar, devendo a resistência ser contornada pelo trabalho de interpretação, tarefa do analista, logo a seguir localizada do lado do analisante. Em Lacan, a noção de repetição foi por nós examinada através das noções de *autômaton* e *tiquê*, tomados enquanto "rede de significantes" e "encontro do real", respectivamente, para alcançarmos afinal a idéia segundo a qual o que se repete é algo que diz respeito à *tiquê*, dentro de uma rotina de *autômaton*, sendo esta última condição da primeira.

Em seguida, propusemo-nos localizar a modalidade temporal do *kairós* em *Dorotéia*, a partir da divisão estrutural da protagonista, que bascula entre a espera ansiosa das chagas, único modo de sua salvação, e a preservação da beleza, sua ruína. É quando Dorotéia convoca os espíritos protetores para que lhe enviem um sinal qualquer que aponte o seu destino que se dá o *kairós*, em que tudo pode ser e não ser, um instante de perda, que também pode ser de salvação. Em *Dorotéia* a repetição inscreve-se no *autômaton*, na rotina dos acontecimentos que precedem e preparam o surgimento da *tiquê*, do encontro com o real. No encontro com os representantes do Outro sexo — o jarro e as botinas — que o desejo encarna, constitui-se o *kairós*, o momento oportuno para a nossa protagonista lançar-se em direção ao seu destino, funesto, porém expectado: o de apodrecer entre os seus. Nesta peça, a crise e a metamorfose se instituem enquanto movimentos necessários à protagonista como ascese à condição de membro da comunidade de mulheres. A transformação se opera como condição necessária, mas não suficiente, para promover sua inscrição — as chagas são o salvo-conduto para sua passagem para o reino das primas viúvas. Trata-se aí de uma passagem, diríamos, ao significante da Mulher, que supõe uma certa desvitalização corporal. Por outro lado, as chagas são precisamente aquilo que afeta o corpo do ser falante, fragmentando o gozo do corpo. São, ao mesmo tempo, um signo de mais e de menos na dramaturgia da carne.

A partir dessas noções temporais, chegamos ao estabelecimento do tempo cênico como o tempo da ação, por excelência, em razão de que no drama os acontecimentos têm o poder de modalizar o tempo e o espaço, dar-lhes forma de maneira tal que, ao serem apropriados pelos agentes, atores e personagens, podem sofrer alterações. Encontramos, desse modo, múltiplas possibilidades de combinações entre os sujeitos, os acontecimentos, o tempo e o espaço, entre as quais o encavalamento, o que irá transparecer na dramaturgia de Nelson Rodrigues sob a forma de superposição espacial e temporal da cena, sua fragmentação, com uma arquitetura de planos e dimensões que somente encontra paralelo em outras obras contemporâneas de autores que se lhe sucederam.

O debate acerca da temporalidade e da espacialidade no drama foi estendido em nossa investigação a partir das considerações de Mikail Bakhtin sobre o cronotopo romanesco, definindo-se como cronotopo uma categoria conteudistico-formal da literatura em que ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto e no qual o princípio condutor é o tempo. Procedemos ao inventário das características dos cronotopos

mais atuantes na literatura seguindo os passos de Bakhtin, com a finalidade de identificar, adiante, os temas e motivos cronotópicos no drama de Nelson Rodrigues. Para tanto, inspiramo-nos em um ensaio de aplicação do conceito de cronotopo no espetáculo feito por Pavis, para em seguida procurarmos extrair das peças *Dorotéia* e *Boca de Ouro* os principais cronotopos que compõem sua engenharia formal.

Uma primeira observação nos conduziu ao estabelecimento de dois movimentos da obra rodrigueana, com base em comentários feitos por um seu crítico, Hélio Pellegrino: um mitológico, em que se inclui *Dorotéia*, e outro, ecológico, que compreende *Boca de Ouro*. Tendo identificado os motivos e temas cronotópicos que serviram de base para a composição dessas peças, procuramos encontrar similitudes e diferenças em relação às demais obras do conjunto dramatúrgico rodrigueano. Desse modo, chegamos à determinação do cronotopo em *Dorotéia*, qual seja, o mundo das relações familiares em conflito com o mundo do sujeito, que sofre crise e transformação, como condição de pertença, além de vizinhanças temáticas entre morte, nascimento, sexualidade, procriação fracassada, esterilidade e doença, compondo um quadro mítico e universal, podendo ser situado em qualquer tempo e em qualquer lugar. A esse cronotopo demos o epíteto de "a casa, soleira do mundo".

Do mesmo modo, estabelecemos as bases do cronotopo em *Boca de Ouro*, qual seja, o mundo particular das relações sociais, em que os seres são governados pelo desejo, mais além ou mais aquém de quaisquer determinações de classes. Verificou-se nesta peça uma configuração abstrata do macrocosmo, bem como polaridades entre classes, funções e sexos, entre o público e o privado, encontrando também vizinhanças temáticas entre morte e vida, dinheiro e miséria, poder e submissão, desejo e continência sexual, além de uma estrutura de relatos construídos ao modo do labirinto, inifinitizada, de tal sorte que nos pareceu adequado aplicar o epíteto de "uma arquitetura sem fim" a este cronotopo.

