

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA

MANTRA SANTOS

TEXTO SECUNDÁRIO:
Um recurso enunciativo do dramaturgo

Florianópolis
2014

MANTRA SANTOS

TEXTO SECUNDÁRIO: Recurso enunciativo do dramaturgo

Trabalho de Curso submetido à Universidade Federal de Santa Catarina como parte dos requisitos necessários para a obtenção do Grau de Bacharel em Artes Cênicas.

Professor orientador: PhD Paulo Ricardo Berton

Florianópolis
2014

MANTRA SANTOS

**TEXTO SECUNDÁRIO:
Recurso enunciativo do dramaturgo**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Artes Cênicas, sendo submetido à Banca Examinadora e considerado aprovado.

Florianópolis ____ de _____ de 2014

Prof. Dr. Paulo Ricardo Berton
Professor orientador

Prof^ª. Dra. Elisana De Carli

Prof. Dr. Sérgio Nunes Melo

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais por me fazerem. Aos meus amigos por me aturarem. Aos meus professores por me ensinarem. Ao meu orientador por me corrigir. A todos que influenciaram direta ou indiretamente em minha formação, meus sinceros agradecimentos.

“Em especial, a arte é capaz de nos dar, pelo menos em ponto pequeno num reflexo, aquilo que na vida real não conseguimos alcançar: a contemplação serena das qualidades metafísicas”

Roman Ingarden, 1979

RESUMO

Com base no estudo da dramaturgia textual, o presente trabalho tem por finalidade analisar a função do texto secundário, a partir do conceito de Ingarden (1979), nas obras teatrais e como ele se apresenta na peça *Você se Lembra*, de minha autoria. Início contextualizando o leitor apresentando as formas do drama, utilizo a terminologia de Volker Klotz, o qual designa forma aberta e forma fechada. Em seguida apresento a função do texto secundário nas obras teatrais. A partir dos encontros estabelecidos entre o drama e suas didascálias, analiso seis peças, destacando a importância das didascálias e sua função. Por fim, após esta análise, é apresentada a função do texto secundário na peça *Você se lembra*.

Palavras - chave: Dramaturgia. Texto secundário. Drama

ABSTRACT

Based on the study of textual drama, this study aims to examine the function of the secondary text in theatrical works, from the concept of Ingarden (1979), in the theatrical works and how it is presented in the play *You remember*, of my authorship. I begin contextualizing the reader by showing the forms of drama, I use the terminology of Volker Klotz, which appoints openly and closed form. Then I show the function of the secondary text in theatrical works. From the relationship between drama and its stage directions, I analyze six plays, highlighting the importance of stage directions and its function.

Keywords: Dramaturgy. Secondary text. Drama

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS	14
1.1 Drama fechado	15
1.2 Drama aberto	19
2. TEXTO SECUNDÁRIO	24
2.1 Formas de passar a informação	25
2.1.1 Significado/sentido	29
2.1.1.1 Rubrica	33
3. ANÁLISE DAS PEÇAS	40
3.1 <i>Casa de Bonecas</i> de Henrik Ibsen	47
3.2 <i>Assim que passarem cinco anos</i> de Federico Garcia Lorca	48
3.3 <i>Esperando Godot</i> de Samuel Beckett	50
3.4 <i>Fala comigo doce como a chuva</i> de Tennessee Williams	52
3.5 <i>Anjo Negro</i> de Nelson Rodrigues.....	54
3.6 <i>Dissidente</i> de Michel Vinaver	56
4. VOCÊ SE LEMBRA	58
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	61
BIBLIOGRAFIA	64
ANEXO A – <i>Você se lembra</i>	68

INTRODUÇÃO

“A arte distingue em geral a intenção de comunicar e a vontade de dizer algo preciso: pode-se querer comunicar, ainda que uma parte da mensagem não evidencie a intencionalidade.”

(UBERSFELD, 2010, P.18)

Acredito que quando escrevemos, queremos primeiramente comunicar. Possuímos a vontade de atingir o leitor com nossa gama de informações, nossos questionamentos, incertezas, convicções. Como diz Ubersfeld (2010) pode-se querer comunicar, ainda que uma parte não evidencie essa intenção. Acredito que a comunicação está intrínseca, mesmo quando essa vontade não aparece claramente. Dentro da cabeça do enunciador está uma mensagem querendo ser passada. À vista disso me debrucei na dramaturgia para poder levantar e debater sobre meus questionamentos.

Acredito que o drama serve como uma plataforma para concretizar nossas convicções e por consequência comunicá-las. Essa plataforma condensa uma emoção poética, tornando-a ainda mais bela. Toda obra é composta por mensagens, e essas mensagens apresentam formas variadas, mas em todas elas existe uma poeticidade, pois a dramaturgia nada mais é do que a criação imaginativa do autor, concretizada no papel, de forma um tanto quanto fascinante. Esse fascínio faz o leitor se deleitar como igualmente instruir, já dizia Horácio.

Sempre gostei de escrever. Lembro-me das aulas de dramaturgia na terceira fase, ministradas pelo professor Paulo Ricardo Berton, adorava escrever as cenas e ser desafiada. Provavelmente são os obstáculos da escrita que me cativam, querer resolvê-los intensifica minha vontade de escrever. Certo dia resolvi escrever uma peça, ela não fluiu como eu gostaria, mas passado um tempo, lendo um texto na internet me voltou a vontade de escrever, me voltei para o computador e comecei a escrever, dessa vez fluiu e quando me deparei já havia escrito o primeiro quadro da minha peça. Pesquisando sobre dramaturgia li um artigo em que o autor dizia:

Sob o nome de Édipo, Sófocles empreendeu, teleológica e metafisicamente, uma abordagem sobre o destino humano. Sob o nome de Hamlet, Shakespeare tratou da loucura. Sob nomes e vontades humanas, dramaturgos debruçam-se com espanto para o fenômeno de nossa própria natureza.

(VIEIRA, 2003, sem pág.)

Eu desejo debruçar-me na escrita teatral para tratar de temas da nossa natureza humana. Assim como nossos antepassados fizeram, tenho a ambição que minha comunicação ultrapasse os anos e perdure. O teatro, ao contrário de algumas outras manifestações artísticas, por ser composto por signos que apresentam semelhança conosco, em nossa amplitude de virtudes e defeitos, me parece ser a melhor opção para dialogar sobre assuntos da nossa natureza humana. Além de que possuo um grande carinho pela dramaturgia e essa vontade de comunicar.

Este trabalho foi elaborado a partir da obra que desenvolvi, a qual se intitula *Você se lembra*. Desenvolvi a peça com o intuito de dialogar sobre a incomunicabilidade, pois considero esse tema muito frequente na nossa sociedade contemporânea, como também me inquieta. Como diz Anne Ubersfeld no livro *Para ler o teatro*:

Todo texto teatral é a resposta a uma *demand*a do público, e é por isso que se opera mais facilmente a articulação do discurso teatral com a história e a ideologia.

(UBERSFELD, 2010, P.168)

Cada época possui elementos comuns ao discurso teatral. O autor estará situado na linha da ideologia dominante ou fará um contra discurso, mas mesmo optando por ir contra a ideologia dominante o fantasma do discurso dominante estará presente no texto. Mesmo quando escolhemos não seguir a ideologia dominante ela parece estar inserida em nossas obras.

Em relação à ideologia escolhida, retrato a seguir uma fala do Pai, em *Seis personagens à procura de um autor* de Pirandello, na qual acredito estar sendo apresentada a essência da incomunicabilidade.

Pai – Mas todo o mal está nisso! Nas palavras. Todos trazemos dentro de nós um mundo de coisas: cada qual tem seu mundo de coisas! E como podemos entender-nos, senhor, se, nas palavras que eu digo, coloco o sentido e o valor das coisas como são dentro de mim, enquanto quem as ouve lhes dá, inevitavelmente, o sentido e o valor que elas têm para ele, no mundo que traz consigo? Achamos que nos entendemos... E nunca nos entendemos! (...).

(PIRANDELLO, 2004, P.57)

Entendo por incomunicabilidade quando existe um abismo entre o que se pensa e transmite e o que o outro entende. “E primeiro o homem criou a linguagem para poder melhor se entender com o outro; e a linguagem, quase um ser autônomo, encarregou-se de separar os homens entre si” (PEREIRA, 2007, P.12). A comunicação é um hábito, dentro

da comunicação existe a linguagem e dentro da linguagem existe um abismo. O abismo está relacionado à informação.

Existe em cada um de nós uma dificuldade de se fazer entender. A ambição individual é o que favorece a incomunicabilidade, cada indivíduo aparenta viver em um universo paralelo, formado pelas suas ambições e vontades próprias. A falta de comunhão favorece a falta de comunicação. Tornamo-nos um animal individual, a busca por nossos interesses acabaram por nos distanciar dos outros, dessa forma pensamos apenas no nosso próprio bem e em nossas próprias realizações.

Apresentados meus questionamentos, entraremos no âmbito da pesquisa. Quando escrevemos uma peça de teatro sempre nos deparamos com obstáculos e inquietações. Este estudo não foi fundado nas adversidades. A análise abordada posteriormente partiu da peça como objeto finalizado. Minha pesquisa tem por base analisar a função do texto secundário nas obras teatrais. Este é composto pelas informações fornecidas pelo autor (indicações ao diretor, cenográficas, etc.), as quais não estão presentes no texto principal.

Dentro da dramaturgia existem vias que caminham paralelamente, são *formas* de escrita para articular com o leitor. De um lado temos os autores que aderem ao drama fechado, de outro, autores que preferem uma escrita aberta. No início da pesquisa eu apresento as formas que os dramaturgos utilizam. Eco (1991) no livro *A obra aberta*, fala da questão da forma. Toda obra é composta por diversos níveis de experiências, modos de organização, etc., esse conjunto ou estrutura, seria a *forma* que a obra apresenta.

Como de um todo orgânico que nasce da fusão de diversos níveis de experiência anterior (ideias, emoções, predisposições a operar, matérias, módulos de organização, temas, argumentos, estilemas prefixados e atos de invenção). Uma forma é uma obra realizada, ponto de chegada de uma produção e ponto de partida de uma consumação que - articulando-se - volta a dar vida, sempre e de novo, a forma inicial, através de perspectivas diversas.

(ECO, 1991, P.28)

As tentativas de enquadrar o drama em uma *forma* surgiram na Alemanha dos anos 50, os estudiosos alemães estavam preocupados em determinar as características fundamentais do drama. De acordo com Marvin Carlson (2003), em 1960, Volker Klotz tentou enquadrar todos os aspectos da questão de forma em seu livro denominado *Forma fechada e forma aberta do drama*.

Volker Klotz, on the other hand, attempts to isolate two contrasting composition techniques from a historically and typologically extremely varied

corpus of texts by defining two ideal types - open and closed forms in drama - and then categories Wolfflin developed for the history art and which were then applied to drama by Walzel, Petsch and others.

(PFISTER, 1988, P.240)

Klotz afirma que “à configuração do enredo dramático em forma fechada ou aberta corresponde a uma determinada visão do mundo, uma maneira determinada da recepção da realidade” (KLOTZ *apud* ARON, 1993, P.52), cada forma é considerada em termos de seus conceitos de enredo, tempo, lugar, caráter, estrutura e linguagem. O drama fechado enfatiza a harmonia, a ordem, a completude. O drama aberto procura sugerir a multiplicidade, ambiguidade, ausência de foco no mundo empírico, apresentando seções fragmentárias que sugerem mais do que mostram. Klotz usará a denominação forma aberta e fechada, como afirma:

Esta terminologia (forma fechada ou tectônica e forma aberta ou atectônica), que entretanto se popularizou e se afirmou na teoria literária, foi tomada aos ‘conceitos fundamentais da história da arte’ de Wolfflin.

(KLOTZ *apud* ARON, 1993, P.50)

Em relação à forma utilizada, alguns dramaturgos aderem ao drama fechado, cuja trajetória provém de Aristóteles, as três unidades, o classicismo francês, a peça bem feita de Scribe, a pirâmide de Freytag e outras influências. Outros priorizam o drama aberto, o qual provém de várias variantes, como a quebra das três unidades, uma escrita ambígua narrada através de fragmentos, o teatro épico de Brecht, o teatro das possibilidades de Gatti, etc., destruindo, quase que totalmente, o modelo do drama fechado.

Partindo da análise dessas possibilidades de escrita, apresento a importância e função das didascálias no texto teatral na forma que os autores utilizam para passar a informação.

Assim, o foco principal da minha pesquisa é a função do texto secundário. Dessa forma, em seguida, exemplifico meus levantamentos teóricos em seis peças, intituladas: *Casa de Bonecas* de Henrik Ibsen, *Assim que passarem cinco anos* de Federico Garcia Lorca, *Esperando Godot* de Samuel Beckett, *Fala comigo doce como a chuva* de Tennessee Williams, *Anjo Negro* de Nelson Rodrigues e *Dissidente* de Michel Vinaver.

Escolhi essas peças como base para apresentar um recorte da dramaturgia textual, pois cada uma foi escrita por dramaturgos que utilizam das formas do drama de maneiras diferentes. Alguns utilizam a forma fechada e bem regrada do drama fechado, outros já quebraram com essa forma e utilizam uma escrita mais solta, aberta. Em relação à

diferença da utilização das rubricas, temos, por exemplo, Beckett que é bem preciso em suas rubricas, já Vinaver não apresenta nenhuma indicação. Acredito que serão exemplos úteis para analisar o papel do texto secundário. Aprofundarei minha escolha das peças e dos autores no terceiro capítulo.

Logo após, apresento minha trajetória percorrida na criação do texto *Você se lembra*, analisando a função do texto secundário e como ele se apresenta na minha peça.

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS

No presente estudo o ponto central é analisar o drama, partindo do pressuposto de drama como texto escrito. De acordo com Pavis (2007) drama é o poema dramático, o texto escrito para diferentes papéis e de acordo com uma ação conflituosa.

A minha pesquisa têm por base primordial, na análise do drama, analisar a função das didascálias no texto teatral, sua importância e função. Abordarei mais a respeito após ter apresentado as formas do drama.

Escolhi analisar dois variantes do drama: o drama fechado (dramaturgia clássica, aristotélica, teatro dramático) e o drama aberto (dramaturgia pós-moderna, não-aristotélica, teatro épico). Meu intuito é utilizar das formas do drama para poder analisar o texto secundário da minha peça, partindo da importância e função das didascálias em cada uma das formas. Com o resultado dessas investigações será possível analisar qual caminho é apresentado no texto *Você se lembra*, desse modo concluindo os levantamentos sobre o texto secundário.

Em relação aos modelos do drama, Ryngaert (1998) afirma que:

Os dois modelos perduram, um, ainda clássico, de uma escrita informativa e, no fim das contas fechada, ao menos tanto quanto autoriza a aspiração imposta pela cena seguinte; o outro, cheio de vazios, de uma escrita que não se esforça para fornecer narrativa mas que, se é bem-sucedida, impõe suas “ausências” como ímãs para atrair sentido, para excitar o imaginário para construir a cena seguinte.

(RYNGAERT, 1998, P.8)

Os aspectos do drama, no drama fechado (uma escrita informativa, regrada, etc.) e no drama aberto (uma escrita ambígua, cheia de vazios, etc.), estão relacionados à narrativa. De acordo com Pavis (2007) a narrativa é a forma utilizada para articular com o espectador, as obras tanto no drama fechado como no drama aberto, apresentam uma fábula resumível em uma narrativa. O drama fechado é composto por uma narrativa unificadora. Os dramaturgos clássicos retomam as grandes narrativas fundadoras, míticas ou morais. Já o drama aberto apesar de apresentar uma perturbadora simplicidade e a inquietante leveza de diálogos, também apresenta uma narrativa, mas não unificadora como no drama fechado. Os dramaturgos contemporâneos se preocupam mais com a originalidade do que com as regras clássicas.

Existe uma oposição entre as formas do drama.

Há oposição total entre formas abertas, profusas, múltiplas, complicadas, em que a parte é preferida ao todo, e formas fechadas, concentradas, unitárias, que tendem para a harmonia do conjunto.

(RYNGAERT, 1995, P.80)

Por causa dessa oposição, a seguir irei analisar o drama fechado separado do drama aberto, para então, após essa análise, entender o papel das didascálias.

1.1 Drama fechado

“No caráter absoluto do drama repousa igualmente a exigência de eliminar o acaso e apresentar encadeamentos motivados.”

(SZONDI, 2011, P. 28)

O drama fechado possui uma dramática rigorosa, se baseia nas regras clássicas da dramaturgia com estruturas pré-definidas. Os autores utilizam das influências clássicas para o desenvolvimento de suas obras.