Em face dos pressupostos bakhtinianos segundo os quais o cronotopo determina a imagem do indivíduo e sua linguagem, por natureza cronotópica, procuramos verificar alguns procedimentos estilísticos de Nelson Rodrigues através do exame de quatro figuras retóricas que julgamos mais proeminentes na construção da cena e que conspiram a favor da poética do fragmento: a metonímia, a hipotipose, o oxímoro e a hipérbole, exemplificando-as com falas das personagens de cada peça em análise. Examinamos, igualmente, a pluralidade de personagens na composição das peças selecionadas, verificando suas funções, entre as quais a

de conduzir a ação no modo narrativo descontínuo, através do expediente da rememoração, suscitando os retornos do passado ou projetando-se em diferentes espacialidades e temporalidades. Localizamos, em razão disso, as embreagens do texto rodrigueano, recurso dramático com diversas funções, desde a introdução de personagens até mesmo seu desaparecimento, além de condução da ação cênica, o que tem, como efeito, denunciar o texto como artifício. A personagem de Nelson Rodrigues tem desenho próprio, através das técnicas de distorção e derrisão de que faz uso o autor, de tal modo que, se elas se nos afiguram repulsivas, ridículas, grotescas e desprezíveis, isso se deve ao fato de que, por meio da derrisão, o objeto se torna estranho, dando-lhe o direito de não compreender, de confundir, de arremedar, de hiperbolizar a vida. Encontramos na dramaturgia rodrigueana uma enorme galeria de tipos que transitam entre as peças, compondo um rico mosaico que ultrapassa quaisquer classificações e constrições unificadoras. São personagens estilhaçadas, a serviço de uma poética do fragmento, conformando a imagem do *homo rodriguianus*, este ser híbrido, composto por traços de muitos outros seres que povoaram a imaginação criadora de Nelson Rodrigues, e cujo delineamento, fragmentário, revela toda a potência unificadora da obra na cena, fulguração onírica do inconsciente.

Uma palavra final. É nosso desejo que esta investigação possa contribuir para o debate das idéias no campo das Artes Cênicas, em suas conexões com outros campos do saber, particularmente com a Psicanálise, o que exige, por sua vez, a manutenção dos limites e dos regimes próprios de funcionamento de cada saber, sem encavalamento de doutrinas, porquanto somente nos interstícios do espaço deslocado e nos intervalos do tempo descontínuo o artista e o sujeito continuam a nos surpreender.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Tradução Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 1998, 1014p.

ANDRADE, Sérgio Augusto de. A força do fragmento. *BRAVO!* São Paulo, nº 50, p.26-28, nov.2001, ano 5, Editora D' Ávila Ltda.

ANSPACH, Sílvia Simone. Nelson Rodrigues: Teatro Vital/Letal. In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro Completo*, p.254-260. Organização e Prefácio de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar S.A., 1994, 1134p.

ARISTÓTELES. Arte Retórica. In: _____. *Arte Retórica e Arte Poética*, 19-252. Introdução e Notas de Jean Voilquin e Jean Capelle. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1959, 335p.

ARISTÓTELES. Poética. In: _____. *Metafísica, Ética a Nicômaco, Poética*, p.237-321. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha. Tradução, comentário e índices analítico e onomástico de Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1979, 329p. (Os Pensadores).

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. Tradução Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1999, 173p.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. Tradução feita a partir do francês de Maria Ermantina G.G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 2000, 421p.

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. Tradução de Aurora Fornoni Bernadini e outros. São Paulo: Editora UNESP e HUCITEC, 1998, 439p.

BAKHTIN, Mikhail. *O Freudismo: um esboço crítico*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo, Editora Perspectiva S.A, 2001, 110p.

BAKHTIN, Mikhail. *The Dialogic Imagination*. Disponível em: <www.amazon.com>. Acesso em 06.ago.2005.

BARTHES, Roland. O grau zero da escritura. In: _____. *Novos ensaios críticos* seguidos de *O grau zero da escritura*, p.115-167. Tradução de Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, [198?], 167p.

BASSOLS, Miquel. O *kairós* da sessão analítica. *Opção Lacaniana*. Revista Brasileira Internacional de Psicanálise, São Paulo, nº 29, p.11-13, dezembro 2000, 91p.

BENVENISTE, Émile. A filosofia analítica e a linguagem. In: _____. *Problemas de Lingüística Geral*, p.294-305. Tradução de Maria da Glória Novak e Luiza Neri. São Paulo: Ed. Nacional, Ed. da Universidade de São Paulo, 1976a, 387p.

BENVENISTE, Émile. A linguagem e a experiência humana. In: _____. *Problemas de Lingüística Geral II*, p. 68-80. Tradução de Marco Antônio Escobar. Campinas, SP: Pontes, 1989a, 294p.

BENVENISTE, Émile. A Natureza dos Pronomes. In: _____. *Problemas de Lingüística Geral*, p.277-283. Tradução de Maria da Glória Novak e Luiza Neri. São Paulo: Ed. Nacional, Ed. da Universidade de São Paulo, 1976b, 387p.

BENVENISTE, Émile. O aparelho formal da enunciação. In: _____. *Problemas de Lingüística Geral II*, p.81-90. Tradução de Marco Antônio Escobar. Campinas, SP: Pontes, 1989b, 294p.

BERRETTINI, Célia. Introdução. In: HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. Tradução do Prefácio de *Cromwell*, p.7-12. Tradução e notas de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2002. 101p.

BERRETTINI, Célia. Prefácio. In: BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. *A Arte Poética*, p.7-14. Tradução e Prefácio de Célia Berrettini. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1979, 76p.

BLANCHOT, Maurice. *A Conversa Infinita — 1: a palavra plural* (Palavra de escrita). Tradução de Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2001, 142p.

BLANCHOT, Maurice. *A Parte do Fogo*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, 330p.

BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. *A Arte Poética*. Tradução e Prefácio de Célia Berrettini. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1979, 76p.

BORGES, Jorge Luis. As Ruínas Circulares. In:_____. *Obras Completas* (1923-1949), v.I, p.499-504. Vários tradutores. São Paulo: Globo, 1998, 707p.

BORGES, Jorge Luis. Emma Zunz. In: _____. *O Aleph*, p.67-87. Tradução de Flávio José Cardozo. São Paulo: Globo, 2001, 181p.

BORGES, Jorge Luis. O Aleph. In: _____. *O Aleph*, p.157-174. Tradução de Flávio José Cardozo. São Paulo: Globo, 2001, 181p.

BORGES, Jorge Luis. O imortal. In: _____. *O Aleph*, p.15-33. Tradução de Flávio José Cardozo. São Paulo: Globo, 2001, 181p.

BREUER, Josef, FREUD, Sigmund. *Estudos sobre a Histeria* (1893-1895). Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1969-80, v. II.

BREUER, Josef; FREUD, Sigmund. Sobre o Mecanismo Psíquico dos Fenômenos Histéricos: Comunicação Preliminar (1893). In: _____. *Estudos sobre a Histeria* (1893-1895). Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1969-80, v. II.

BROCKHAUS WAHRIG DEUTSCHES WÖRTERBUCH. F.A.Brockhaus Wiesbaden. Deutsche Verlags-Anstalt. Stuttgart, 1984, v. V e VI.

BROKEN FLOWERS. Disponível em: <http://adorocinema.cidadeinternet.com.br>. Acesso em: 21.jan.2006.

BÜCHNER, Georg. *Woyzeck*. Tradução de Tércio Redondo. São Paulo: Editora Hedra, 2003, 119p.

BURNE, David. *Fique por dentro da Ecologia*. Tradução de Denise Sales. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001, 192p.

CASTRO, Ruy. *O Anjo Pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, 457p.

CHAR, René. Disponível em <www.evene.fr/celebre/biographie/rene-char-199.php>. Acesso em: 7.mar.2006.

CHIARA, Ana. A Paixão do Escândalo: Nelson Rodrigues, o homem que chora por um olho só. *Range Rede*. Revista de Literatura, Dossiê Nelson Rodrigues. Rio de Janeiro, Ano 4, nº 4, p.17-23. Palavra Palavra Grupo de Estudos Literários, primavera de 1998, 120p.

CLARK, Fred M. Relações Impermanentes: Texto e Espectador no Teatro de Oswald de Andrade e Nelson Rodrigues. *Travessia — Revista de Literatura Brasileira*, Revista do Curso de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, nº 28, p.105-123. Universidade Federal de Santa Catarina, 1º semestre de 1994, 218p.

COELHO, Caco. Entrevista a Andressa Camargo. Disponível em: <www.tvebrasil.com.br>. Acesso em: 26.mai.2003.

COHN, Dorrit. Métalepse et mise en abyme. Disponível em: <www.vox-poetica.org/t/metalepse.htm>. Acesso em: 29.ago.2005.

COSTA, Iná Camargo. *Sinta o drama*. Rio de Janeiro: Vozes, 1998, 237p.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*. 2ª edição, 8ª impressão. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1997, 839p. Suplemento, 101p.

DERRIDA, Jacques. A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas. In:_____. *A escritura e a diferença*, p.229-249. Tradução de Maria Beatriz M. N. da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2002, 252p.

DERRIDA, Jacques. Freud e a Cena da Escritura. In: _____. *A escritura e a diferença*, p.179-227. Tradução de Maria Beatriz M. N. da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2002, 252p.

DERRIDA, Jacques. Freud et la scène de l'écriture. In : _____. *L' écriture et la différence*, p.293-340. Paris: Éditions du Seuil, 1967, 436p.

DERRIDA, Jacques. O Teatro da crueldade e o fechamento da representação. In: _____. *A escritura e a diferença*, p.149-177. Tradução de Maria Beatriz M. N. da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2002, 252p.

DOMINGUES, Ivan. *O fio e a trama: reflexões sobre o tempo e a história*. São Paulo: Iluminuras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996, 256p.

DRUMMOND de ANDRADE, Carlos. *As Impurezas do Branco*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974, 2ed., 126p.

DUCROT, Oswald. Linguagem e acção. In: DUCROT, Oswald, TODOROV, Tzvetan. *Dicionário das ciências da linguagem*, p. 397-403. Tradução de António José Massano e outros. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1982, 445p.

DUCROT, Oswald. Lingüística Generativa. In: _____. DUCROT, Oswald, TODOROV, Tzvetan. *Dicionário das Ciências da Linguagem*, p.59-64. Tradução de António José Massano e outros. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1982, 445p.

ESSLIN, Martin. *Uma Anatomia do Drama*. Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1986, 132p.

FERRAZ, Eucanaã. *Dorotéia*: tragédia irresponsável. *Range Rede*. Revista de Literatura, Dossiê Nelson Rodrigues. Rio de Janeiro, Ano 4, nº 4, p.40-51. Palavra Palavra Grupo de Estudos Literários, primavera de 1998, 120p.

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. Florianópolis, nº 28, p.89-103. Universidade Federal de Santa Catarina, 1º semestre de 1994, 218p.

FREUD, Sigmund, BREUER, Josef. *Studien über Histerie*. Hamburg: Fischer Taschenbuch Verlag, 1981, 246p.

FREUD, Sigmund. A Dinâmica da Transferência (1912). In: _____. *O Caso de Schreber, Artigos sobre Técnica e Outros Trabalhos* (1911-1913). Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1969-80, v. XII.

FREUD, Sigmund. A História do Movimento Psicanalítico (1914). In: _____. *A História do Movimento Psicanalítico, Artigos sobre Metapsicologia e Outros Trabalhos* (1914-1916). Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1969-80, v. XIV.

FREUD, Sigmund. *A Interpretação dos Sonhos* (1900-1901). Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1969-80, vs. IV e V.

FREUD, Sigmund. A Negativa (1925). In: _____. *O Ego e o Id e Outros Trabalhos* (1923-1925). Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1969-80, v. XIX.

FREUD, Sigmund. A Psicologia dos Processos Oníricos (1900). In: _____ . *A Interpretação dos Sonhos* (1900-1901). Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1969-80, v. V.

FREUD, Sigmund. A Psicoterapia da Histeria (1893). In: BREUER, Josef, FREUD, S. *Estudos sobre a Histeria* (1893-1895). Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1969-80, v. II.

FREUD, Sigmund. A Relação dos Chistes com os Sonhos e o Inconsciente (1905). In: _____. *Os Chistes e Sua Relação com o Inconsciente* (1905). Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1969-80, v. VIII.