No livro *Teorias do Teatro* de Marvin Carlson, este apresenta o caminho percorrido pela teoria do drama. Ele diz que a visão dos gêneros clássicos, como a comédia e a tragédia, dominaram o período clássico e os primórdios do Renascimento. “Em essência, essa visão dos gêneros cominou a crítica medieval e a do começo do Renascimento” (CARLSON, 2003, P.25). No Renascimento ocorre a redescoberta de Aristóteles, sua *Poética* é a referência principal. Patrice Pavis (2007) reflete que na *Poética* Aristóteles relata que a peça representada deve ser construída dentro de certas regras: a ação não pode ultrapassar vinte e quatro horas, o local deve ser homogêneo, neutralizado, tolerando apenas poucas mudanças. “Uma apresentação que não choque nem o bom gosto, nem o bom-tom, nem a verossimilhança”. (PAVIS, 2007, P.115). Aristóteles acreditava nas unidades (tempo, lugar e ação), evocando a completude da obra. “Cada momento contém o germe do futuro, cada cena deve implicar a próxima, daí se impondo a unidade de tempo e espaço”. (SZONDI, 2011, P. 169). A *Arte Poética* de Aristóteles é o ponto de partida de toda literatura dramática rigorosa.

A partir dessas regras os autores renascentistas italianos, baseavam a sua escrita. Um dramaturgo italiano que defendia sua obra e se referia a Aristóteles quando possível foi Giambattista Giraldi, suas peças eram escritas conformando-se o melhor possível às práticas da época. O Renascimento italiano se caracteriza por um período marcado pelo

estabelecimento da *Poética* de Aristóteles, os críticos desse período empreenderam a tarefa de decodificar Aristóteles, utilizando os conceitos estabelecidos pela tradição latina. Esse período foi marcado também pela tentativa de relacionar a obra com a crítica que já estava firmada. Os franceses, no período renascentista, sofreram também influência de Aristóteles e da teoria italiana. De acordo com Renata Pallottine (1983) em seu livro *Introdução à Dramaturgia*, as três unidades são um apoio rigoroso, pois mantêm a continuidade e garantem em termos a verossimilhança.

Na França, precisamente no século XVII, voltou-se a discutir a respeito das regras clássicas do drama. A regra das três unidades reentrou nos debates críticos.

De um modo geral, os campeões dos antigos insistiam na fiel observância dos modelos e temas clássicos, e das regras aristotélicas – ou melhor, dessas regras tais quais eram tradicionalmente entendidas.

(CARLSON, 1997, P. 104)

Como diz Pallottine (1983) o ideal do Renascimento era de ser mais aristotélico que Aristóteles, retomando a obediência as três unidades. A dramaturgia clássica francesa defendia a peça fechada, sua dramática era rigorosa e obediente às regras. O classicismo fez da precisão, da segurança e do caráter completo das informações dirigidas ao espectador uma das regras da escrita teatral. Aristóteles era considerado um enunciador de doutrinas razoáveis, consideradas corretas.

Em contrapartida, o teatro clássico francês renega ao máximo as formas e soluções não dramáticas. A tragédia eliminou o coro - há raras exceções como *Esther* e *Athalie*, de Racine - e fortaleceu os nexos causais entre as cenas, de modo que há pouco espaço para interrupções da ação dramática, altamente concentrada nos personagens centrais e construída de acordo com as unidades de ação, tempo e lugar.

(FARIA, 1998, P.51)

No séc. XVIII a Inglaterra mostrava-se aberta às influências francesas, a ampla familiaridade com os modelos franceses questionava se era preciso seguir os modelos de Corneille, constituído por uma escrita mais cerrada ou de Shakespeare com arranjos soltos. Lembrando que Shakespeare utilizava um estilo dramático diferente, suas peças apesar de conservarem a unidade de ação, permitiam cenas soltas, quebravam com as unidades de tempo e lugar, suas peças eram abertas (falaremos mais sobre a forma aberta do drama no capítulo seguinte). Em relação aos debates entre as duas formas dramáticas, eles

continuaram seguindo, comparando o drama francês com o inglês. Com o passar dos anos foi se criando uma flexibilidade em relação às regras neoclássicas.

Uma forma dramática que retomava a estrutura fechada do drama foi a Peça Bem-Feita de Scribe. No *dicionário de teatro* de Pavis ele diz: “Nome dado, no século XIX, a certo tipo de peça que se caracteriza pela perfeita disposição lógica de sua ação”. A peça bem-feita de Scribe era uma forma dramática que retomava a estrutura fechada do drama. De acordo com o *Dicionário de teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*, o objetivo principal da Peça Bem-Feita está voltado:

Para os efeitos exercidos sobre o espectador, efeitos que visam causar surpresa, manter a atenção, aguçar a curiosidade, satisfazer a razão, entreter o espírito com a engenhosidade da armação do conflito dramático.
(GUINSBURG et al. *apud* TIN, 2008, P.2)

A primeira regra é o desenrolar contínuo, fechado e progressivo dos motivos da ação. O suspense deve ser mantido continuamente, o objetivo é manter viva a atenção do espectador. A distribuição da matéria dramática é bem precisa.

A exposição coloca discretamente sinalizações para a peça e sua conclusão; cada ato compreende um ascenso da ação pontuada por um ponto. A história culmina numa cena central (cena obrigatória) ou os diferentes fios da ação se reagrupam revelando ou resolvendo o conflito central.
(PAVIS, 2007, P.281)

A verossimilhança e a identificação são regras importantíssimas e a temática por mais original que seja não deve ser problemática, no sentido de não propor para o público uma temática que lhe seja estranha. A peça bem-feita é um molde que surgiu do modelo clássico, influenciou autores como Shaw e Ibsen.

Um modelo estrutural frequente entre os dramaturgos clássicos é a Pirâmide de Freytag, criada pelo teórico Gustav Freytag. Em seu livro *A técnica do drama*, Gustav utiliza da pirâmide para exemplificar a evolução da ação dramática. A pirâmide é baseada em uma peça de cinco atos, a trama se baseia em cinco partes: introdução, elevação da ação, clímax, declínio da ação e catástrofe.

Na introdução é apresentada ao espectador/leitor uma situação X. Na situação seremos apresentados aos protagonistas e antagonistas. Na elevação da ação algo irá ocorrer para que as partes (protagonistas e antagonistas) entrem em choque. O Clímax se apresenta quando o conflito atinge seu grau máximo de tensão. O declínio da ação decorre

quando uma das partes se sobressai em relação à outra. A catástrofe ou desenlace é a resolução em si.

As peças de Shakespeare apresentam esse artifício, como por exemplo, em *Romeu e Julieta*:

1º ato: Romeu conhece Julieta. Há uma guerra entre as famílias Montecchio e Capuleto;

2º ato: A guerra entre as famílias é um fator complicador.

3º ato: Romeu mata Mercúcio, primo de Julieta, e é exilado;

4º ato: Paris pretende se casar com Julieta, que pede ajuda do Frade que procura entrar em contato com Romeu pra explicar-lhe sobre um estratagema, que envolve Julieta se fingir de morta.

5º ato: Romeu enfrenta Paris, Paris morre, Romeu comete suicídio, Julieta, que fingia estar morta, se mata por fim. As famílias aprendem a lição e Verona fica em paz.

A forma utilizada na pirâmide serve para entender a progressão do enredo. Na forma fechada nos deparamos pela busca de artifícios. De acordo com Pavis (2007) a dramaturgia clássica busca os seguintes elementos: exposição do tema (o dramaturgo fornece informações necessárias para a construção da situação), nó (seria o procedimento que bloqueia o fio da intriga, provocando o conflito), conflito (resultante de forças antagônicas. Quando o sujeito ao perseguir seu objeto é enfrentado por outro sujeito, podendo ser personagem ou obstáculo. Tal oposição caracteriza o conflito) etc., na construção dramatúrgica.

Para melhores esclarecimentos, abaixo segue um resumo da forma com que o texto se apresenta no drama fechado:

- A Fábula – Na forma fechada do drama a fábula é centrada no conflito principal. A fábula forma um conjunto articulado em cima de uma sequência de episódios em número limitado, centrados no conflito.

Cada tema ou motivo é subordinado ao esquema geral, o qual obedece a uma estrita lógica temporal e causal. A progressão da intriga faz-se dialeticamente por “golpe e contragolpe”, as contradições resolvidas trazendo sempre novas contradições, até o ponto final que resolve definitivamente o conflito principal.

(PAVIS, 2007, P. 174)

- Espaço- Tempo – O tempo vale como duração, compacto e indivisível, conservando a mesma qualidade durante toda a apresentação. O espaço não é diferenciado de acordo com os lugares representados, ele é sempre neutro.

“Visto como espaço de significação e não como lugar concreto” (PAVIS, 2007, P.174).

- As Personagens – As personagens apresentam pontos em comum, assumem uma configuração no modelo actancial. O modelo actancial é um esquema que foi desenvolvido para visualizar as principais forças do drama e seu papel na ação. O modelo serve para esclarecer as relações físicas e a configuração das personagens. O sistema coloca a personagem em um sistema global de ações, em que reduz a um número mínimo de categorias, englobando todas as combinações possíveis realizadas na peça. O modelo também pretende destacar os verdadeiros protagonistas da peça e seus objetivos.
- O Discurso – No drama fechado o discurso se apresenta de forma homogênea, ele é fixo: alexandrino (no neoclássico francês), sequência de tiradas, retomadas termo a termo. Apresenta um universo autônomo e absoluto.

Após a apresentação do drama fechado (suas influências e sua trajetória), analisaremos o drama aberto. Pois tudo que aparecia até o final do século XIX como marca inconfundível do dramático (como o conflito e a situação, o diálogo, a noção de personagem), tornam-se prescindíveis na forma dramaturgica aberta.

1.2 Drama aberto

“Se a forma fechada extrai a maioria de suas características do teatro clássico europeu, a forma aberta se define como reação contra esta dramaturgia.”
(PAVIS, 2007, P.173)

O drama aberto apresenta uma escrita dramática descontínua, é muito frequente entre os dramaturgos a sobreposição de cenas, fragmentos, partes, movimentos. Muitos autores contemporâneos narram através de fragmentos desconexos, cabe ao leitor o papel de preencher as várias narrativas à sua maneira.

Uma influência significativa a forma aberta do drama foi o teatro épico de Bertolt Brecht. O teatro épico se contrapõe ao teatro dramático aristotélico, ele destaca acontecimentos de interesse do público olhando para as grandes organizações que os indivíduos fazem parte, diferente do teatro dramático, que toma o indivíduo como ponto de chegada e partida. O teatro épico transita da apresentação para a representação e desta

para o comentário, tudo na mesma cena. A peça é narrativa, as personagens interrompem a ação para se dirigir ao público, o teatro de Brecht é bem didático, capaz de esclarecer o público sobre a sociedade e a vontade de transformá-la. Para que seja realizado é necessário acabar com a ilusão, o teatro épico intenta a lucidez do espectador, para tal, uma das características essenciais do teatro épico é o distanciamento.

Trata-se de uma técnica que permite imprimir aos acontecimentos a serem representados a marca de algo que se destaca, exige explicação, não deve ficar subentendido, simplesmente não é natural.

(BRECHT apud COSTA, 2000, P.43)

A técnica do distanciamento possibilita ao espectador elaborar uma crítica do ponto de vista social, combate-se a empatia e o ilusionismo. O teatro épico rompeu com as formas do drama clássico. De acordo com Carlson (2003, P.401) o teatro de Brecht trabalhava com temas progressistas, em que “a arte pode e deve intervir na história, lidar com necessidades sociopolíticas e não com universais estéticos, explicar em vez de expressar, insistir em que o mundo poderia ser diferente do que é.”

Em relação ao projeto de narrativa do drama aberto, ele se origina do abandono do ponto de vista. Michel Raimond em *La crise Du Roman*, diz que a técnica do ponto de vista instala o pensamento do romancista em uma das personagens, para descobrir uma realidade que não havia sido iluminada uniformemente, mas posta em perspectiva. O dramaturgo optando por abandonar o ponto de vista nos impossibilita de ter uma visão ordenada da obra.

Esse modo de divisão, se é sinal de uma vontade de atacar o mundo pela quebra, através do silêncio e do não-dito em vez de procurar unificá-lo *a priori* em uma visão totalizadora ou loquaz que o narre com autoridade, coloca, de fato, o problema da relação com o enredo e do modo de reconstituição de um ponto de vista na leitura.

(RYNGAERT, 1998, P. 88)

No drama aberto a narrativa se abre em um leque de possíveis enredos, perde-se a grande narrativa unificadora do drama fechado. Como é o caso, por exemplo, de *A solidão nos campos de algodão* de Bernard-Marie Koltès, em que a peça se baseia em relações entre o cliente e o *dealer*. A partir das trocas verbais podemos construir inúmeros micro-enredos. A obra aberta instaura outro tipo de relação entre artista e público, uma nova posição de produto artístico na sociedade. As obras abertas nos propõem uma gama de possibilidades relacionadas às perspectivas.

A fábula na forma aberta é apresentada de maneira descontínua e fragmentada. Ela não é estruturada de forma coerente. A cena ou quadro formam as unidades básicas, os dramaturgos utilizam de efeitos de justaposição das partes para compor sua obra, deixando a reconstituição a cargo do leitor. De acordo com Pavis (2007):

O dramaturgo não parece organizar seus materiais conforme uma lógica e uma ordem que excluam a intervenção do acaso. Ele faz as cenas se alternarem segundo um princípio de contradição, até mesmo de distanciamento.

(PAVIS, 2007, P. 173)

O autor joga com as repetições ou variações temáticas e com as ações paralelas, ele não integra as diferentes intrigas a uma ação principal, o que difere do drama fechado, em que a fábula é centrada no conflito principal. A ação não tem sequência causal, não é uniforme e nem linear, não existe apenas uma ação, mas um conglomerado de ações. A ação não se inicia logo nas primeiras cenas em direção ao clímax, mas sim deixa o drama em aberto.

Podemos dizer que o tempo na forma aberta também é fragmentado. O “teatro das possibilidades” de Armand Gatti foi uma das influências. Denomina uma dramaturgia em que o espaço-tempo gera simultaneamente várias épocas e dimensões, fragmentando a noção do tempo e do espaço. Gatti propõe substituir a cena única por um espaço que conta de um mundo que vive simultaneamente várias dimensões e épocas. Gatti publica o *Pequeno manual da guerrilha urbana*, composto por uma série de mini-peças, de aproximadamente meia hora cada uma, comportando um pequeno número de papéis e sem necessitar de um “espaço teatral convencional”. O *Pequeno manual* consiste num teatro de intervenção, para ser apresentado em diferentes espaços. Em *Auguste G.* a cena se divide em sete lugares, que apresentam diferentes momentos do passado, futuro e presente. Em *Canto público diante de duas cadeiras elétricas* existem cinco espaços-possibilidades representando salas de espetáculos. A dramaturgia de Gatti teve uma grande influência na percepção do tempo e do espaço no teatro.

Em relação ao tempo, a prática moderna joga com a elipse, se difere da prática clássica em que é preciso justificar e preencher os espaços entre os intervalos. Os autores tornam-se donos do tempo, parecem destacar que o tempo do teatro tem suas próprias regras, a ponto de poderem fazer soar os relógios de pêndulo quantas vezes quiserem, como é o caso de Ionesco em *A cantora careca*. Nesta peça teatral, existe um relógio, que

ao longo do texto, bate de maneira aleatória e inesperada. Ele não tem mais a função habitual de indicar a hora, o relógio de Ionesco indica um tempo totalmente arbitrário.

Desregrado o tempo de maneira tão ostensiva, ele instala sua narrativa “fora do tempo”, mina os fundamentos da teatralidade convencional e se instala, a partir de então, em um sistema narrativo em que tudo é permitido.

(RYNGAERT, 1998, P.107)

Os dramaturgos não se preocupam mais com a verossimilhança ou realismo, eles utilizam de diversas ferramentas, sem se preocupar com um conjunto acabado de regras. Alguns se arriscam a misturar o tempo e o espaço ou o tempo em combinações que se distanciam das tradições. O tempo não tem mais a intenção de indicar a hora, os dramaturgos destacam a inutilidade do tempo teatral.

No drama aberto é frequente a utilização de quadros, pois possibilita ao autor criar uma atmosfera diferente a cada vez. Os autores falam em sequências, fragmentos, movimentos, jornadas, partes, etc. Michel Vinaver, em sua obra *Iphigénie Hotel* a divide em três jornadas; Jean Genet, em *Lês Nègres*, não indica qualquer interrupção. Muitas vezes as cenas são numeradas ou apresentam títulos. Na peça *La bonne vie* de Michel Deutsch, ele intitula as treze cenas de:

A felicidade; O que está acontecendo; Abalado por febres desconhecidas; Cuspo na sua cara com prazer; No coração da floresta virgem; Você não sabe o que diz; O dia declina; A imaginação trabalha, não se preocupe com isso; *The origin of species*; Você não a vê; Não consigo me lembrar do seu nome; O sangue púrpuro de ser amor; Hollywood.