FREUD, Sigmund. Algumas questões (1918[1914]). In: _____. *História de uma Neurose Infantil e Outros Trabalhos* (1917-1919). Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1969-80, v. XVII.

FREUD. As características especiais do sistema *Ics*. (1915) In: _____. *A História do Movimento Psicanalítico, Artigos sobre Metapsicologia e Outros Trabalhos* (1914-1916). Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1969-80, v. XIV.

FREUD, Sigmund. As Características Psicológicas Distintivas dos Sonhos (1900). In: _____ . *A Interpretação dos Sonhos* (1900-1901). Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1969-80, v. IV.

FREUD, Sigmund. Conferência III. Parapraxias (1916 [1915]). In: _____. *Conferências Introdutórias sobre Psicanálise* (Partes I e II, 1915-1916). Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1969-80, v. XV.

FREUD, Sigmund. Conferência VI. Premissas e Técnica de Interpretação (1916 [1915-16]). In: _____. *Conferências Introdutórias sobre Psicanálise* (Partes I e II, 1915-1916). Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1969-80, v. XV.

FREUD, Sigmund. Conferência VII. O conteúdo manifesto dos sonhos e os pensamentos oníricos latentes (1916 [1915-16]). In: _____. *Conferências Introdutórias sobre Psicanálise* (Partes I e II, 1915-1916). Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1969-80, v. XV.

FREUD, Sigmund. Conferência X. Simbolismo nos Sonhos (1916 [1915-16]). In: _____. *Conferências Introdutórias sobre Psicanálise* (Partes I e II, 1915-1916). Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1969-80, v. XV.

FREUD, Sigmund. Conferência XVII. O Sentido dos Sintomas (1917 [1916-1917]). In: _____. *Conferências Introdutórias sobre Psicanálise* (Parte III, 1916-1917). Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1969-80, v. XVI.

FREUD, Sigmund. Conferência XVIII. Fixação em Traumas — O Inconsciente (1917 [1916-1917]). In: _____. *Conferências Introdutórias sobre Psicanálise* (Parte III, 1916-1917). Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1969-80, v. XVI.

FREUD, Sigmund. Conferência XXIX. Revisão da Teoria dos Sonhos (1933 [1932]). In: _____. *Novas Conferências Introdutórias sobre Psicanálise e Outros Trabalhos* (1932-1936). Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1969-80, v. XXII.

FREUD, Sigmund. Conferência XXXV. A Questão de uma *Weltanschauung* (1933[1932]). In: _____. *Novas Conferências Introdutórias sobre Psicanálise e Outros Trabalhos* (1932-1936). Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1969-80, v. XXII.

FREUD, Sigmund. Consideração à Representabilidade (1900). In: _____ . *A Interpretação dos Sonhos* (1900-1901). Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1969-80, v.V.

FREUD, Sigmund. Das Infantile als Traumquelle. In: _____. *Die Traumdeutung*, p.199-227. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1999, 662p.

FREUD, Sigmund. Das Traummaterial — Das Gedächtnis im Traum. In: _____. *Die Traumdeutung*, p.27-38. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1999, 662p.

FREUD, Sigmund. *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten. Der Humor*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1999, 266p.

FREUD, Sigmund. Die Regression. In: _____. *Die Traumdeutung*, p.524-540. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1999, 662p.

FREUD, Sigmund. Einige Diskussionen. Aus der Geschichte einer infantilen Neurose. In: _____. *Zwei Krankengeschichten*, p.173-185. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2000, 253p.

FREUD. Escritores criativos e devaneios (1908 [1907]). In: _____. *Gradiva de Jensen e Outros Trabalhos* (1906-1908). Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1969-80, v. IX.

FREUD, Sigmund. Extratos das notas de rodapé, de Freud, à sua tradução das *Leçons du Mardi*, de Charcot (1892-94). In: _____. *Publicações Pré-psicanalíticas e Esboços Inéditos* (1886-99). Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1969-80, v. I.

FREUD, Sigmund. História de uma Neurose Infantil (1918 [1914]). In: _____. *História de uma Neurose Infantil e Outros Trabalhos* (1917-1919). Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1969-80, v. XVII.

FREUD, Sigmund. Lembranças encobridoras (1899). In: *Primeiras Publicações Psicanalíticas* (1893-1899). Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1969-80, v. III.

FREUD, Sigmund. Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância (1910). In: _____. *Cinco Lições de Psicanálise, Leonardo da Vinci e Outros Trabalhos* (1910). Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1969-80, v. XI.

FREUD, Sigmund. Linhas de Progresso na Terapia Analítica (1919 [1918]). In: _____. *História de uma Neurose Infantil e Outros Trabalhos* (1917-1919). Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1969-80, v. XVII.

FREUD, Sigmund. Material novo oriundo do período primitivo — solução (1918 [1914]). In: _____. *História de uma Neurose Infantil e Outros Trabalhos* (1917-1919). Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1969-80, v. XVII.

FREUD, Sigmund. Nachträge aus der Urzeit — Lösung. Aus der Geschichte einer infantilen Neurose. In:_____. *Zwei Krankengeschichten*, p.213-226. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2000, 253p.

FREUD, Sigmund. O esquecimento dos sonhos (1900). In: _____. *A Interpretação dos Sonhos* (1900-1901). Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1969-80, v.V.

FREUD, Sigmund. O estranho (1919). In: _____. *História de uma Neurose Infantil e Outros Trabalhos* (1917-1919). Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1969-80, v. XVII.

FREUD, Sigmund. O material dos sonhos — a memória nos sonhos (1900). In: _____. *A Interpretação dos Sonhos* (1900-1901). Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1969-80, v. IV.

FREUD, Sigmund. O material infantil como fonte dos sonhos (1900). In: _____ . *A Interpretação dos Sonhos* (1900-1901). Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1969-80, v. IV.

FREUD, Sigmund. O mecanismo psíquico do esquecimento (1898). In: _____. *Primeiras Publicações Psicanalíticas* (1893-1899). Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1969-80, v. III.

FREUD, Sigmund. O método de interpretação dos sonhos: análise de um sonho modelo (1900). In: _____ . *A Interpretação dos Sonhos* (1900-1901). Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1969-80, v. IV.

FREUD, Sigmund. O sonho e a cena primária (1918 [1914]). In: _____. *História de uma Neurose Infantil e Outros Trabalhos* (1917-1919). Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1969-80, v. XVII.

FREUD, Sigmund. O trabalho do sonho (1900). In: _____. *A Interpretação dos Sonhos* (1900-1901). Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1969-80, v. IV.

FREUD, Sigmund. Os meios de representação nos sonhos (1900). In: _____. *A Interpretação dos Sonhos* (1900-1901). Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1969-80, v. IV.

FREUD, Sigmund. Personagens psicopáticos no palco (1942 [1905 ou 1906]). In: _____. *Um caso de Histeria, Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade e Outros Trabalhos* (1901-1905). Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1969-80, v. VII.

FREUD, Sigmund. Primeira Lição (1910 [1909]). In: _____. *Cinco Lições de Psicanálise, Leonardo da Vinci e Outros Trabalhos* (1910). Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1969-80, v. XI.

FREUD, Sigmund. Projeto para uma Psicologia Científica (1950[1895]). In: _____. *Publicações Pré-psicanalíticas e Esboços Inéditos* (1886-99). Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1969-80, v. I.

FREUD, Sigmund. Realização de Desejos (1900). In: _____ . *A Interpretação dos Sonhos* (1900-1901). Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1969-80, v.V.

FREUD, Sigmund. Recordar, Repetir e Elaborar (Novas Recomendações sobre a Técnica da Psicanálise II) (1914). In: _____. *O Caso de Schreber, Artigos sobre Técnica e Outros Trabalhos* (1911-1913). Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1969-80, v. XII.

FREUD, Sigmund. Regressão (1900). In: _____ . *A Interpretação dos Sonhos* (1900-1901). Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1969-80, v.V.

FREUD, Sigmund. Sobre a transitoriedade (1916 [1915]). In: _____. *A História do Movimento Psicanalítico, Artigos sobre Metapsicologia e Outros Trabalhos* (1914-1916). Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1969-80, v. XIV.

FREUD, Sigmund. Sobre o início do tratamento (Novas Recomendações sobre a Técnica da Psicanálise I) (1913). In: _____. *O Caso de Schreber, Artigos sobre Técnica e Outros Trabalhos* (1911-1913). Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1969-80, v. XII.

FREUD, Sigmund. Um Estudo Autobiográfico (1925[1924]). In: _____. *Um Estudo Autobiográfico, Inibições, Sintomas e Ansiedade, A Questão da Análise Leiga e Outros Trabalhos* (1925-1926). Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1969-80, v. XX.

FREUD, Sigmund. Uma Nota sobre o 'Bloco Mágico' (1925[1924]). In: _____. *O Ego e o Id e Outros Trabalhos* (1923-1925). Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1969-80, v. XIX.

FRIAS FILHO, Otávio. Sexo sublime e abjeto. *JORNAL DO BRASIL*, Rio de Janeiro, 26.ago.2001, Caderno B, p.4-5.

GILLIBERT, Jean. Psicanálise & Teatro. *Dicionário Enciclopédico de Psicanálise; o legado de Freud e Lacan*, p.734-744. Editado por Pierre Kaufmann. Tradução de Vera Ribeiro e Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996, 785p.

GOGOL, Nikolai Vassilievitch. O nariz. In: CALVINO, Italo (Org.) *Contos fantásticos do século XIX; o fantástico visionário e o fantástico cotidiano*, p.187-211. Tradução de Arlete Cavaliere. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, 517p.

GOLL, Yvan. Disponível em: <www.europe-revue.info/2004/goll.htm>. Acesso em 25.jul.2005.

GONDAR, Jô. A multiplicidade de tempos na metapsicologia. In: KATZ, C. (Org.) *Temporalidade e Psicanálise*, p.67-87. Petrópolis, R.J.: Vozes, 1995, 171p.

GREINER, Christine. Por uma dramaturgia da carne: o corpo como mídia da arte. In: BIÃO et alii (Orgs.). *Temas em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade*, p.353-364. São Paulo: Annablume, 2000, 364p.

GROSSMANN, Judith. *Vária navegação: mostra de poesia*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado; COPENE, 1996, 181p.

GUINSBURG, J. Nelson Rodrigues, um Folhetim de Melodramas. *Travessia — Revista de Literatura Brasileira*. Revista do Curso de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, nº 28, p.7-10. Universidade Federal de Santa Catarina, 1º semestre de 1994, 218p.

HARARI, Angelina. Ritual da palavra na sessão analítica. *Opção Lacaniana*. Revista Brasileira Internacional de Psicanálise, São Paulo, nº 29, p.79-80, dezembro 2000, 91p.

HOLANDA, Aurélio Buarque de. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. 1ª ed., Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1975, 1517p.

HOMERO. *Ilíada*. Tradução de Octávio Mendes Cajado. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1961, 441p.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. Tradução do Prefácio de *Cromwell*. Tradução e notas de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2002. 101p.

JAKOBSON, Roman. Lingüística e Poética. In: _____. *Lingüística e Comunicação*, p. 118-162. Tradução de Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo : Cultrix, [198?], 162p.

JAKOBSON, Roman, POMORSKA, Krystyna. *Diálogos*. Tradução do texto francês de Elisa A. Kossovitch. São Paulo: Cultrix, 1985, 177p.

JESPERSEN, Otto. Shifters. In: _____. *Language: its nature, development and origin*, p.123-127. London: George Allen & Unwin, 1921.