(DEUTSCH *apud* RYNGAERT, 1998, P.86)

Os diferentes modos de organização da obra são frequentes na tendência contemporânea. As fendas possuem um efeito de quebra-cabeça, deixando para o leitor a reconstituição. O fragmento se torna um sistema de escrita, as partes entram em uma estrutura que acaba por “fazer sentido”. No drama aberto existe a coordenação, não existe sequência lógica ou subordinação.

A forma aberta põe o autor como ponto central da obra, fazendo criar sua própria forma, com suas necessidades e modos. No livro *A obra aberta* (1991) de Umberto Eco, ele expõe um conceito muito interessante.

A poética da obra “aberta” tende, como diz Pouseur, a promover no intérprete “atos de liberdade consciente”, pô-lo como centro ativo de uma rede de relações inesgotáveis, entre as quais ele instaura sua própria forma, sem ser

determinado por uma *necessidade* que lhe prescreva os modos definitivos de organização da obra fruída.

(ECO, 1991, P.41)

Notamos que a proposta da forma aberta do drama, destaca a autonomia do autor em relação a sua forma dramática, capaz de criar sua própria maneira de escrever, sem se preocupar com regras. Sua maneira de criar é livre, possibilitando diferentes relações. Como diz Renata Pallottine (1983):

A imposição de um novo e vital objetivo ao teatro – o de tentar melhorar, reformular, revolucionar a sociedade – autoriza, também, o uso de quaisquer recursos para se atingir esse objetivo.

(PALLOTTINE, 1983, P.67)

Notamos que na medida em que é importante obter ensinamentos do teatro, além de divertimento, a rigorosidade perante as regras e leis se perde. Os autores partem para uma busca de artificios ou formas para contribuir com seus ideais dramáticos. Como disse Jean-Pierre Sarrazac, em *L'avenir Du drame*, não basta apenas ao teatro dizer coisas novas, mas é preciso dizê-las de outra forma. O drama liberto das convenções clássicas desenvolveu uma gama de possibilidades formais, desse modo permitiram ao dramaturgo maior liberdade às suas necessidades subjetivas de expressão e ao surgimento de uma nova linguagem.

2. TEXTO SECUNDÁRIO

Depois de termos analisado os aspectos do drama (aberto e fechado), falaremos das didascálias. Meu objetivo é analisar a função das didascálias (rubricas) no texto teatral. Acredito que elas apresentam um papel muito importante na construção de um texto dramático, dessa forma é preciso analisar o papel do texto secundário para concluir meus questionamentos.

As rubricas (ou didascálias) são as indicações e instruções elaboradas pelo autor da peça constituintes do texto. “O termo didascália provém do grego e significa instrução, tendo sido usada na Grécia antiga, por extensão, para designar a representação teatral” (REGINO, 2000, P. 293). A rubrica é um elemento muito importante no drama, ela tem o papel de sublinhar o pensamento do autor, a partir dela é possível uma compreensão ampla das ideias do autor. São muito importantes para a construção do contexto enunciativo de uma peça teatral. Apesar de ser considerada como texto secundário (abordarei o conceito de texto secundário no capítulo 2.1.1.1) será o objeto principal de minha pesquisa.

As didascálias são um dos meios que o autor utiliza para difundir a informação, por isso investigaremos em seguida as formas que o autor utiliza para passar a informação. A informação está presente em uma narrativa, unificadora (como é o caso na forma fechada do drama) ou fragmentada (na forma aberta), mas em qualquer aspecto a função da narrativa é a comunicação. Em toda narrativa existe um doador, assim como há um destinatário da narrativa. Para entendermos esses papéis é necessário descrever o código da comunicação, para então significar a narrativa. Roland Barthes no livro *Análise estrutural da narrativa* aborda:

O problema não é de interiorizar os motivos de narrador nem os efeitos que a narração produz sobre o leitor; é o de descrever o código através do qual narrador e leitor são significados no decorrer da própria narrativa.

(BARTHES, 1976, P.47)

Dessa forma os signos do narrador acabam sendo mais visíveis do que os do leitor, tais signos se transformam na função conativa da comunicação. A partir desses signos, como é o caso das didascálias, é possível uma análise semiológica.

Abordarei também o significado e sentido na obra teatral. Acredito que para entender o papel de uma faceta da obra teatral, como é o caso das didascálias, é preciso falar do significado da obra como um todo.

2. 1 Formas de passar a informação

“Por trás do diálogo teatral existe um autor cuja função é preordenar as sequências dialogadas, manifestar intenções, organizar o discurso das personagens em função de um objetivo supremo, a comunicação com o espectador.”

(RYNGAERT, 1995, p.108)

De acordo com Ryngaert (1995) a comunicação teatral opera principalmente no eixo autor – leitor/público. O autor utiliza de “estratégias” para difundir a informação. As estratégias utilizadas para emitir a informação podem estar contidas nas falas das personagens ou em outros recursos, tais como as didascálias. Todos os discursos são dirigidos para o espectador, este se torna o destinatário final.

Fala-se de estratégia na medida em que o modo da informação é transmitido, em função de uma época, estética ou caráter de uma escrita. Os dramaturgos contemporâneos não se submetem às regras de verossimilhança, nem a exigências dos clássicos. De qualquer forma a maneira que eles administram a informação é um índice importante. Ryngaert (1995) divide os modos que os autores utilizam para passar a informação em:

- Abundante (a fala das personagens fornece informações exaustivas);
Pegamos, por exemplo, a peça *A mais forte* de Strindberg:

SRA. X - Sabe, Amelie, acho que teria sido melhor para você, se tivesse se casado com ele... Lembra-se bem quando insisti com você para desculpá-lo? Lembre-se? Hoje, poderia ser sua esposa, ter seu próprio lar... Recorda-se de como você se gabava de gostar da vida domestica, desejando, verdadeiramente, abandonar sua carreira teatral? Sim, Amelie querida, depois do teatro, a melhor coisa é um lar, crianças, você sabe... Não, acho que não entenderia isto!

(STRINDBERG, online, P.1)

Nessa fala da Sra. X podemos notar muitas informações, ela se refere a Srta. Y pelo seu nome, Amelie, dessa forma o leitor descobre o nome da Srta. Y, o qual não tinha sido

indicado pelo autor nas didascálias. Podemos notar que Srta. Y é solteira e que segue uma carreira no teatro. Todas essas informações foram transmitidas ao leitor através da fala da personagem Sra. X. Nesse caso notamos que são fornecidas informações exaustivas: a relação entre as personagens, o estado civil, o passado, etc.

- Rara (não é fornecida nenhuma informação, o leitor se sente excluído, a conversa toma forma de um diálogo privado); Pegamos para exemplo a peça *Fim de Jogo* de Beckett:

Hamm - Você já viu meus olhos?
 Clov - Não.
 Hamm - Você nunca teve a curiosidade, quando estou dormindo, de tirar meus óculos e observar meus olhos?
 Clov - Erguendo as pálpebras? (Pausa.) Não.
 Hamm - Um dia desses eu os mostrarei a você. (Pausa.) Parece que eles ficaram totalmente brancos. (Pausa.) Que horas são?
 Clov - A mesma de sempre.
 Hamm - Você olhou?
 Clov - Olhei.
 Hamm - E então?
 Clov - Nada.
 Hamm - Precisava chover.
 Clov - Não vai chover.

(BECKETT, online, p.2)

Nessa réplica de *Fim de Jogo* notamos que Beckett não fornece informações sobre o contexto. Sua escrita aberta solicita ao leitor cooperação.

- Direta (as informações são o que elas são, podem ser em forma de monólogos ou comunicados); Na peça *As Relações Naturais* de Qorpo Santo, no monólogo inicial, a personagem explica sua situação, facilitando a informação.

(Levanta-se; aproxima-se de uma mesa; pega uma pena; molha em tinta; e começa a escrever.)

Impertinente - São hoje 14 de maio de 1866. Vivo na cidade de Porto Alegre, capital da província de S. Pedro do Sul; e para muitos, - Império do Brasil... Já se vê pois que isto é uma verdadeira comédia! *(Atirando com a pena, grita:)* Leve o diabo esta vida de escritor! É melhor ser comediante! Estou só a escrever, a escrever, e sem nada ler; sem nada ver *(muito zangado)*. Podendo estar em casa de alguma bela gozando, estou aqui me incomodando!

(QORPO-SANTO, online, P.67)

- Indireta (através de meandros ou discurso, competindo ao espectador/leitor formar uma opinião); Na peça *La bonne vie* de Michel Deutsch, o diálogo

não apresenta muitas informações, cabendo ao leitor decifrar o que está sendo escrito. O autor é convidado a ler com atenção.

Raymond – É um belo dia.
 Jules – É... Também acho.
 Marie – Mas não se ouvem mais os pássaros.
 Raymond – Exato. Isso é a vida moderna. Não se pode ter tudo. Sempre digo: o progresso tem seu lado bom e seu lado ruim. Mas é preciso conviver com sua época. São os pássaros ou a auto-estrada.
 Françoise – Eu...
 Raymond – Sim?
 Françoise – Ouvi um agora há pouco!

(DEUTSCH *apud* RYNGAERT, 1998, P.17)

- Pública (dada como tal); Na peça de Tennessee Williams *Fala comigo doce como a chuva* notamos que no diálogo se nota a informação clara e precisa, a peça trata das relações humanas e a solidão de casais, que mesmo juntos parecem estar separados.

Homem – (...) Faz tanto tempo que não estamos juntos a não ser como dois estranhos vivendo juntos. Vamos nos reencontrar e talvez não ficaremos mais perdidos. Fala comigo! Eu estive perdido! (...)

(WILLIAMS, online, P. 3)

- Privada (apenas algumas pessoas sabem da informação); Os enunciados apresentam um interesse restrito, as informações fornecidas são anódinas, ligeiras, superficiais, sem relação direta obrigatória com a situação. Exemplificamos com a peça *O amante* de Harold Pinter.

Sarah – Boa noite.
 Richard – Boa noite.
(Ele a beija na bochecha, entrega-lhe o jornal da noite, pega o copo que ela lhe estende e se senta. Ela se senta novamente no sofá, com o jornal.)
 Obrigado.
(Ele bebe um gole, apóia-se no encosto e dá um suspiro de bem-estar.)
 Aah!
 Sarah – Cansado?
 Richard – Um pouquinho.
 Sarah – Engarrafamentos?
 Richard – Não, o trânsito não estava nem um pouco ruim.
 Sarah – Ah, bom.
 Richard – O fluxo estava regular.

(PINTER, online, P. 1)

- Maciça (identificam “blocos informativos”); Na peça *Hamlet* de Shakespeare notamos que a informação é apresentada em blocos. Hamlet possui a necessidade de vingar a morte de seu pai, mas tarda para realizar seu objetivo, dessa forma identificamos a informação do ocorrido intercalada entre as cenas. Shakespeare divide a informação entre os atos, dessa forma identificamos blocos informativos. Por exemplo, na cena II do terceiro ato.

(Entra a pantomima um rei e uma rainha, com mostras de muito afeto; a rainha abraça o rei e este a ela. A rainha se ajoelha diante do rei e por meio de gestos lhe assegura submissão. Ele a faz erguer-se e inclina a cabeça sobre seu ombro; depois, senta-se sobre um banco de flores. Ao vê-lo adormecido, ela o deixa. Logo depois, entra um indivíduo que lhe tira a coroa, beija-a, despeja veneno no ouvido do rei e sai. Volta a rainha e, ao verificar que o rei morrerá, dá mostras de grande mágoa. O envenenador volta com duas ou três pessoas, parecendo lamentar-se com a rainha. O corpo é removido. O envenenador requesta a rainha com presentes; a princípio, a rainha parece relutar, mas acaba aceitando o seu amor)

(SHAKESPEARE, 1976, P.58)

- Difusa (difundida em todo o texto); Na peça *A mancha roxa* de Plínio Marcos notamos que a informação é difusa em todo o texto, as personagens sempre discutindo em relação à mancha roxa. O assunto principal da peça é sempre abordado, nunca se distanciando do foco.

Doutor – O que é isso?
 Todas – O quê? O quê?
 Doutor – A mancha roxa. A roxa.
 Todas – Onde? Mas onde?
 Doutor – No braço de Isa.

(MARCOS, 2002, P.3)

Titã – Vamos passar a roxa pras outras celas.
(Luz roxa vai saindo pela janela da grade. As mulheres gritam alucinadas. Ouvem-se gritos fora de cena)
 Fora de cena – Tem roxa no xadrez cinco!
 Todas – Pra cada uma, mil!
 Fora de cena – Roxa no xadrez um!

(MARCOS, 2002, P.24)

Combinações são possíveis entre elas, a informação pode ser abundante e discreta, abundante e direta, e assim por diante. As análises do modo de informação ou do sistema de enunciação são importantes para aprender as características de uma escrita.

As palavras e frases pronunciadas pelas personagens exercem a função de comunicação. O autor está se comunicando com o público através de suas personagens. Ingarden (2006) no livro *Semiologia do teatro* diz:

Em todo conflito “dramático”, que se desenvolve no universo representado no espetáculo teatral, o discurso endereçado a uma das personagens é *uma forma de ação do locutor*.

(GUINSBURG; COELHO NETO; CARDOSO, 2006, P. 157)

Em relação às estratégias adotadas pelos dramaturgos para difundir a informação, analisemos também o *ponto de vista*. De acordo com Sarrazac (2012), os autores adotam diversos recursos para orientar a percepção do espectador. O ponto de vista é um recurso importante, o qual guia o espectador para perspectiva do autor. De acordo com Pavis (2007) na medida em que o autor não copia diálogos, mas sim, fabrica uma montagem de réplicas de acordo com uma estrutura pertencente exclusivamente a ele, fica claro que ele interfere no texto como organizador de materiais, como uma espécie de narrador.

No drama fechado o espectador é guiado para uma estrutura de perspectivas fechada, um ponto de vista de caráter unívoco.

Para guiar a percepção e o juízo do espectador, o autor vê-se obrigado a utilizar, além disso, *focalizações* sucessivas e complementares seja sobre uma ação única ou principal, e um dos personagens principais, seja sobre uma temática central, o aspecto trágico ou cômico da história, e ainda sobre uma atitude ou um traço de caráter dominantes dos personagens.

(SARRAZAC, 2012, P.143)

Essas *focalizações* que o autor utiliza se referem ao ponto de vista, os dramaturgos adotam esses recursos para salientar sua importância. O drama moderno e contemporâneo ainda opta por comunicar um ponto de vista, mas agora o autor vê a necessidade de instaurar seu ponto de vista em uma instância não ficcional, é o caso das rubricas.

2.1.1 Significado/Sentido

Entre as camadas da obra, existe uma que se distingue, é a das unidades de sentido. De acordo com Ryngaert, em *Ler o teatro contemporâneo*, a questão de sentido é a mais árdua já abordada. “O problema do sentido de um texto é a questão mais árdua já abordada pelos trabalhos teóricos nessa área”. (RYNGAERT, 1998, P.29)

Para falarmos de sentido do texto teatral, voltamos ao latim. Texto, do latim *textu*, significa tecido. É entendido como um produto acabado; detentor de uma verdade; se elabora através de seus elementos constitutivos; em sua trama produz sentido e indica percursos que devem ser respeitados.

Cada elemento da obra tem um ou muitos sentidos, cada elemento pertence a uma linha de raciocínio e interferem na ação, mas são finitos, podendo estabelecer um número. Como diz Todorov (1976) “O sentido (ou a função) de um elemento da obra é sua possibilidade de entrar em correlação com outros elementos desta obra e com a obra inteira”. (BARTHES, et al, 1976, P.210) A interpretação de um elemento da obra é diferente, irá variar de acordo com as ideologias e a época do crítico.

No âmbito do estudo do texto é imprescindível discutir a relação texto-autoria. Rosa Borges dos Santos em seu artigo *Textos teatrais: discutindo a relação texto e autoria no âmbito da filologia textual* ressalva:

Dos anos 50 aos 70 do século XX, os estudos do texto se realizaram na perspectiva do conteúdo, nesse momento interessava “o que o autor queria dizer”. De lá pra cá, o texto é explorado em sua abordagem discursiva, observando-se as aproximações entre texto e discurso.