KATZ, Chaim. A questão sobre o tempo e/ou o tempo em questão. In: _____. (Org.) *Temporalidade e Psicanálise*, p.7-40. Petrópolis, R.J.: Vozes, 1995, 171p.

KOLTÈS, Bernard-Marie. *Na solidão dos campos de algodão* (1986). [s/l, s/e, s/d], 104p.

LACAN, Jacques. A direção do tratamento e os princípios de seu poder. In: _____. *Escritos*, p.591-652. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1998, 937p.

LACAN, Jacques. A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud. In: _____. *Escritos*, p.496-533. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1998, 937p.

LACAN, Jacques. A significação do falo; die Bedeutung des Phallus. In: _____. *Escritos*, p.692-703. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1998, 937p.

LACAN, Jacques. De uma questão preliminar a todo tratamento possível da psicose. In: _____. *Escritos*, p.537-590. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1998, 937p.

LACAN, Jacques. *O Seminário; livro 11; os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Tradução de M.D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 1979, 269p.

LACAN, Jacques. *O Seminário; livro 7; a ética da psicanálise*. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Tradução de Antônio Quinet. Rio de Janeiro: Zahar, 1988, 396p.

LACAN, Jacques. *O Seminário; livro 20, mais, ainda*. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Tradução de M.D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985, 201p.

LAPLANCHE, Jean, PONTALIS, J.-B. *Vocabulário da psicanálise*. Direção de Daniel Lagache. Tradução de Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 2001, 552p.

LINS, Ronaldo Lima. Nelson Rodrigues outra vez: o bandido e o felino predador. *Range Rede*. Revista de Literatura, Dossiê Nelson Rodrigues. Rio de Janeiro, Ano 4, nº 4, p.24-32. Palavra Palavra Grupo de Estudos Literários, primavera de 1998, 120p.

LIVRO DAS MIL E UMA NOITES. Volume I, ramo sírio, Anônimo. Introdução, notas e apêndice e tradução do árabe de Mamede Mustafá Jarouche. São Paulo: Globo, 2005, 422p.

LOPES, Ângela Leite. Nelson Rodrigues e a teia das traduções. *Folhetim*, Especial Nelson Rodrigues, Rio de Janeiro, nº7, p.80-89. Teatro do Pequeno Gesto, maio-agosto de 2000. Apoio Cultural Prefeitura do Rio, 111p.

LOPES, Ângela Leite. Nelson Rodrigues e o Fato do Palco. 2º lugar do V Concurso Nacional de Monografias/1980. MONOGRAFIAS 1980. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/INACEN, 1983, p. 105-140.

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. Florianópolis nº 28, p.67-87. Universidade Federal de Santa Catarina, 1º semestre de 1994, 218p.

LOPES, Ângela Leite. *Nelson Rodrigues; trágico, então moderno*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/Tempo Brasileiro, 1993, 115p.

MAGALDI, Sábato. *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*. São Paulo: Perspectiva, 1992. 206 p.

MAGALDI, Sábato. Fortuna crítica. In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro Completo*, p.133-135. Organização de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar S.A., 1994, 1134p.

MAGALDI, Sábato. Prefácio. In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro Completo*, p.11-131. Organização de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar S.A., 1994, 1134p.

MANN, Thomas. Louvor à Transitoriedade. In: _____. *Ensaios*, p.37-39. Seleção de Anatol Rosenfeld. Tradução de Natan Robert Zins. São Paulo, Editora Perspectiva, 1988, 188p.

MANNONI, O. A Ilusão Cômica ou o Teatro do Ponto de Vista do Imaginário. In: _____. *Chaves para o Imaginário*, p.167-190. Tradução de Lígia Maria Pondé Vassallo. Petrópolis: Editora Vozes, 1973, 335p.

MANNONI, O. Introdução. Eu sei, mas mesmo assim... In: _____. *Chaves para o Imaginário*, p.9-34. Tradução de Lígia Maria Pondé Vassallo. Petrópolis: Editora Vozes, 1973, 335p.

MANNONI, O. O Teatro e a Loucura. In: _____. *Chaves para o Imaginário*, p.315-329. Tradução de Lígia Maria Pondé Vassallo. Petrópolis: Editora Vozes, 1973, 335p.

MATOS, Lúcia. Corpo, Identidade e Dança Contemporânea. *Cadernos do GIPE-CIT*, Salvador, n.10, p.71-83. PPGAC, UFBA, 2000.

MAUSS, Marcel. Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Marcel_Mauss> e <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u42210.shtml>. Acesso em 11.mar.2006.

MENDES, Cleise. *As Estratégias do Drama*. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1995, 82p.

MENDES, Cleise. Freud e a Cena Oculta. *Cadernos do GIPE-CIT*, Salvador, n. 10, p.7-23. PPGAC, UFBA, 2000.

MENDES, Cleise. O drama lírico. In: *ART 002*. Revista da Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA, Salvador, p. 47-67, jul/set 1981.

MILARÉ, Sebastião. Nelson Rodrigues e o Melodrama Brasileiro. *Travessia — Revista de Literatura Brasileira*. Revista do Curso de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal

de Santa Catarina. Florianópolis, nº 28, p.15-47. Universidade Federal de Santa Catarina, 1º semestre de 1994, 218p.

MORAIS SILVA, Antonio de. *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*. Lisboa: Editorial Confluência, 1950, em 12v. 10ª edição revista e aumentada por Augusto Moreno, Cardoso Júnior e José Pedro Machado, 1114p.

MOREIRA, Inês Cardoso Martins. A natimorta Maria das Dores. *Folhetim*. Especial Nelson Rodrigues, Rio de Janeiro, nº 7, p.35-41. Teatro do Pequeno Gesto, Apoio Cultural Prefeitura do Rio, maio-agosto de 2000, 111p.