(DOS SANTOS, 2008, P. 3)

O texto é então a expressão de um sujeito, o qual se dirige a outros sujeitos, envolvendo a sociedade. O texto passa a ser um conjunto de idéias do autor, se constrói na relação significante e significado. De acordo com Lapenda (1982, P.57) “A obra literária, sendo um objeto cultural, é sempre movida por um objetivo e um interesse, que se caracterizam na transmissão de uma mensagem”.

A mensagem a ser transmitida possui uma significação, essa significação está inserida em um universo de signos. Um signo é qualquer coisa que represente um objeto, ele é constituído de dois elementos, o significante e o significado. Como diz Saussure no *Curso de Lingüística geral*, a seguir:

Propomos manter a palavra *signo* para designar o total e substituir *conceito* e *imagem acústica* respectivamente por *significado* e *significante*, esses dois termos têm a vantagem de marcar a oposição que os separa entre si e que os distingue do total de que fazem parte.

(SAUSSURE *apud* MEDEIROS, 2011, P.21)

Para encontrarmos a dimensão do signo é preciso relacioná-lo a sociedade, pois a sociedade investiu os sentidos ao significante, é ela, que a partir do significante, nos

fornece os significados. Deste modo, o espectador poderá refletir o que o objeto significa na realidade (espaço-temporal).

Assim, o espectador não deve permanecer ao nível do espetáculo, no espetáculo, mas sim sair dele a todo instante através dessa correspondência espetáculo-realidade.

(GUINSBURG; COELHO NETO; CARDOSO, 2006, P. 33)

Dessa forma se descobrirá a ideologia da obra, sua verdadeira temática. Para encontrar o sentido da obra é necessário incluí-la em um sistema superior, cada obra entra em relação com as obras já existentes. De acordo com Ana Claudia de Oliveira “atribuir sentido a um texto é uma construção sensível e inteligível do destinatário, fruto de uma interação entre um fazer emissor e um fazer receptor” (OLIVEIRA, 2002, P.34).

Vimos até agora que para descobrir o sentido da obra teatral é preciso relacionar o receptor com sua sociedade. Em que a peça de teatro é formada por uma imensidão de signos em busca de intérpretes que lhes deem significação. Agora falaremos de significado.

Ao analisarmos as peças de teatro, notamos que cada uma possuiu o intuito de “passar uma mensagem”. O significado da comunicação se relaciona com o cotidiano do sujeito receptor, de acordo com sua cultura. O receptor vai ressignificar o que ouve, vê ou lê. Num discurso poético existem vários significados, denotativos ou conotativos, que estabelecem uma relação com o receptor. “O significado deve aparecer como aquilo que o código coloca numa relação semasiológica com o significante” (ECO, 1991, P. 115). Ou seja, o código estabelece que um dado significante denota um significado, se depois o significado se realiza na mente de quem fala sob forma de conceito, nesse momento em que se define o significado, a semiologia passa a tornar-se lógica, psicologia ou metafísica, por isso uma relação semasiológica. O significado é uma imagem mental da coisa, mas na medida em que é imposto pela língua, o significado torna-se necessário pra quem fala. Existe uma correspondência entre significante e significado. A significação é igual à relação entre expressão e o conteúdo.

Em relação ao significado das poéticas contemporâneas, elas vão exigir do espectador um empenho muito maior do que exigia os clássicos, pois existe uma tendência a processos multiformes, ambíguos, complexos.

As poéticas contemporâneas, ao propor estruturas artísticas que exigem do fruidor um empenho autônomo especial, frequentemente uma reconstrução,

sempre variável, do material proposto, refletem uma tendência geral de nossa cultura em direção aqueles processos em que, ao invés de uma sequência unívoca e necessária de eventos, se estabelece como que um campo de probabilidades, uma "ambiguidade" de situação, capaz de estimular escolhas operativas ou interpretativas sempre diferentes.

(ECO, 1991, P. 93)

Notamos que com o declínio da escrita realista e o surgimento de uma escrita mais abstrata, iniciou-se um processo de escrita dramatúrgica que ampliou o significado do que era dialogado, colocando ao público o papel de criar reflexões e criar um olhar crítico da narrativa, além de desempenhar a função de refletir sobre o significado e sentido da proposta apresentada.

Para uma reflexão a respeito dos sentidos e significados da obra empregados, veremos a situação da narrativa. A narrativa não corresponde, apenas, a necessidade de contar, esse é o prazer da história, a narrativa traz o prazer do discurso. De acordo com Rossum-Guyon (1700):

Os elementos narrativos estão na base de qualquer tentativa de informação e esta é a parte importante do conteúdo normal da comunicação, sendo a significação a estrutura central na narrativa, a condição de formação da mensagem (constituída a partir de signos).

(ROSSUM-GUYON, 1700, P.13)

Roland Barthes (1976) diz que a narrativa é traduzível, para encontrar a tradução é preciso descobrir a estrutura de sua língua. A narrativa é muito complexa, é formada pela integração de vários elementos. Cada nível da integração serve para impedir a oscilação da significação. Entretanto a integração narrativa não acontece de maneira regular, a narrativa apresenta-se como uma série de elementos imbricados. De acordo com Barthes (1976) “cada unidade é percebida no seu afluência e sua profundidade e é assim que a narrativa <<anda>>”. (BARTHES, et al, 1976, P.58) Barthes (1976) diz que a função da narrativa não é representar, mas sim de constituir um espetáculo que permanece para nós enigmático.

A narrativa é ocupada pelos signos da narratividade, são um conjunto de operadores que reintegram funções e ações na comunicação narrativa, os quais são: classificação dos modos de intervenção do autor, definição dos diferentes estilos de representação, estudo de *ponto de vista*, etc. todos esses elementos fazem parte do nível narracional.

Dentro da narrativa existem muitos elementos, o título e o gênero são elementos possíveis de analisar para, assim, significar a obra. O título é a primeira referência da obra. Algumas vezes acaba se tornando, de certa forma, ambíguo. “O título anuncia um projeto de acordo com a tradição cultural ou, pelo contrário, manifesta uma ruptura” (RYNGAERT, 1995, p.37). Na maioria das tragédias antigas ou clássicas, francesas ou estrangeiras as peças tinham por título o nome de uma heroína ou herói. Por exemplo: *Antígona* de Sófocles, *Os Persas* de Ésquilo, *Orestes* de Eurípedes, *Hamlet* de Shakespeare. “O laconismo do título corresponde à celebridade ou a grandeza do herói” (RYNGAERT, 1995, P.36), como se bastasse por si só o nome do herói. Já nas comédias o título se referia a um “tipo” ou uma condição social. Pegamos por exemplo: *Dom Juan* e *O avarento* de Molière.

O título possui um embrião da narrativa, hoje em dia os contemporâneos exploram a extensão ou a ambiguidade. Por exemplo: *A cantora careca* de Ionesco, não existe nenhuma cantora na peça, o que permite a Ionesco quebrar os hábitos e desmontar as expectativas. Os títulos podem jogar com vários registros e deixar-nos indecisos, ou mesmo conter uma tremenda objetividade descritiva, como é o caso de *Esperando Godot* de Beckett. O título e o gênero nada mais são do que artifícios que utilizamos para nos relacionar com o texto.

No texto o sentido não se forma sem o espectador. “O texto é da ordem do indecível: é a prática que constitui, constrói o sentido” (UBERSFELD, 2010, P.192). Ler o teatro é preparar as condições de produção desse sentido. Mas como diz Eco (1991) mesmo que o receptor compreenda todos os termos empregados, não será igual aos de qualquer outro receptor.

Entretanto, mesmo que o receptor compreenda plenamente o exato significado de todos os termos empregados, isso ainda não quer dizer que o conjunto de informações recebidas por ele seja igual aquele fruível por qualquer outro que esteja a par dos mesmos termos.

(Eco, 1991, P.75)

Em relação à construção de sentido pelo espectador, temos o apontamento de Silvia Fernandes, em seu livro *Teatralidades Contemporâneas*, ela diz:

De acordo com Pavis o sentido não é algo instituído apenas no processo criativo, mas uma prática significante construída a partir do esforço conjunto de produtores e espectadores, representação e recepção.

(FERNANDES, 2010, P.1)

Desse modo o sentido do texto depende do conjunto de todos os artifícios utilizados dentro e fora da obra, não só a representação, mas também e principalmente a recepção dessa obra perante o público.

2.1.1.1 Rubrica

Ao analisar o drama, as leituras tradicionais costumam dividi-los em duas áreas, área da linguagem técnica (das didascálias, descrições de figurino e cenário; rubricas em geral) e a área ficcional (que seriam os textos dos atores). Ambos os textos cooperam, pela sua função de notificação. O texto principal completa a função do texto secundário, projeta a relação objetiva do falar, desencadeando a expressão. Por outro lado, o texto secundário, com suas indicações para os atores, também completa as projeções do texto principal.

Roman Ingarden (1965) em seu livro *A obra de Arte Literária*, esclarece que o drama escrito é composto por dois textos diversos, um ao lado do outro: o texto secundário, que se trata das referências ao lugar, tempo, etc., e o texto principal, o qual é constituído pelas falas das personagens. O uso das didascálias ou texto secundário ajudam o leitor a compreender a ação e as personagens. São úteis também aos atores e diretores, mesmo que eles não o respeitem. De acordo com Pavis (1947) as indicações não têm a obrigatoriedade de serem seguidas na encenação, elas apenas contribuem ao leitor-espectador, deste modo estabelecendo a ficção.

Ao definirmos o texto secundário, podemos identificar vários tipos de didascálias. As quais são:

- a) Títulos e subtítulos; indicações de gênero (comédia, tragédia, farsa...); listas de personagens;
- b) Indicações de tempo e espaço. (*Tudo acontece em Paris, na casa de Crisaldo*, etc.);
- c) Nome de cada personagem antes da fala;
- d) Indicações de lugar, como ação dos atores; gestos e movimentos de cena; entrada e saída das personagens;
- e) Instruções sobre o tom dos atores ao imprimirem as falas; (*indiferente tom de ironia*, etc.)
- f) Indicações de adereços; figurinos; cenários;

- g) Indicações técnicas (luz, som, etc.);
- h) Conselhos de alcance geral aos diretores;

Notamos que a importância das didascálias irá variar de acordo com a época. Regino (2000) explica a diferença entre o texto secundário das tragédias clássicas e nas comédias clássicas, como vemos a seguir:

A densidade das didascálias, seu peso e importância no texto teatral, irá variar de acordo com a época, o gênero e o autor. Na tragédia clássica – gênero cujas convenções são precisas, bem conhecidas e respeitadas – o papel dominante da palavra será o principal fator que levará o texto secundário a ser reduzido ao mínimo essencial. Nas comédias, entretanto, reduto do implícito e da pantomima, o número de rubricas aumenta de forma significativa.

(REGINO, 2000, P. 295)

Como notamos as rubricas nas comédias irá se desenvolver de forma significativa. Exemplificamos o aumento das didascálias nas comédias com um trecho de *As Eruditas*, de Molière.

Henriqueta – (*A vadio que também quer beijá-la*) Desculpe meu senhor, e me deixe em sossego, grego pra mim é grego. (*Sentam-se*)

(MOLIÈRE, 2008, P.84)

Com a palavra tendo sua força condicionada, o texto secundário passa a se tornar mais útil e necessário. O autor passa a incluir pequenas instruções, exemplificamos com a peça *A comédia dos erros* de Shakespeare: instruções de entrada e saída das personagens, (*Entra Drômio de Éfeso*), a direção de determinadas falas (*A Ângelo*), ou a localização (*dentro*). Em algumas situações a ação supera as falas, assim as didascálias se alongam. Como em *O Casamento do Pequeno Burguês* de Brecht.

O MARIDO (*arranca um pé da mesa e o atira em sua mulher. Mas só vai acertar num vaso que estava em cima da cristaleira. A madame chora*)

(BRECHT, online, P.23)

As tendências estéticas que foram se desenvolvendo, especialmente a partir do teatro realista, o qual visava oferecer uma representação exata dos meios sociais, propiciaram um novo impulso na utilização das rubricas.

Outro exemplo de uma forma dramatúrgica que propiciou uma nova utilização das rubricas foi *Seis personagens a procura de um autor* de Pirandello, como diz Regino (2000) sobre a peça:

Seis personagens a procura de um autor, de Pirandello, é outro texto exemplar da importância assumida pelo texto secundário na dramaturgia moderna. Nessa obra, após o título e a definição de gênero, tem início um longo prefácio do autor. A relação das seis “*personagens da comédia por fazer*” é seguida, em outra página, pela relação dos “*atores da companhia*”, assim como por indicações de tempo, local e, finalmente, por uma nota sobre a não divisão em atos e cenas, com especificações sobre interrupções na representação.

(REGINO, 2000, P. 296)

Dessa forma o autor nos propicia um roteiro completo, com todos os detalhes. Em *Seis personagens a procura de um autor*, as didascálias se multiplicam. É dada grande importância ao texto secundário. Jean-Pierre Sarrazac (2012) em seu livro *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo* acredita que o surgimento desse outro diálogo ocupa hoje em dia um lugar considerável. Alguns dramaturgos optam por escrever muitas indicações, resultando assim em um texto restrito. Pegamos para exemplo a peça *Fim de Jogo* de Beckett. No início da peça Beckett apresenta muitas indicações, desde o aposento até as ações das personagens.

Aposento sem mobília.

Luz cinzenta.

No fundo, nas paredes da esquerda e da direita, no alto, duas janelinhas, cortinas fechadas.

No proscênio, à direita, uma porta. Dependurado perto da porta, com a face voltada para a parede, um quadro.

No proscênio, à esquerda, encostadas uma na outra, cobertas com um lençol velho, duas latas de lixo.

No centro, sentado numa poltrona de braços com rodinhas, coberto com um lençol velho,

Hamm.

Imóvel, ao lado da cadeira, olhos fixos em Hamm, Clov. Rosto bastante vermelho.

Clov caminha até a janela esquerda. Caminhar duro e vacilante. Ergue o olhar para a janela

esquerda, com a cabeça curvada para trás. Gira a cabeça, olha para a janela à direita.

Caminha até a janela direita. Ergue o olhar para a janela direita, com a cabeça curvada

para trás. Gira a cabeça e olha para a janela à esquerda. Sai, retornando imediatamente

com uma escadinha, coloca-a sob a janela esquerda, sobe, abre a cortina...

(BECKETT, online, P. 1)

Notamos uma precisão na rubrica, Sarrazac (2012) diz que as precisões “não devem ser inteiramente atribuídas a uma propensão do escritor a se pretender encenador”, seria um fenômeno ligado a romanização da forma dramática. Tal termo foi criado por Mikhail Bakhtin, o qual acreditava na influência do romance em outros gêneros literários.

Sarrazac (2012) explica que no século XVIII o romance começa a dominar economicamente a cena literária, muitos autores acabaram influenciados pelo romance, as rubricas se desenvolveram em número e extensão, o iluminismo e romantismo deram início à modernização da forma dramática. Ao se romancizar, o drama não adota a forma de romance, mas se liberta de tudo que é convencional, até agora era inaceitável no drama, adotando técnicas modernas, como projeções, cenografias, etc. Com a modernização da obra dramática, possibilitou ao encenador assumir autonomia em relação ao autor.

Em contrapartida existem dramaturgos que preferem não utilizar nenhum tipo de indicação, além das contidas nos diálogos. “Quando o autor não fornece nenhuma indicação é porque deseja se abster de dar outras pistas para a interpretação além daquelas incluídas no texto das personagens” (RYNGAERT, 1995, P. 44). O dramaturgo optando por não usar a didascália deixa para o leitor o papel de qualquer forma possível de interpretação. Dessa forma toda a importância é voltada para as falas das personagens.

Na peça *Na solidão nos campos de algodão* do dramaturgo francês Bernard- Marie Koltès, por exemplo, o autor opta por não utilizar nenhuma rubrica, em sua peça a circulação da palavra auxilia a construção de estratégias espaciais.

Sem utilizar uma única rubrica, Koltès consegue sugerir a imobilidade do primeiro e a movimentação do segundo através de um “motim verbal” que se desdobra no ritmo preciso das falas e nas passagens bruscas do discurso altamente retórico à linguagem cotidiana. O movimento do traficante em direção ao cliente e o recuo deste, na tentativa dúbia de negar e afirmar a intenção de compra, acabam projetando territórios de ação.

(FERNANDES, 2001, P. 74)

O sistema espacial construído na peça surge da palavra, o diálogo não exhibe o desejo por meio do sentido das falas, todo o sistema espaço-temporal do texto é baseado do movimento verbal de idas e vindas, construindo uma coreografia repetitiva. Na verdade as falas são longos monólogos, dificultando saber a quem se dirige.

Exemplificamos a seguir:

O Cliente

O que você espera tirar de mim? Todo gesto que eu tomo por um golpe acaba com uma carícia; é inquietante ser acariciado quando se deveria apanhar. Eu exijo que ao menos você desconfie, se você quer que eu me demore. Já que você pretende por acaso me vender alguma coisa, por que não duvidar primeiro de que eu tenho com o que pagar? Meus bolsos, talvez, estejam vazios; teria sido honesto que você me pedisse primeiramente para expor meu dinheiro no balcão, como se faz com os clientes duvidosos, você não me perguntou nada do tipo: que prazer você tida do risco de ser enganado? Eu não vim a este lugar

para encontrar doçura; a doçura corta em pedaços, ele ataca por partes, retalha as forças como um cadáver numa sala de medicina. Eu preciso da minha integridade; a hostilidade, ao menos, me manterá inteiro. Fique com raiva: senão onde eu vou buscar minha força? Fique com raiva: nós ficaremos mais próximos dos nossos negócios, e nós teremos certeza de que estamos tratando ambos do mesmo negócio. Pois, se eu compreendo de onde eu tiro o meu prazer, eu não compreendo de onde você tira o seu.

O Dealer

Se eu tivesse por um instante duvidado de que você não tivesse o necessário para pagar o que você veio procurar, eu teria me desviado quando você se aproximou de mim. Os comércios comuns exigem de seus clientes provas de que estes possam pagar, mas as lojas de luxo adivinham e não perguntam nada, nem se rebaixam nunca para verificar o montante do cheque e a conformidade da assinatura. São objetos para vender e objetos para comprar tais que a questão não se coloca de saber se o comprador será capaz de quitar o preço nem quanto tempo ele gastará para se decidir. Assim eu sou paciente porque não se ofende um homem que se distancia quando se sabe que ele vai retroceder. Não se pode voltar atrás de um insulto, enquanto se pode voltar atrás de uma gentileza, e é melhor abusar desta do que usar uma só vez o outro. É por isso que eu não ficarei com raiva ainda, porque eu tenho o tempo de não ficar com raiva, e eu tenho o tempo de ficar com raiva, e eu ficarei com raiva talvez quando todo esse tempo tiver corrido.

(KOLTÈS, online, P.17)

Os diálogos são muito importantes para decodificar a peça, assim como as didascálias, apesar de não aparecerem em todos os casos. De acordo com Prof. Lauro Góes (1999), no livro *Encontros de Dramaturgia*, seria um equívoco dividir a área do texto principal do secundário, pois as duas áreas pertencem ao mesmo autor, dessa forma não podendo separá-las. O uso das didascálias é uma forma que os autores utilizam para fechar o drama, mesmo o encenador optando por não seguir as indicações, o texto acaba se apresentando bem restrito. Mas não é apenas o texto secundário que restringe, muitos dramaturgos imprimem nas falas das personagens as suas indicações.

Na peça *Assim que se passarem cinco anos* de Federico Garcia Lorca, temos um exemplo do uso das informações secundárias inseridas no diálogo.

CRIADA - Trazia este ramo de flores.

NOIVA - Você já sabe que não gosto de flores. Atire-as fora pela varanda.

CRIADA - São Tão bonitas!...Foram cortadas há pouco.

NOIVA (Autoritária). - Jogue-as fora!

(LORCA, 2008, P.16)

Notamos que a menção das flores não é inserida na rubrica, mas sim no próprio diálogo. Ingarden (2006), no livro *Semiologia do teatro*, ressalta que o texto principal deveria conter todas as informações necessárias a respeito do drama. O uso das didascálias seria apenas uma forma de simplificar para o poeta e para o leitor. A única coisa que não deveria faltar: a indicação de que as frases, pertencentes ao texto principal, seriam

realmente pronunciadas. Podemos notar, em alguns dramaturgos, uma propensão a esse pensamento, imprimindo no texto principal suas informações secundárias.

A didascália abre um espaço sem limites, mas até então o diálogo e a didascália caminhavam juntos. Talvez a diminuição das didascálias no teatro contemporâneo tenha surgido da tentativa de reproduzir em cena as didascálias (que *a priori* não tinha essa função).

Na peça *L'Enfant froid* de Marius Von Mayenburg, o diálogo aparenta ser um diálogo no sentido convencional, mas é constituído por pontos de vista narrativo e descritivo, em relação a própria situação.

PAPAI. Então é aqui que você passa suas festinhas todas as noites. Aqui no bar, percorro com os olhos a vitrine de carne.

MAMÃE. Lena. Este cara no bar não para de olhar para você.

HENNING. Pouca coisa pelo momento. Não tiro os olhos da mesa perto da janela.

LENA. É verdade que não para de olhar em nossa direção com olhos de merluza frita, mas pelo momento tudo desenrola ainda normalmente, e não lhe dou nenhuma importância particular. Me pergunto como vou chegar ao fim desta noite e, sem esperar mais, começo a beber.

HENNIG. Eu não tenho nenhuma vontade especial para nada, hoje, sobretudo porque é sábado e porque sei se não for hoje, então será ainda uma semana perdida.

SILKE. Foi numa tarde chocha, sobre o terraço ensolarado, que eles se conheceram, os dois.

(MAYENBURG *apud* DANAN, 2013, P.42)

Trata-se de diálogos contaminados pela narrativa ou pela descrição, hibridações complexas do diálogo tradicional. Notamos que faz parte do diálogo as descrições, que na dramaturgia clássica, estaria dentro das rubricas. Como diz Danan (2003) em seu artigo *Diálogo narrativo, diálogo didascálico*:

Não se trata mais aqui de narrativas ou de fragmentos de narrativas localizáveis e introduzidos como tais, mas de diálogos contaminados pela narrativa ou pela descrição.

(DANAN, 2003, P. 42)

Com a romanização do drama o “diálogo didascálico” tentou abrir novos caminhos, o diálogo se enfraqueceu, assim a narração e a descrição se desenvolveram em número e grau. Os autores recorrem a procedimentos dos romances, imprimindo sua marca no diálogo. As peças trabalham entre a confusão daquilo que poderia continuar como didascálias e diálogo aparente.

3 ANÁLISE DAS PEÇAS

Visto o papel das didascálias e como ela se apresenta de diferentes formas, neste capítulo analisarei as didascálias em cinco peças para ter uma ideia completa de sua função. O texto secundário constitui de enunciados de grande importância para a construção do contexto enunciativo, são diretamente relacionados ao autor. As peças que investigarei são:

- a) *Casa de Bonecas* de Henrik Ibsen
- b) *Assim que passarem cinco anos* de Federico Garcia Lorca
- c) *Esperando Godot* de Samuel Beckett
- d) *Fala comigo doce como a chuva* de Tennessee Williams
- e) *Anjo Negro* de Nelson Rodrigues
- f) *Dissidente* de Michel Vinaver

Escolhi esses autores para poder analisar a função do texto secundário, pois cada um utiliza da dramaturgia de forma diferenciada, além de terem vivido em contextos históricos diferentes. A seguir segue um pequeno panorama histórico dos referentes dramaturgos.

O primeiro autor é Henrik Ibsen, norueguês que viveu no século XIX. Ibsen é saudado como o grande pioneiro da tragicomédia. “o poeta dramático que estabeleceu firmemente a tragicomédia como um entretenimento muito mais profundo e terrível do que a tragédia” (SHAW *apud* PAVIS, 2007, P. 301). Ibsen utiliza de sua dramaturgia como forma de ressaltar a função social do drama, ele expunha a realidade social. Ibsen viveu

em um momento histórico que temos de um lado o apogeu da racionalidade e de outro a ênfase sobre a subjetividade do querer humano. Ao ler uma peça de Ibsen o leitor fica transtornado com a complacência moral e intelectual e confundido com a noção do certo e errado. “Ibsen vivia no seu tempo e tinha uma forma muito livre e pessoal de compreender a realidade” (CARDOSO, 2008, P.5)

Ibsen era o autor dramático mais polêmico e comentado na Europa na última década do séc. XIX. Ele foi considerado um reformador da literatura dramática por inovar em seus textos teatrais. Seu teatro ia de encontro ao teatro tradicional que dominava os palcos europeus do séc. XIX. Ibsen em sua fase realista/naturalista escrevia peças que incitavam o espectador a refletir, ele redimensionou as conquistas do romantismo para uma nova subjetividade, uma busca pelo conhecimento. “Uma abordagem do mundo exterior a partir da experiência interior” (MENEZES *apud* MONTEIRO, 2009, P.942).

Ibsen mudou a forma e o conteúdo da Peça Bem-Feita ao introduzir a dúvida e a ambiguidade. Em suas peças Ibsen utilizava temas atuais e pragmáticos de sua época. Como diz Tin (2008) sobre sua dramaturgia:

O teatro ibseniano é formado por camadas, as quais requerem um certo grau de amadurecimento e reflexão. As personagens ibsenianas são dotadas de complexidade e, por isso, exigem um olhar analítico, necessitam ser compreendidas interiormente.

(TIN, 2008, P.7)

Não se tratava mais de levar o público a assistir o extravasamento de sentimentos genuínos, mas sim chamá-lo a discutir sua intimidade e romper com os padrões estabelecidos de falso comedimento, dessa forma questionando os valores tradicionais.

O que Ibsen tem principalmente em vista é, não o enredo, não a ação, mas o sentido profundo da sua obra, a crise psicológica e moral em que os acontecimentos atiram os personagens na qualidade de homens. É por isso que muitos pequenos detalhes, que parecem inúteis, contribuem para salientar, pelo contrário, lentamente esse sentido profundo.

(CASTRO *apud* MONTEIRO, 2009, P. 945)

O drama no final do séc. XIX e início do séc. XX passava por mudanças, Henrik Ibsen foi um dos percussores dessa mudança na literatura dramática tradicional. Considerado um “dramaturgo de duas eras”, de um lado, parte de sua produção demonstra traços moralistas e idealistas, de outro, seus personagens ao buscarem a completude,

deixam evidente a impossibilidade de seus objetivos. Ibsen inicia uma era marcada por rupturas tanto na forma como no conteúdo.

O próximo autor escolhido foi Federico Garcia Lorca, espanhol que viveu no início do séc. XX. Considerado um dos maiores poetas e dramaturgos da primeira metade do séc. XX. Lorca possuía em suas obras influências barroca, romântica, simbolista e das vanguardas européias. Sua dramaturgia é reconhecida pela poesia, dramaticidade e suas temáticas libertárias.

Os atributos poéticos de Lorca muitas vezes se sobressaem a suas qualidades dramáticas, como diz Castro Filho (2007):

Talvez seja precisamente a elevada carga poética de seus textos teatrais – nos quais se percebe um uso essencialmente metafórico da linguagem – uma das razões de seu prestígio como poeta sobressair-se a seu reconhecimento como autor dramático.

(CASTRO FILHO, 2007, P.25)

No entanto é constatado que a escrita de Lorca apresenta diferentes estilos e modalidades literárias. O teatro de Lorca explora os limites entre o lírico e o dramático, além do épico e trágico, sem falar do verossímil e do surreal.

Um artifício dramático que era explorado na obra lorquiana é a supersignificação do objeto cênico, materializando as tensões vividas pelas personagens.

Tal procedimento dará aos objetos que circunscrevem o ambiente ao redor da personagem contornos arquetípicos (ou, em termos artaudianos, hieroglíficos), posto que constituirá a materialização de signos imediatos da ação trágica desencadeada.

(CASTRO FILHO, 2007, P.28)

Existe uma construção cênica da realidade a partir da interação entre personagem e objeto. O uso da linguagem do teatro de bonecos, no caso de Lorca, aparece como forma de explicar a natureza teatral de sua escrita. É um mecanismo metalinguístico, reafirmando a teatralidade de sua obra. O teatro de Lorca ultrapassa a prática naturalista, questiona a prerrogativa aristotélica de verossimilhança. Desse modo pode-se pensar no teatro de títeres de Lorca como “uma produtiva fase de exercício poético da dramaturgia, tanto no que se refere a um aprendizado da carpintaria teatral, como no que compete à proposta de novas formas possíveis de escrita cênica” (CASTRO FILHO, 2007, P.34).

O teatro de Lorca era uma reação ao teatro dito de entretenimento, atacava veemente as formas mais pasteurizadas da arte. Essa reação estava dirigida as tradições da sociedade espanhola, sobretudo as de ordem moral e religiosa. O setor cultural espanhol

foi muito afetado pela Guerra Civil Espanhola, a qual estava acontecendo na época de Lorca. O autor espanhol produziu obras com um tom político áspero, referentes à moral e ao cerceamento das liberdades individuais dos seres humanos. Como diz Montemezzo (2009, P.128) em relação à dramaturgia de Lorca: “Sua prática era muito mais revolucionária do que muita teoria então em voga, por isso incomodava tanto os generais fascistas que já sabiam quem deveria ser morto”.

O terceiro dramaturgo escolhido é Samuel Beckett, irlandês, nasceu no começo do séc. XX, mas viveu boa parte de sua vida na França. As constantes mudanças de Beckett, como diz Marinho e Redmond (2006) confrontam-se com suas personagens. O niilismo beckettiano materializa-se na frase de *Esperando Godot*: “Nada a fazer”.

As peças de Beckett caminhavam em direção contrária ao drama aristotélico. Suas peças curtas de caráter elíptico aderiam ao movimento minimalista.

A arte minimalista caracteriza-se por uma estrutura simplificada, que utiliza um método de composição que consiste em disposições simples de unidades idênticas e intermutáveis. Com frequências modulares de inspiração matemática e geométrica, propõe repetições que podem prolongar-se infinitamente.

(DE FARIA, 2011, P.318)

Beckett utilizava recursos para induzir o público a compreender sua obra não somente por uma via racional. Ele sintetizava seu estilo retratando apenas o que considerava importante na obra.

A aproximação de Beckett com o movimento baseia-se em três princípios básicos: o uso do silêncio; a utilização das repetições de palavras, frases e imagens; a exposição do meio artístico.

(DE FARIA, 2011, P. 319)

Nas peças de Beckett é freqüente a ausência de cenários e os silêncios que interrompem momentaneamente as falas das personagens, servem para favorecer o clima de meditação. Outro elemento utilizado é a repetição. “A repetição que normalmente vemos nas peças de Beckett acontece de duas formas: “repetição completa” e “repetição imediata” (DE FARIA, 2011, P. 322). A respeito da repetição completa, ela toma a forma de diferentes frases ou idéias. Assim como o silêncio, a repetição é usada pelos minimalistas para buscar uma atmosfera meditativa, para atingir o espectador. Dentre os elementos destacados vemos a indefinição temporal, as personagens de Beckett vivem em um tempo suspenso, não existe vinculação regular a quaisquer características da época. As

personagens estão a esperar, vivem em um presente estático. Beckett trabalha o tempo em suas obras como construtor da angústia.

Beckett cria seu teatro com frases curtas, “onde as lacunas algumas vezes dizem mais que as próprias palavras” (MARINHO; REDMOND, 2006, P.43), buscando uma concisão textual. Além das falas, tal economia textual pode ser observada nos cenários, o autor opta pela supressão de tudo que é excessivo. Notamos também nas obras de Beckett a falta de detalhes, ele obriga o espectador a aguçar a visão e a audição. “Se há algo ou não a compreender em sua obra, Beckett, assim como os artistas minimalistas, não nos oferece maiores informações”. (DE FARIA, 2011, P. 324). Beckett utiliza da mínima quantidade de material para expor o “meio” de sua obra.

Beckett é veiculado ao teatro do absurdo, a imobilidade das personagens em um tempo cênico que se repete cria o absurdo de *Esperando Godot*, por exemplo. Essa espera passiva por um objetivo que parece inatingível confronta o senso-comum.

Gera um incômodo estranhamento e este desconforto gera o questionamento, o olhar crítico que pousamos sobre nossa própria passividade diante do tempo que arrasta nossos destinos.

(MARINHO; REDMOND, 2006, P.44)

Beckett subverteu a dramaturgia de sua época, ele revolucionou o teatro causando rupturas que só receberam o devido reconhecimento anos depois.

Agora falaremos de Tennessee Williams, dramaturgo estadunidense, viveu no século XX. “O século XX apresentou indivíduos que são reprimidos por uma sociedade que dita normas de conduta e padrões pré-estabelecidos com os quais o homem moderno não está apto a se adequar”. (SALES, online, P.7)

O conjunto de obras de Tennessee Williams abrange a poesia, o conto e o romance, mas o autor é mais conhecido como dramaturgo. Ele conseguiu manter um estilo comum no teatro, tanto quanto na prosa e na poesia. “Em quase todas as obras é possível reconhecer uma preocupação com a poesia – sobretudo a poesia imagética e simbólica – que descreve o microcosmo de suas personagens” (SILVA, 2005, P.2). Tennessee diluiu a estrutura dramática aristotélica.