MOTTA, Véra Dantas de Souza. Dramaturgia da carne: o corpo em *Dorotéia*. Trabalho apresentado à Profª Eliana Rodrigues Silva, dentro da disciplina Seminários Avançados II do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFBA, em 2003. Nova versão apresentada na XV Jornada de Psicanálise do Espaço Moebius, intitulada "De um corpo ao outro", realizada no período de 10 a 12 de novembro de 2005, em Salvador, inédito, 10p.

MOTTA, Véra Dantas de Souza Motta. Embreagens do Texto Dramático: uma aplicação em Peças Psicológicas de Nelson Rodrigues. Trabalho apresentado à Profª Sonia Rangel como parte dos créditos da disciplina Processos de Encenação, do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFBA, em 2003, Salvador, inédito, 15p.

MOTTA, Véra Dantas de Souza Motta. O Conceito de Estrutura e a Dimensão do Significante nas Formações do Inconsciente. Dissertação de Mestrado em Letras e Lingüística, 1992. Orientador: Prof. Dr. Miguel Ángel Garcia Bordas. Universidade Federal da Bahia, Salvador, inédito, 199p.

NOVELLO, Mário. Os diferentes vazios e os diferentes tempos da cosmologia. In: KATZ, Chaim Samuel (Org.) *Temporalidade e Psicanálise*, p.127-171. Petrópolis, R.J.: Vozes, 1995, 171p.

NUNES, Luiz Arthur. Dorotéia. *Range Rede*. Revista de Literatura, Dossiê Nelson Rodrigues. Rio de Janeiro, Ano 4, nº 4, p.34-39. Palavra Palavra Grupo de Estudos Literários, primavera de 1998, 120p.

NUNES, Luiz Arthur. Melodrama com Naturalismo no Drama Rodriguiano. *Travessia — Revista de Literatura Brasileira*. Revista do Curso de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, nº 28, p.49-62. Universidade Federal de Santa Catarina, 1º semestre de 1994, 218p.

PAVIS, Patrice. *A Análise dos Espetáculos: Teatro, Mímica, Dança-Teatro; Cinema*. Tradução de Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2003, 323p.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2001, 483p.

PELLEGRINO, Hélio. A Obra e O Beijo no Asfalto. In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro Completo*, p.155-167. Organização e Prefácio de Sábato Magaldi. 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.

PEREIRA, Victor Hugo Adler. Dessa vez foi mais leve — intensificação e diluição nas leituras de Nelson Rodrigues. *Range Rede*. Revista de Literatura, Dossiê Nelson Rodrigues. Rio de Janeiro, Ano 4, nº 4, p.7-16. Palavra Palavra Grupo de Estudos Literários, primavera de 1998, 120p.

PEREIRA, Victor Hugo Adler. Nelson Rodrigues e a Lógica da Obscenidade. *Travessia — Revista de Literatura Brasileira*. Revista do Curso de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, nº 28, p.195-218. Universidade Federal de Santa Catarina, 1º semestre de 1994, 218p.

PERPETUO, Irineu Franco. *O Nariz*, uma ópera anarquista. *BRAVO!* São Paulo, ano 9, nº 102, p.21, fev.2006, Editora D' Ávila Ltda, 114p.

PONDÉ, Serafina Maria de Souza. *Nelson Rodrigues e o futebol: nos lances de bola, os traços da alma*. 238p. Tese (Doutorado em Letras e Lingüística). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002. inédito.

PRADO, Décio de Almeida. *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno; crítica teatral de 1947-1955*. São Paulo: Perspectiva, 2001, 381p.

PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2001, 2ª edição — 1ª reimpressão, 149p.

REBOUL, Olivier. *Introdução à Retórica*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2000, 253p.

REGNAULT, François. *El Arte según Lacan y otras conferencias*. Presentación de Jacques-Alain Miller. Tradução para o espanhol de Josep Maria Panés. Barcelona, Atuel-Eolia, 1995, 97p.

ROBERT, Paul. *LE PETIT ROBERT 1*. Dictionnaire alphabétique et analogigue de la langue française. Paris: Le Robert, 1988, 2171p.

RODRIGUES, Nelson. A dama do lotação. In: _____. *A vida como ela é...: o homem fiel e outros contos*, p. 219-223. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, 245p.

RODRIGUES, Nelson. A Falecida. In: _____. *Teatro Completo*, p.731-779. Organização e Prefácio de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar S.A., 1994, 1134p.

RODRIGUES, Nelson. *A menina sem estrela: memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, 279p.

RODRIGUES, Nelson. *A mentira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, 136p.

RODRIGUES, Nelson (Myrna). *A mulher que amou demais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, 181p.

RODRIGUES, Nelson. A mulher sem pecado. In: _____. *Teatro Completo*, p. 299-344. Organização e Prefácio de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar S.A., 1994, 1134p.

RODRIGUES, Nelson. A Serpente. In: _____. *Teatro Completo*, p.1109-1131. Organização e Prefácio de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar S.A., 1994, 1134p.

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.

RODRIGUES, Nelson. Anti-Nelson Rodrigues. In: _____. *Teatro Completo*, p. 471-516. Organização e Prefácio de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar S.A., 1994, 1134p.

RODRIGUES, Nelson. Banho de Noiva. In: _____. *A vida como ela é...: o homem fiel e outros contos*, p. 21-25. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, 245p.

RODRIGUES, Nelson. Dissertações e Teses: assunto Nelson Rodrigues; Teatro; Literatura. Disponível em <http://www.nelsonrodrigues.com.br> e <http://web.capes.gov.br> Acesso em 26.mai.2003 e 07.out.2003, respectivamente.

RODRIGUES, Nelson. 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.

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

RODRIGUES, Nelson (Suzana Flag). *Escravas do Amor: folhetim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, 539p.

RODRIGUES, Nelson. Fazer ou Não Fazer Psicanálise de Grupo. In: _____. *O Reacionário: memórias e confissões*, p.431-434. Rio de Janeiro: Record, 1977, 526p.