Tennessee Williams pertence a uma tradição americana de um teatro baseado no drama familiar. O que está em foco em suas obras são as distorções que são produzidas pelo sistema ideológico dominante, pela ideologia do consumo e do sucesso. Tennessee Williams é herdeiro de uma tradição do teatro moderno, iniciada por Ibsen, Tchekhov e

Strindberg. Suas personagens são criaturas solitárias e tristes, calcadas em estereótipos modernos. O realismo moderno das personagens de Tennessee condena-as a serem elas mesmas, expulsando o autor de cena, onde ele deve permanecer invisível e em silêncio. Tennessee apenas retoma o antigo e atual tema de arte literária, o qual nada mais é do que expor nossos problemas e questioná-los.

Nosso quinto dramaturgo é Nelson Rodrigues, escolhi Nelson por seu um dos grandes dramaturgos que temos no Brasil. A dramaturgia de Nelson coincide com o expressionismo.

Não que (Nelson) fosse um expressionista na acepção estrita do termo, mas sua visão do mundo fundamenta-se nessa concepção existencial, na recusa violenta da realidade (embora nela alicerçada), na distorção exagerada da sociedade que nos cerca, no privilegiar o grotesco do comportamento humano.

(FRAGA, 1998, P.14)

Nelson Rodrigues apresenta em suas obras uma arte ativa, que visa causar impacto no público com sua subjetividade, opondo-se ao racional, ao que normalmente é convencional de *normalidade* existencial. As peças de Nelson visam o envolvimento emocional, sua dramaturgia encena a vida familiar, sua organização, suas aflições e conflitos. Estas observações conduzem ao universo sócio-cultural, as peças de Nelson foram escritas em uma época em que cabia ao homem a função de zelar pelo comportamento sexual de suas mulheres, como uma forma de proteger sua própria honra. O sustento da família também cabia ao homem. Por esses fatos, a representação do núcleo familiar de Nelson sempre caminha para o poder masculino sobre a mulher.

O teatro de Nelson Rodrigues possui, como diz Guinsburg (1994, P.8), “imagens sintéticas e impressivas; narração concisa e dramática; linguagem precisa e direta; moralidade candente”. O seu teatro se apresenta como a moderna dramaturgia brasileira. Nelson Rodrigues utiliza do épico como forma de moldar suas histórias. Suas obras exibem o absurdo, a estranheza, os valores ritualizados, as práticas automatizadas e, sobretudo, o grotesco.

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.

(GUINSBURG, 1994, P. 10)

Por fim, o último autor escolhido é Michel Vinaver, dramaturgo de longa data do moderno teatro francês. De acordo com Catarina Sant’Anna (2009) a prática de

Vinaver estaria mais próxima da micro-história, ou seja, uma tendência das décadas de 70 e 80 do século XX. O trabalho do autor visa expor fragmentos do real, para desse modo compor um panorama instantâneo. O teatro de Vinaver se afastou do teatro político de denúncia e do teatro brechtiano, pois o autor recusa o maniqueísmo, ele sempre busca o máximo de aberturas possíveis.

Vinaver faz coexistir em suas peças espaços e até tempos diferentes. Por meio do jogo de montagem podemos aproximá-los, de certa forma, a um espaço mental. A unidade de cada diálogo não mais existe, as réplicas não mais se respondem necessariamente ou se responderem é de maneira diferente. Vinaver determina seus diálogos como *tuilage*, trata-se de um conceito musical da polifonia inicial, quando uma voz entra antes da outra terminar. “Uma réplica inscrita dentro de uma situação de enunciação vinda diretamente após outra, que pertence a outra situação, e estabelecendo/ que estabelece com ela um tipo de diálogo que somente existe para o espectador” (DANAN, 2013, P.26).

O autor denomina seus textos de peças-paisagens, de acordo com Sant’Anna (2009, P.56) seria “uma justaposição de elementos descontínuos de caráter contingente, sem interligação numa cadeia de causas e efeitos, sem hierarquização e sem um ponto de vista privilegiado (em oposição às peças-máquina do teatro convencional)”. Sua obra repleta de fragmentos díspares, em colisão irônica, apresenta a realidade retratada na complexidade da vida social. Vinaver acredita em um teatro capaz de colocar o espectador em estado de liberdade e questionamento. Ele se preocupa em apresentar cenas do cotidiano, aborda a realidade presente.

Sant’Anna (2009) ainda ressalva as características do teatro de Vinaver, as quais seriam *mutatis mutandis*, que se baseia:

Na redução da escala de observação, em uma análise microscópica e em um estudo intensivo do material documental; « descrever vastas estruturas sociais complexas, sem perder de vista a escala do espaço social de cada indivíduo, e a partir daí, do povo e de sua situação na vida »»; « seleção de um ponto específico da vida real, a partir do qual se exemplificam conceitos gerais – em vez de funcionar como um ponto de partida para um movimento mais amplo em direção à generalização »»; « a crença em que a observação microscópica revelará fatores não-observados »; procurar tornar eloquentes ocorrências simples, privilegiar índices, sinais, sintomas e descrevê-los em contexto, partindo do particular, concentrando-se nas contradições dos sistemas normativos, na fragmentação e na pluralidade dos pontos de vista; acentuar « as ações mais insignificantes e mais localizadas, para demonstrar as lacunas e os espaços deixados em aberto pelas complexas inconsistências de todos os sistemas »»; « demonstrar a falibilidade e a incoerência dos contextos sociais, como convencionalmente definidos », onde « um fato aparentemente anômalo e insignificante assume significado, quando as incoerências ocultas de um sistema aparentemente unificado são reveladas »»; « estudar o social, não como

um objeto investido de propriedades inerentes, mas como um conjunto de inter-relacionamentos deslocados existentes entre configurações constantemente em adaptação »; para construir « um arcabouço de análise que rejeita simplificações, hipóteses dualistas, polarizações, tipologias rígidas e a busca de características típicas »»; enfim, buscar expressar a complexidade do real.
(SANT'ANNA, 2009, P.59)

Vinaver parece retratar em suas obras os indivíduos humanos na construção de sua própria história. Para isso utiliza uma justaposição de elementos descontínuos, sem interligação ou hierarquização e sem um ponto de vista privilegiado (em oposição às peças-máquina do teatro convencional).

Feitos os levantamentos históricos dos dramaturgos, segue abaixo as análises das peças.

3.1 *Casa de bonecas* de Henrik Ibsen

Notamos na dramaturgia de Henrik Ibsen a forte presença da romanização do drama, suas rubricas longas. Podemos dizer que Ibsen escreveu peças que conseguimos classificar em três fases: peças históricas ou românticas, peças realistas ou naturalistas e peças simbolistas. *Casa de bonecas* está na fase realista de Ibsen.

As personagens de Ibsen são complexas e ambíguas, provocando uma desarticulação dos valores tradicionais. As personagens nas peças de Ibsen estão contextualizadas em seu universo pessoal. Ibsen constrói em sua peça uma atmosfera na qual a realidade cotidiana é invadida e tensionada. Notamos que a peça inicia com ações cotidianas (arrumando a árvore para o natal, o entregador na porta).

Existe uma unidade em sua obra, sua escrita é clara. De acordo com Amado (2014) o tom em geral “sisudo” dos diálogos de Ibsen parece trazer um peso que nos prende à concepção textocêntrica, na qual o autor, detentor das “chaves” de sua obra, deve ter suas indicações atendidas o mais fiel possível.

Suas peças possuem um texto com características da *Peça bem feita*, sua fábula é verossímil e ordenada, assim como os personagens apresentam verossimilhança e objetivos. Mas o naturalismo no qual Ibsen se enquadra não se serve da dramática rigorosa, ao passo que pretende copiar ao máximo a vida, não pode ser exageradamente seletivo ou conciso. Pois de acordo com Pallottine (1983) a vida não é assim, desse modo os dramaturgos são obrigados a produzir uma dramaturgia mais frouxa, menos tensa, para dessa forma conseguir mostrar o dia-a-dia, a vida comum.

Casa de bonecas é uma peça dividida em três atos, se passa no natal, na rubrica inicial o autor especifica os móveis e o lugar, dando ao leitor uma visão clara da cena. As rubricas de Ibsen são bem claras e possuem detalhes que são destinados apenas ao leitor, servem como uma “encenação imaginada” pelo autor, dessa forma, traduzindo a atmosfera desejada para a cena. Como notamos a seguir:

Sala mobiliada com conforto e bom gosto, mas sem luxo. No fundo, à direita, a porta da saleta, à esquerda a do escritório de Helmer. Entre essas duas portas, um piano. Do lado esquerdo da cena, no meio da parede, outra porta, e mais perto da boca de cena, uma janela. Ao pé da janela uma mesa redonda, poltronas e um divã pequeno. Na parede da direita, um pouco recuada, uma porta, e mais à frente uma estufa, diante da qual estão colocadas duas poltronas e uma cadeira de balanço. Entre a estufa e a porta lateral, uma mesinha, e nas paredes, gravuras. Prateleiras com porcelanas e outras miuçalhas. Pequena estante cheia de livros ricamente encadernados. O chão é atapetado. A estufa está acesa. Dia de inverno. Toque de campainha na saleta; passado um instante ouve-se abrirem a porta. Nora entra na sala cantarolando alegremente. Está de chapéu e de sobretudo e traz muitos embrulhos que vai colocando na mesa da direita. Deixa aberta a porta da saleta, por onde se vê Ilm entregador carregando uma árvore de Natal e um cesto; o moço passa esses objetos à criada que abriu a porta.

(IBSEN, 2007, P.7)

Ibsen é provido de uma quantidade de detalhes em sua rubrica, cada elemento é especificado, dando ao leitor clareza total, como se realmente estivéssemos visualizando a cena, ela se concretiza em nossos pensamentos pela imensidão de pequenos detalhes. O começo da peça já nos coloca dentro da história, leitores curiosos, como se estivéssemos lendo um romance. Em seguida notamos a descrição dos elementos de cena, especificados minuciosamente: as gravuras, o chão atapetado, a porta aberta, a estufa acesa. As roupas das personagens também são especificadas, Nora está de chapéu e sobretudo. Característica de uma escrita realista.

O tipo de configuração da personagem que é adotado por Ibsen é de profundidade psicológica, já no teatro realista, serviu como base para autores como Tennessee Williams e outros.

Casa de Bonecas foi uma revolução não só pelo tema, que questionava radicalmente o casamento aparentemente feliz, mas também pela forma dramática como foi construída. A trama se desenvolve mostrando não só a progressão dos acontecimentos na vida de Nora, como também a trajetória interna de seu espírito; seu discurso vai se modificando à medida em que ela amadurece e tem que tomar providências fundamentais para a sua existência.

(MENEZES *apud* TIN, 2008, P.7)

Em casa de bonecas não existe um contraste entre as dos personagens, elas não se nivelam na categoria de tipo, mas sim, uma sobreposição, uma tensão, com o intuito de mostrar as relações degradadas e que ninguém se relaciona por acaso. O séc. XX apresentou indivíduos que eram reprimidos por uma sociedade que ditava as normas de conduto e padrões com os quais o homem moderno não estava apto a se adequar.

Baseada em nossa análise, podemos enquadrar a forma dramaturgica de Ibsen fechada por seguir as regras clássicas do drama.

3.2 *Assim que passarem cinco anos* de Federico Garcia Lorca

Federico Garcia Lorca, em sua peça *Assim que passarem cinco anos*, apresenta muitas indicações. Lorca define desde o cenário até a ação das personagens, ele é bem detalhista em relação as suas escolhas cenográficas.

A mesma importância dada ao texto secundário vamos encontrar no teatro de Federico Garcia Lorca, especialmente em suas peças da juventude, marcadas por forte influência simbolista, e no "teatro subterrâneo", surrealista, do mesmo autor. (...) Nos textos surrealistas de Lorca, as didascálias tornam-se elementos indispensáveis para que a atmosfera mágica - de sonho ou pesadelo - que permeia essas obras possa ser reproduzida cenicamente, de acordo com os propósitos do autor.

(REGINO, 2000, P. 296)

A peça é dividida em três atos e cinco quadros. A primeira informação que nos é dada é o título da peça, *Assim que passarem cinco anos*, o qual se refere ao tempo em que o Jovem esperará para casar com sua amada. É bem objetivo, no desenrolar da peça nota-se a menção do título em diferentes cenas.

A segunda indicação fornecida são os nomes das personagens. Cada personagem da peça utiliza de um substantivo como nome, exemplo: O Jovem, A Moça, A Noiva, O Gato, etc. Dessa forma o leitor cria uma linha de raciocínio, a relação entre as personagens fica bem clara.

Lorca apresenta indicações de estilo de tempo, por exemplo, no segundo ato na rubrica inicial: *Alcova estilo 1900*. Ele volta a repetir no primeiro quadro do terceiro ato, para se referir ao estilo da roupa que a datilógrafa usa: *Esta veste traje de 1900*.

Existem muitas marcações de entrada e saída das personagens no decorrer do texto, assim como gestos e movimentos de cena, por exemplo: CRIADO (*Entrando e sempre em*

tom suave e andando nas pontas dos pés); (O Criado cruza a cena e vai sair pela porta da esquerda) ou (O Velho olha energicamente para o amigo, apertando seu chapéu).

Em relação ao tom das personagens muitas vezes são indicados: JOVEM (*Com assombro*); VELHO (*Ácido*); CRIADA (*Chorosa*); NOIVA (*Enérgica*), etc.

Lorca define muito bem os adereços e figurinos: (*O jovem traz um leque azul, o Velho um leque preto e o Amigo um leque vermelho berrante*) ou (*ARLEQUIM toca um violino branco, com duas cordas de ouro. Deve ser grande e pleno. Marca o compasso com a cabeça.*)

Nesses trechos Lorca define a maquiagem utilizada pela personagem: (*Entra em cena o Manequim com o vestido de noiva. Esse personagem tem rosto, as sobrancelhas e os lábios dourados como manequim de vitrina de luxo.*) e (*(...) Ao levantar-se o pano, cruzam entre os troncos duas figuras trajadas de preto, com as caras brancas de gesso e as mãos também brancas (...)*)

Os desenhos de luz são bem frequentes nessa peça, como notamos nessas duas rubricas do segundo ato:

(A luz da cena escurece. As lâmpadas dos anjos tomam uma luz azul. Pelas varandas torna a entrar uma luz de lua que vai aumentando até o final. Ouve-se um gemido.)

(LORCA, 2008, P. 23)

(A luz é de um azul intensíssimo. Entra a CRIADA pela esquerda com um candelabro e a cena toma suavemente sua luz normal, sem descuidar a luz das varandas abertas de par em par que já no fundo. No momento em que entra a CRIADA, o MANEQUIM fica rígido como numa posição de vitrina. A cabeça inclinada e as mãos levantadas em atitude delicadíssima. A CRIADA deixa o candelabro sobre a mesa do toucador, sempre em atitude compungida e olhando o JOVEM. Neste momento aparece o VELHO por uma porta da direita. A luz aumenta.)

(LORCA, 2008, P. 26)

O cenário de Lorca muda frequentemente, como notamos no primeiro quadro do terceiro ato: “*Bosque. Grandes troncos. No centro, um teatro rodeado de cortinas barrocas com o pano cerrado. Uma escadinha une o tabladinho ao cenário*” (LORCA, 2008, P.27) ou no segundo quadro: “*A mesma biblioteca do primeiro ato*” (LORCA, 2008, P. 37).

Notamos grande precisão nas didascálias de Lorca, o texto secundário de suas peças ganha outra dimensão. “Os enunciados das didascálias perdem a função exclusiva de informar ou instruir, abrindo espaço para a poesia. A enunciação se mascara e o autor esconde-se por trás do poeta”. (REGINO, 2000, P. 297)

A informação passada pela peça assume o caráter de pública, ela é dada como tal. Lorca com sua peça surrealista aborda a controvérsia entre esperar ou não perder tempo para viver a vida.

Lorca não utiliza a estrutura linear de enredo, nem a verossimilhança, os lugares mudam freqüentemente destruindo a unidade de lugar aristotélica, assim como o tempo que sofre mudanças. Desse modo podemos enquadrar sua peça na categoria aberta do drama, pois ela quebra com as unidades presentes do drama clássico.

3.3 *Esperando Godot* de Samuel Beckett

Na dramaturgia de Beckett as rubricas servem para pontuar as ações. Em *Esperando Godot* é preciso lançar mão dos indicadores espaços-temporais das rubricas para auxiliar em seu desenvolvimento. *Esperando Godot* é uma peça muito teatral, no sentido de ser calcada em ações físicas, dessa forma as didascálias influenciam para dar força à ficção. As rubricas de Beckett possuem uma precisão e uma condição de dispositivos essenciais à articulação cênica da peça. Através das rubricas Beckett criou um texto para funcionar com um mecanismo preciso, suas didascálias criam travas, evitando alterações na materialidade cênica, como diz Ramos (2001):

Na verdade, em Beckett a rubrica será tão importante na leitura que o espectador venha a fazer do espetáculo, se ali ela for concretizada, quanto naquela feita por quem a lê como literatura dramática, nas páginas do livro. Ela estabelece uma ocupação física do palco que não pode ser desconsiderada pelo eventual operador daquelas instruções, sob pena de perder-se totalmente a consistência da ficção proposta.

(RAMOS, 2001, P.13)

As indicações cênicas são tão importantes que não obedecê-las equivale a modificar ou omitir a fala das personagens. A rubrica em Beckett será imprescindível pra a encenação. As descrições das ações das personagens são muito importantes em *Esperando Godot*, na maior parte dos autores estas informações vem em segundo plano, mas em Beckett é vital. Não seguir as indicações alterará completamente o curso da ação dramática.

Em *Esperando Godot* existe uma ambiguidade e a indeterminação do tema, mas ao mesmo tempo as didascálias são bem exatas. A peça gira em torno do duplo: dois atos, duas duplas, dois dias. Como diz Fábio de Souza Andrade no prefácio da peça:

Nesta peça em que a simetria imperfeita, forma particularmente cara a Beckett, encarna-se numa multiplicação de duplos ligeiramente discrepantes (dois atos, dois dias, dois pares – Didi e Gogô, Pozzo e Lucky).

(BECKETT, 2005, P.9)

A incerteza da espera já é anunciada no título da peça. Sabemos que as personagens estão esperando Godot. Quem será essa figura tão misteriosa que em nenhum momento aparece em cena? Não fica claro para o leitor quem é a personagem, pois durante toda a peça Godot nunca aparece, deixando apenas à imaginação do leitor a função de desvendar quem é a personagem e seu objetivo.

A indefinição do espaço também é apresentada – um meio do caminho, na terra de ninguém, apenas a presença de uma árvore. Notamos na rubrica inicial do primeiro ato: “*Estrada no campo. Árvore. Entardecer.*” (BECKETT, 2005, P.19) O tempo da peça é aprisionado, o tempo passa e eles sempre voltam ao ponto de partida, o tempo se apresenta como um círculo fechado. O hoje se parece enormemente com o ontem e antecipa o amanhã, o tempo apresenta uma natureza danificada e mecânica.

*Dia seguinte. Mesma hora. Mesmo lugar
Botas de Estragon no centro, à frente, saltos colados, pontas separadas.
Chapéu de Lucky no mesmo lugar.
Algumas folhas na árvore.*

(BECKETT, 2005, P.111)

As personagens sempre voltam para o mesmo lugar, apenas notamos a mudança de tempo pelas folhas na árvore, foi o modo que Beckett utilizou para que o espectador note a mudança, já que à hora é a mesma e o lugar é o mesmo.

Em Beckett teatro e narração diluem suas fronteiras, suas peças se empenham em fazer com que dialoguem os elementos da narração, que podem completar-se ou opor-se. Como diz Ramos (2001, p.13) “Se é verdade que Beckett, de algum modo, fundou uma teatralidade específica, essa ‘poética cênica’ transparece verdadeiramente em suas rubricas”. Beckett recusa “as convenções aceitas do teatro francês tradicional, a ênfase da palavra, o vínculo de causa e efeito, a tendência do realismo e o desenvolvimento psicológico do caráter” (CARLSON, 2003, P.400). Portanto, notamos que a peça de Beckett se enquadra na categoria aberta do drama.

3.4 Fala comigo doce como a chuva de Tennessee Williams

Tennessee Williams, como vimos à cima, trata em suas peças das relações humanas. É não é de se esperar que a peça analisada em questão aborda a solidão, a desilusão amorosa, um casal que mesmo juntos parecem estar sós. Podemos notar que seu teatro é baseado no drama familiar.

O primeiro embrião da narrativa fornecido é o título da peça, o qual é bem poético. Ao longo da peça existe uma voz de criança que cantarola sobre a chuva, a personagem intitulada Homem também pede que a Mulher fale com ele como se fosse à chuva, ele repete algumas vezes ao longo da cena. A chuva aparece várias vezes nos discursos das personagens.

A segunda informação fornecida são os nomes das personagens, aqui *Mulher* e *Homem*. Os nomes são impessoais, o uso de substantivo faz com que o leitor interprete de sua própria maneira, podemos imaginar uma multidão de casais, dessa forma a peça acaba salientando uma relação que está presente em muitas relações de nossa sociedade, é uma situação cotidiana.

Tennessee Williams adere a rubricas longas e específicas. A peça em questão, *Fala comigo doce como a chuva*, apresenta grandes rubricas. No início da cena inicia-se uma grande rubrica. A primeira indicação que aparece na cena é que a peça se passa em um quarto, o qual se encontra no centro de Manhattan. O cenário é especificado pelo autor, o quarto encontra-se mobiliado, composto por uma cama, uma cadeira e apenas uma janela. As ações das personagens também são definidas, o homem deitado despertando e a mulher bebendo água. A maneira de falar das personagens também é apresentada, é de uma formalidade meiga. Notamos essas especificações na rubrica a seguir:

(Um quarto mobiliado a oeste da Oitava Avenida no centro de Manhattan. Numa cama de abrir e fechar está deitado um homem de cuecas amarrotadas tentando despertar e seus suspiros são os de um homem que foi deitar muito bêbado. A Mulher está sentada numa cadeira de espaldar reto junto à única janela do quarto. Lá fora o céu está cinzento carregado de uma chuva que ainda não começou a cair. A Mulher está segurando um copo de água do qual ela toma pequenos goles com gestos nervosos como um passarinho bebendo água. Ambos têm rostos jovens e desolados como os rostos de crianças em países devastados pela fome. Na maneira de falar existe uma certa delicadeza, uma espécie de formalidade meiga como de duas crianças solitárias que desejam ser amigas, e no entanto têm-se a impressão que eles vivem nesta situação íntima há muito tempo e a cena que está se passando entre eles neste momento é uma repetição de cenas anteriores, tão frequentes que se tornaram patéticas pois nada mais resta do que a aceitação de uma situação inalterável entre eles, sem nenhuma esperança de mudança.)

(WILLIAMS, online, P. 1)

O figurino das personagens é apresentado na segunda rubrica da primeira cena, a mulher usa um quimono, o homem usa cuecas amarrotadas. Na segunda rubrica notamos também uma música que toca em cena, Tennessee até sugere a música que pode estar tocando, Estrellita. Exemplificamos na rubrica a seguir:

(A mulher estica um braço magro para fora da manga do quimono de rayon rosa e velho e pega um copo de água e o peso deste parece puxá-la um pouco para frente. O homem observa da cama, de modo ao mesmo tempo solene e carinhoso, enquanto ela bebe água. Uma música começa a tocar ao longe, hesitante, repetindo uma frase musical várias vezes, como se alguém num quarto ao lado estivesse procurando lembrar uma canção num bandolim. Às vezes uma frase é cantada em espanhol. A canção poderia ser Estrellita.)
(Começa a chover: chove e para de chover durante toda a peça. Há o barulho forte do esvoaçar de pombos passando pela janela e a voz de uma criança cantarola do lado de fora.)

(WILLIAMS, online, P. 1)

Em relação à influência do romance e da poesia, podemos notar nessa passagem:

(A mulher se inclina para frente como se o peso do copo a puxasse; coloca-o no parapeito de janela com um pequeno barulho que parece assustá-la. Ela começa a rir sem fôlego por um momento. O homem continua falando desanimado.)

(WILLIAMS, online, P. 2)

Como vimos, Silva (2005) disse que em quase todas as obras de Tennessee Williams é possível reconhecer uma preocupação com a poesia, essa peça não se distancia das demais de sua trajetória.

Outra indicação presente é o tom das personagens, também é mencionado: MULHER (*baixinho*); HOMEM (*em conclusão*);

A peça de Tennessee é curta, mas apresenta grande quantidade de informações secundárias, o autor especifica muitas ações das personagens, é notado um grande interesse do autor por didascálias. A rubrica serve não apenas para pontuar as sugestões do autor, mas de forma poética, dando vida ao texto. A didascália finaliza a peça, a rubrica facilita imaginar a construção da ação.

MULHER: Quero ir embora, quero ir embora! *(Ele a solta e ela volta ao centro do quarto soluçando descontroladamente. Ela senta na cama. Ele suspira e se debruça na janela, as luzes piscando além dele, a chuva caindo mais forte. A mulher treme de frio e cruza os braços contra o peito. Seus soluços morrem mas ela respira com dificuldade. A luz pisca e ouve-se o vento frio. O homem continua debruçado na janela. Finalmente ela fala com ele suavemente...)* Volta para a cama. Volta para a cama, meu bem... *(Ele vira o rosto para ela com uma expressão perdida e...)*

(WILLIAMS, online, P. 5)

Tennessee Williams, escritor realista, consegue nos proporcionar com sua peça um retrato de duas pessoas infelizes e solitárias. Tennessee respeita as unidades de tempo e lugar aristotélicas, ele molda sua peça em regras que existem no drama clássico, portando podemos classificar sua peça como pertencente ao drama fechado.

3.5 *Anjo Negro* de Nelson Rodrigues

A peça *Anjo Negro* trata de um tema frequente na sociedade da década de 40, época em que a peça foi escrita (1946) e continua nos dias de hoje, racismo na sociedade brasileira. Logo na abertura do programa da peça lemos que “a ação se passa em qualquer tempo, em qualquer lugar” (RODRIGUES, 1946, P.5). Uma rubrica provocativa, mas que aborda a universalização dos temas tratados na peça. Em seguida fica claro que é um lugar simbólico, mas simbólico da sociedade brasileira.

No começo da peça existe uma indicação na rubrica da vestimenta de Ismael, um terno branco, de panamá. Não significa apenas ser um tecido feito de algodão, próprio para roupas de verão, mas como o desenrolar da trama notamos que significa uma expressão típica do Brasil, outra indicação que a peça trata da sociedade brasileira.

A peça *Anjo Negro* de Nelson Rodrigues se caracteriza por ser poética. Nelson utiliza da metáfora para focar indiretamente a realidade, ela invade a cena de forma que não é usada apenas nos diálogos, mas se expande para as rubricas. Nelson utiliza da poesia para enriquecer o caminhar da ação dramática. Como diz Pallottine (1983):

As paredes que crescem, na peça *Anjo Negro* de Nelson Rodrigues, querem criar e efetivamente criam a impressão de enclausuramento, de solidão e de isolamento do mundo exterior.

(PALLOTINE, 1983, P.89)

São uma indicação poética do autor em relação ao cenário, presente na rubrica da peça. O espaço da peça também não é real, mas simbólico, como notamos na rubrica inicial:

(A casa não tem teto para que a noite possa entrar e possuir os moradores. Ao fundo, grandes muros que crescem à medida que aumenta a solidão do negro).

(RODRIGUES, 2005, P. 7)

O Tempo não é cronológico, acompanha o drama das personagens, como notamos na rubrica do segundo ato: “*A noite cai, contra todos os relógios, porque há ainda sol em outros lugares; é, pois, uma noite prematura e triste.*” (RODRIGUES, 2005, P. 37) ou no primeiro quadro do terceiro ato: “*Passaram-se 16 anos e nunca mais fez sol. Não há dia para Ismael e sua família. Pesa sobre a casa uma noite incessante. Parece uma maldição.*” (RODRIGUES, 2005, P.65)

Em *Anjo Negro* as rubricas aparecem como um narrador, comentando sobre as personagens, fugindo da objetividade que normalmente apresentam nas indicações didascalicas. A poeticidade que se estende do diálogo para as rubricas, parecem ser destinadas ao leitor e não ao espectador. Por exemplo, no segundo ato: “*Virgínia arruma os cabelos. Tem na atitude um certo cansaço amoroso. Elias, meigo como nunca.*” (RODRIGUES, 2005, P.37) A forma que Nelson escreve em suas rubricas carrega uma poeticidade que o espectador não conseguiria notar, por se tratar de uma peça de teatro, em que apenas o texto primário é enunciado.

Como diz Marta Moraes da Costa (1974) o texto secundário é bem frequente nas peças de Nelson Rodrigues, observa-se que em suas peças são oferecidas diretrizes precisas a encenação, restringindo a “leitura-fruição” do diretor e do ator, desse modo “dando um tom de univocidade e uma qualidade unidirecional de interpretação do texto” (DA COSTA, 1974, P.48). Consequentemente converte a obra em um universo fechado.

Notamos nas peças de Nelson uma linearidade, a necessidade de um desenvolvimento linear gradativo, as cenas apresentadas estão subordinadas a um eixo central. O desvendamento de suas peças é gradativo, existe um nexos causa-efeito que não é rompido.

Em sua peça Nelson Rodrigues mantém a unidade de lugar e ação, mas ele quebra com a unidade de tempo. Podemos então dizer que Nelson caminhou para uma forma dramaturgica aberta, a qual não se preocupa com as regras pré-existentes da dramaturgia clássica.

3.6 Dissidente de Michel Vinaver

Michel Vinaver criou suas obras partindo da originalidade, afirmando deste modo seu lugar no teatro contemporâneo. Sua obra é singular, como diz Catarina Sant’Anna (2007) no prefácio da peça, calcada num inteligente processo de composição, reelaborando o real pela linguagem.

Dissidente é um texto composto por diálogos sem pontuação, salvo os sinais de interrogação, com a ausência de didascálias aparentes. As falas desencontradas, a mistura de emoções súbitas, um laconismo geral, permeiam a atmosfera da peça. São “doze pedaços” separados por *blackouts*, cabendo ao leitor adivinhar o que se passa em cada cena, como se estivéssemos invadindo e admirando a vida de duas pessoas, em diferentes momentos de sua vida.

Vinaver faz o leitor costurar os pedaços da peça e criar os elos possíveis. Para ler Vinaver é preciso não resistir a linguagem, tateando o texto, desse modo tentar criar significação em cada frase, em cada palavra dita. É necessária uma leitura minuciosa do texto, com bastante calma e paciência, pois o autor nos fornece todas as informações necessárias diluídas em seus diálogos sem pontuação aparente.

É proporcionado ao leitor o prazer da criação, o qual interage com a obra, avança, volta, refaz, um receptor capaz de ser o dono de seu “próprio teatro”. Notamos na peça uma escrita que serpenteia ao sabor e acaso dos diálogos, como se o texto estivesse à procura de uma história. Vinaver concebe a peça como um processo dinâmico de relações sem hierarquias, criando circuitos por onde surge a informação. Não existe uma história, mais vários fragmentos dispostos nos 12 pedaços. Vinaver objetiva colocar o espectador em estado de liberdade, mas levando-o a questionar, o texto é apenas essa abertura.

Para exemplificar meus levantamentos, segue a primeira cena da peça:

Um

Helena – Elas estão no bolso do meu mantô

Felipe – Não nem sobre o móvel

Helena – Você é gentil

Felipe – Por que você o deixou em fila dupla?

Helena – Então quem sabe eu as esqueci no carro

Felipe – Um dia vão te roubar esse carro

Helena – Mas não se apresentou?

Felipe – Mas é claro

Helena – Eu não tive coragem dei voltas não sei quantas vezes em torno do quarteirão isso está se tornando cada vez mais difícil

Felipe – Eu vou estacionar para você

Helena – Falta ainda um ano para você dirigir

Felipe – É

Helena – É um novo pulôver?

Felipe – É

Helena – Eu me pergunto de onde vem o dinheiro

Felipe – São coisas usadas que a gente passa de um para os outros, você sabe

Helena – Mas alguém o comprou

Felipe – Os negócios circulam

Helena – Mas é de quem?

Felipe – Você e seu senso de propriedade

Helena – As coisas pertencem a alguém [Felipe sai; Helena prepara uma sopa de pacotinho; Felipe entra.] Eu me pergunto se você está me dizendo a verdade

Felipe – Eu devia estar estourado acontece não ouvi

Helena – Eu tinha posto o despertador para as oito horas
Felipe – Eu tinha me preparado o café
Helena – Mas é que você zomba disso isso me deixa louca
(...)