RODRIGUES, Nelson (Suzana Flag). *Meu destino é pecar*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998, 4ª ed., 638p.

RODRIGUES, Nelson (Suzana Flag). *Minha Vida: romance autobiográfico*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, 235p.

RODRIGUES, Nelson (Suzana Flag). *Núpcias de Fogo: folhetim*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, 367p.

RODRIGUES, Nelson. 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.

RODRIGUES, Nelson. *O casamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, 259p.

RODRIGUES, Nelson. O gato cego. In: _____. *A vida como ela é...: o homem fiel e outros contos*, p. 164-168. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, 245p.

RODRIGUES, Nelson. O Palhares com Eros, Marx e Freud. In: _____. *O Reacionário: memórias e confissões*, p.225-228. Rio de Janeiro: Record, 1977, 526p.

RODRIGUES, Nelson. *O Reacionário: memórias e confissões*. Rio de Janeiro: Record, 1977, 526p.

RODRIGUES, Nelson. 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.

RODRIGUES, Nelson. 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.

RODRIGUES, Nelson. Perdoa-me por me traíres. In: _____. *Teatro Completo*, p.781-825. Organização e Prefácio de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar S.A., 1994, 1134p.

RODRIGUES, Nelson. Quase Enforcaram o Autor como um Ladrão de Cavalos. In: _____. *O Reacionário: memórias e confissões*, p.146-149. Rio de Janeiro: Record, 1977, 526p.

RODRIGUES, Nelson. 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.

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

RODRIGUES, Nelson. Teatro desagradável. *Folhetim*. Especial Nelson Rodrigues, Rio de Janeiro, nº 7, p.5-13. Teatro do Pequeno Gesto, maio-agosto de 2000. Apoio Cultural Prefeitura do Rio, 111p.

RODRIGUES, Nelson. Teatro e Vida. In: _____. *O Reacionário: memórias e confissões*, p.386-390. Rio de Janeiro: Record, 1977, 526p.

RODRIGUES, Nelson. 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.

RODRIGUES, Nelson. 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.

RODRIGUES, Nelson. 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.

RODRIGUES, Nelson. 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.

ROSENFELD, Anatol. Aspectos do Teatro Contemporâneo. In: _____. *Prismas do Teatro*, p.199-206. São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1993, 257p.

ROSENFELD, Anatol. Aspectos do Teatro Moderno. In: _____. *Prismas do Teatro*, p.107-120. São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1993, 257p.

ROSENFELD, Anatol. O Teatro Brasileiro Atual. In: _____. *Prismas do Teatro*, p.149-172. São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1993, 257p.

ROSENFELD, Anatol. *Teatro Moderno*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997, 249p.

ROUDINESCO, Elisabeth, PLON, Michel. *Dicionário de Psicanálise*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998, 874p.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, 226p.

RUDELIC-FERNANDEZ, Dana. Psicanálise & Relato: narração e transmodalização. *Dicionário Enciclopédico de Psicanálise: o legado de Freud e Lacan*, p.722-726. Editado por Pierre Kaufmann. Tradução de Vera Ribeiro e Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996, 785p.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. Tradução de Andréa Stahel M.da Silva. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1998. 252 p.

SANTOS, Antônio Carlos. Toda Nudez e um Idílio: Serginho e o Ladrão Boliviano. *Travessia — Revista de Literatura Brasileira*. Revista do Curso de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, nº 28, p.183-193. Universidade Federal de Santa Catarina, 1º semestre de 1994, 218p.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *L' Avenir du drame: écritures dramatiques contemporaines*. Belfort, France: Circe, 1999, 210p.

SCHERMANN, Eliane Z. *O gozo en-cena: sobre o masoquismo e a mulher*. São Paulo: Escuta, 2003, 288p.

SOUZA, Eudoro de. Comentário. In: ARISTÓTELES. *Poética*, p.273-310. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha. Tradução, comentário e índices analítico e onomástico de Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1979, 329p. (Os Pensadores).

STRINDBERG, August. *O Sonho*. Tradução de Claudio Fontana. [s.l.], [s.n.], [198?], 83p.

SUSSEKIND, Flora. Frases e seu fundo falso. In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro Completo*, p.265-267. Organização e Prefácio de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar S.A., 1994, 1134p.

TODOROV, Tzvetan. A Retórica de Freud. In: _____. *Teorias do Símbolo*, p.309-351. Tradução de Enid Abreu Dobránszky. Campinas, S.P.: Papirus, 1996, 413p.

TODOROV, Tzvetan. Texto. In: DUCROT, Oswald, TODOROV, T. *Dicionário das Ciências da Linguagem*, p.351-357. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1982, 445p.

TORRES, Walter Lima. *Viúva, porém honesta*, uma mágica moderna. *Folhetim.* Especial Nelson Rodrigues, Rio de Janeiro, p.43-51. Teatro do Pequeno Gesto, maio-agosto de 2000. Apoio Cultural Prefeitura do Rio, 111p.

UBERSFELD, Anne. *Les termes clés de l'analyse du théâtre*. Paris: Éditions du Seuil, 1996, 93p.

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

VALENTE JUNIOR, Valdemar. Nelson Rodrigues: imagens do futebol. *Range Rede*. Revista de Literatura, Dossiê Nelson Rodrigues. Rio de Janeiro, Ano 4, nº 4, p.70-75. Palavra Palavra Grupo de Estudos Literários, primavera de 1998, 120p.

VINAVER, Michel. *Écrits sur lê théâtre 1*. Textos reunidos por Michelle Henry. Paris, França: L'Arche Editeur, 1998, 321p.

WALDMAN, Berta. Figurações da margem: algumas anotações sobre o texto de Nelson Rodrigues. *Travessia — Revista de Literatura Brasileira*. Revista do Curso de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, nº 28, p.129-157. Universidade Federal de Santa Catarina, 1º semestre de 1994, 218p.

XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena; Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, 381p.