(VINAVER, 2007, P. 23)

Podemos notar que os diálogos são providos de muitas informações, capazes do leitor poder criar a atmosfera da peça, as ações das personagens e seus figurinos. O produto final da peça escapa do autor, por ele ter criado uma obra capaz de muitas interpretações, as quais concernem a cada leitor sua interpretação.

Vinaver é um exemplo da utilização da forma aberta do drama, uma obra fragmentada, em pedaços que acabam fazendo sentido. Sua escrita repleta de descrições e contaminada pela narrativa.

4 VOCÊ SE LEMBRA

De acordo com Pavis (2007), a oposição entre a forma fechada e aberta serve como um meio cômodo de comparar tendências formais de construção da peça e seu modo de representação. Desse modo, após ter apresentado as formas do drama, enquadrando minha peça (*Você se lembra*) na categoria aberta do drama.

A peça surgiu de uma vontade de refletir a respeito da incomunicabilidade. Os personagens da peça são seres humanos que transitam entre a solidão e a incomunicabilidade. Com a modernidade o ser humano passou a representar um papel individual na sociedade. Minhas personagens são o anti-herói, vivendo em um cotidiano banal, na repetição. De repente parecem acordar, passando a questionar seus hábitos, sua vida, o próprio sentido da vida.

A incomunicabilidade não incomodava esse falso herói, por ter se tornado parte natural de sua vida (o casamento reduzido às conversas banais, à flor de todos os dias ou o bolo de todos os dias, generalidades da vida cotidiana). As personagens acreditando em

seus pequenos ideais de felicidade fecham-se para o mundo e não vivem mais do que a saga de todo ser vivo: nascer, crescer, proliferar e morrer.

Mas algo acontece com A e C e faz com que essas personagens comecem a se perguntar sobre seus passados, como se elas vivessem uma vida que já não existe há muito tempo. Um passado feliz? Como se a flor ou a bicicleta fossem uma âncora com essa felicidade que já não mais existe. Mas no desenrolar da trama fica a dúvida se esse passado era realmente feliz ou se algo aconteceu. Esse marido que agora só se importa com as crianças ou o que aconteceu com a bicicleta? Ele vendeu, quebrou? O que a flor e o bolo representam? São perguntas que ficam suspensas no ar, não existe uma resposta definitiva, cabe ao leitor imaginar o que aconteceu na vida dessas personagens recortadas em pequenas cenas repetitivas.

A falta de comunicação coincide com a falta do que comunicar. É o caso das personagens B e D, se encontram em uma vida sem sentido e absurda em que nenhum caminho é satisfatório, sempre a mesma monotonia, as mesmas ações e funções cotidianas. Essas personagens não acordaram, continuam seguindo a saga de todo ser humano: nascer, crescer, proliferar e morrer.

Dessa forma, para debater a respeito da incomunicabilidade, criei uma peça desconexa, fragmentada, em que o enredo é ambíguo. A peça é composta por 4 quadros que formam a unidade básica, cada um contém 10 pequenas cenas. Cada quadro responde por si só, mas existe uma ligação entre o 1º e o 3º quadro, assim como o 2º e 4º. Essa relação existente entre os quadros nos fornece informações para criarmos uma linha do tempo, são apresentadas informações do passado e do futuro das personagens. A peça foi criada de trás pra frente, o futuro é apresentado primeiro nos quadros 1 e 2, depois o passado nos quadros 3 e 4.

Jogando com as repetições as ações se integram, cada quadro do passado desencadeia as ações futuras. As unidades de espaço e tempo não são homogêneas, as ações de desenrolam, depois retornam como se fosse um “Ping-Pong”, um vai e vem constante.

O enredo se funda em uma troca conversacional em que a situação é insignificante, mas que as implicações traduzidas pela fala são fortes, pois permitem intervir conflitos, alianças, rancores, etc. A peça é formada por diálogos não realistas e o sentido da peça se constrói progressivamente, sem que nada seja dado de imediato. Em relação à forma que a informação é passada, de acordo com Ryngaert (1995) seria *privada*, ela é passada discretamente, tomando o aspecto de uma verdadeira conversação.

A primeira informação fornecida é o título, *você se lembra*, o qual se torna ambíguo, pois não existe pontuação, cabe ao leitor decidir se trata de uma pergunta ou uma afirmação. A peça nos deixa em dúvida, o título pode se enquadrar nas duas situações. O título é comentado durante o decorrer da peça. A intenção é deixar o leitor à deriva, capaz de criar sua própria interpretação.

A segunda didascália que nos é fornecida é o nome das personagens. Nesse caso são adotadas letras (A, B, C, D), novamente deixa o leitor sem informação suficiente para criar uma identificação. As personagens podem ser do gênero masculino ou feminino, nada é fornecido, nem as idades, aparências, etc., cabe ao leitor, ao desenrolar do texto, identificar os gêneros. Defini quatro personagens, ao invés de duas, porque foi a forma que escolhi para retratar as diferentes pessoas da sociedade, em casos e situações que se repetem. Vivemos uma vida calcada pela subjetividade e incomunicabilidade que aflora em todos os seres humanos da contemporaneidade. Para mim não bastava simplesmente retratar apenas um casal, mas sim mostrar ao leitor que essa situação está presente em muitas relações. É claro que isso poderia ser expresso em apenas um casal, como a forma de uma lupa na sociedade, focalizando o casal para retratar meu pensamento, mas o que acontece é que eu como dramaturga, escritora, tenho licença poética para criar a obra da forma que me parecer melhor. Desse modo são quatro personagens.

Em relação às outras didascálias, nada é fornecido. Nenhuma indicação de lugar ou sobre o tom das falas, nenhuma sugestão de figurino ou adereço, nada consta de especificações. É possível notar que os diálogos são contaminados pela narrativa ou descrição, existem indicações que poderiam constar nas didascálias, como por exemplo, a personagem B trazendo a flor ou a personagem D trazendo o bolo, etc. Todas as indicações da peça estão formadas no diálogo. A peça não contém qualquer rubrica, com o intuito de não “fechá-la”. Meu interesse foi criar uma peça possível a várias interpretações, apenas dependendo da escolha do encenador.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A rubrica, como a conhecemos, é uma forma de textualidade recente. Na idade média surge nos textos dramáticos religiosos, na Renascença aparece exercendo a função de indicar funções aos atores quando em cena: entrada e saída, lista de personagens e a distribuição das falas. De acordo com Ramos (2001) a rubrica consolidou-se como elemento inseparável do texto no final do século XIX, mas só em meados do século XX se desenvolveu abordagens teóricas sobre suas especificidades.

Vimos que a romanização do drama fez com que as rubricas se desenvolvessem. De acordo com Danan (2013) o drama tenta competir com o romance sobre um terreno misto em que o diálogo se enfraquece; em que a narração e a descrição tentam abrir outros caminhos, recordando o romance, mas buscando afirmar a teatralidade. Desse modo o diálogo didascálico se abre em um espaço sem limites. A rubrica torna-se uma ferramenta necessária e útil para a superposição do literário e do cênico.

O texto didascálico forma parte do semantismo da obra dramática. Thomas (1997) descreve a importância de considerarmos o discurso didascálico como imprescindível para estudar o funcionamento do texto teatral. Ela diz que quando as rubricas apresentam a forma de um poema, como enunciadores que adotam um ponto de vista pessoal, impessoal, interno ou externo, etc., podemos reduzi-la a característica de paratexto, escrito pelo autor. Mas não se pode confundir esse enunciador com um narrador ou uma voz poética, pois o enunciador das didascálias quer impor uma ação real, concreta. O ato de linguagem dramática tem por finalidade resultar em uma ação. Os signos textuais irão se converter em visuais, sonoros, etc., na representação.

As rubricas inscrevem no plano literário a dimensão física e tridimensional da cena, elas não só articulam a encenação no plano imaginário, como garantem a sua constância enquanto ficção.

A rubrica projeta, no plano literário, uma certa materialidade cênica. É um território privilegiado de convívio entre duas dimensões do fenômeno teatral em princípio incomunicáveis: a cena imaginária, virtual, projetada pelo autor, e a cena concreta, matéria tridimensional que ocupará espaço físico e desenvolver-se-á temporalmente diante de espectadores em um espetáculo.

(RAMOS, 2001, P.9)

Ramos (2001) acredita que as rubricas refletem uma primeira encenação virtual do autor que expressa aproximadamente sua visão de cena montada. Cada leitura corresponderá a um espetáculo diferente, será sempre uma forma literária distanciada do espetáculo em si. Ele acredita que essa dificuldade de estabelecer um discurso comum a partir da leitura das rubricas é o que provoca o desinteresse pelo estudo do texto secundário. Mas é inegável que as rubricas oferecerão um ponto privilegiado de observação.

Constatamos que mesmo o autor escolhendo utilizar diferentes formas, como a aberta e fechada, utiliza de algum modo em sua obra o texto secundário. Podemos notar que na forma fechada do drama a rubrica também apresenta essa qualidade, são fechadas, como se o autor controlasse a todo custo sua obra, com uma imensidão de detalhes. Com o passar dos anos parece que as rubricas foram perdendo sua poeticidade e extensão, mas continuam precisas. O drama aberto apresenta rubricas diretas, chegam exatamente aonde o autor quer, sem rodeios ou floreios. Observamos na fala de Regino (2003) a relação às exigências estéticas.

As exigências estéticas das tendências artísticas que se desenvolveram na esteira do pós-romantismo - especialmente a partir do teatro realista, que visava oferecer uma representação exata dos meios sociais dos personagens - propiciaram um novo impulso na utilização das rubricas como indicadores enunciativos.

(REGINO, 2003, P.296)

As rubricas passaram a servir como indicadores enunciativos, elas assumem grande importância, servindo como um roteiro completo. O autor especifica exatamente suas indicações de forma clara e precisa. Em relação à encenação do texto teatral, muitas peças foram feitas a partir de autores que não estavam mais vivos por causa das rubricas. O diretor utiliza das rubricas para decodificar o texto, em busca do melhor critério de codificar o espetáculo. Para encenar um texto é preciso destrinchá-lo. Quando destrinchamos o texto notamos que por mais que a codificação da obra, por parte do autor, tenha sido coerente, a significação é um espaço de controle parcial. Por isso sua importância. Em uma fala de Ingarden (1979) notamos a importância da esfera racional perante a obra.

A diferença mais importante na atitude perante a obra de arte literária em comparação com as atitudes de obras de arte de outra espécie (música, pintura, etc.) está precisamente em ser inteiramente *indispensável* a travessia da esfera racional para chegarmos aos outros estratos da obra e para, dado o caso, mergulharmos na atmosfera irracional.

(INGARDEN, 1979, P.233)

Em relação ao texto secundário de minha peça (*Você se lembra*), visualizo como o resultado dos anos que a dramaturgia percorreu. Percebo a influência de ideologias e formas contemporâneas, em que a ação se tornou mais importante e direta. Minha peça não é realista e não possui rubricas externas. Meu intuito foi criar uma obra livre, capaz de se moldar a ideias diversas. Não tive a intenção de fechar a minha peça, mas sim deixá-la aberta para a necessidade de cada leitor ou encenador.

No processo de decodificação da minha obra a linguagem ganha volume, se constrói de blocos removíveis, supondo direções, objetos e ações que não vemos, pois estas indicações não estão expressamente indicadas, mas são realizadas pelas personagens enquanto falam. Fixei didascálias internas, cabendo ao leitor, encenador ou ator, completá-las. Em vez de uma história, preferi paisagens fragmentadas, em vez de propor um sentido, tentei permanecer nas margens do sentido, deixando fluir no máximo zonas de sentido. Escrevi a peça sabendo que o texto é capaz de se transformar em um número indeterminado de peças, cabendo ao diretor escolher sua peça. Não pensei na encenação

quando a escrevi, em relação a sua materialidade cênica. Pensando na frase de Catarina Sant'Anna no prefácio do livro de Vinaver (2007) se resume minha ideia:

Não encarcere o mundo num pensamento unificador, mas desestabilize a banalidade, encare o real, avance tateando-o, como ocorre nos processos de conhecimento, como acontece na vida.

(VINAVER, 2007, P.18)

Concluo meu estudo com o pensamento de Ramos (2001): o que prevalece na cena contemporânea é que a forma adequada ao poeta dramático já não atende a ambições de certos autores, os dramaturgos utilizam das rubricas como uma forma intermediária entre um modelo de drama que já não serve ao teatro que se quer fazer e um novo modo de escritura para um teatro que ainda não se fez.

BIBLIOGRAFIA

AMADO, René Marcelo Piazzentin. *Diálogos com Ibsen: uma investigação sobre as possibilidades de tradução cênica do último ciclo de Henrik Ibsen*. São Paulo: Universidade de São Paulo. Tese (Doutorado em Teoria e Prática do Teatro). 2014. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-16102014-093452/>>. Acesso em: 22 de outubro de 2014.

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Abril Cultural, 1984. Coleção Os pensadores.

ARON, Irene. *Georg Büchner ea modernidade*. Annablume, 1993.

BAUMGÄRTEL, Stephan Arnulf. *Estruturas comunicativas na textualidade teatral além do drama rigoroso – a crise do drama em dois textos teatrais brasileiros do fim dos anos 80*. Sala Preta, Brasil, v. 11, n. 1, p. 93-114, dez. 2011. ISSN 2238-3867. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57468/60460>>. Acesso em: 22 de setembro de 2014.

BARTHES, Roland, et al. *Análise estrutural da narrativa: pesquisas semiológicas*. 4. Ed. Tradução: Milton José Pinto. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1976. 285 p.

BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. Tradução e prefácio: Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2005. 244 p.

_____, *Fim de jogo*. Tradução: Rubens Rusche. Disponível em: <www.desvendandoteatro.com>. Acesso em: 15 de agosto de 2014.

BEZERRA, Antônia Pereira. *Armand Gatti informando e formando espectadores*. Sala Preta, v. 2, p. 293-298, 2011.

BRECHET, Bertold. *O casamento do pequeno burguês*. Disponível em: <www.desvendandoteatro.com>. Acesso em: 20 de setembro de 2014.

CARDOSO, Maria Abadia. *Ibsen e o novo sujeito da modernidade*. 2010.

CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

CASTRO FILHO, Claudio de Souza. *O trágico no teatro de Federico García Lorca*. Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas, 2007.

COSTA, Iná Camargo. *O teatro épico de Brecht*. Pandaemonium Ger. N.4. P.27-46. 2000.

DANAN, Joseph. *Diálogo narrativo, diálogo didascálico*. Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas, v. 1, n. 20, 2013.

DA COSTA, Marta Morais. *Construção e destruição na dramaturgia de Oswald de Andrade e Nelson Rodrigues*. Revista letras, v. 21, 1974.

DA SILVA SALES, Paulo Alberto. *A configuração da personagem na peça A streetcar named desire, de Tennessee Williams*. Disponível em: <http://www.slmb.ueg.br/iconeletras/artigos/volume4/paulo_alberto.pdf>. Acesso em 7 de novembro de 2014.

DE FARIA, Fernando Mesquita. *O máximo com o mínimo: a cena minimalista de Samuel Beckett*. Anais eletrônicos, p.317. Disponível em: <<http://literatura.ufsc.br/files/2012/08/Anais-eletr%C3%B4nico-I-Simp%C3%B3sio-dos-Alunos-do-PGI-2011.pdf#page=322>>. Acesso em: 7 de novembro de 2014.

DE OLIVEIRA, Ana Claudia. *A interação na arte contemporânea*. Galáxia, 2002, n.4.

DOS SANTOS, Rosa Borges. *Textos teatrais: discutindo a relação texto e autoria no âmbito da filologia textual*. 2008.

ECO, Umberto. *A obra aberta*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1991.

FARIA, João Roberto. *A narrativa no teatro*. Araraquara: Itinerários, 1998. n. 12.

FERNANDES, Sílvia. *Apontamentos sobre o texto teatral contemporâneo*. Sala Preta, v. 1, p. 69-80, 2001.

FRAGA, Eudinyr. *Nelson rodrigues expressionista*. Ateliê Editorial, 1998.

GUINSBURG, Jacob. *Nelson Rodrigues, um folhetim de melodramas*. Travessia, n. 28, p. 7-10, 1994.

GUINSBURG, J. (Org.); NETTO, J. Teixeira Coelho (Org.) CARDOSO, Reni Chaves. (Org.) *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

INGARDEN, Roman. *A obra de arte literária*. 2. Ed. Tradução: Albin E. Beau, Maria da Conceição Puga, João F. Barreto. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979.

KOLTÈS, Bernard-Marie. Na solidão dos campos de algodão. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/doc/20327803/Na-solidao-dos-campos-de-algodao>>. Acesso em: 15 de setembro de 2014.

LAPENDA, Clementina. Níveis estruturais da obra. Universidade Federal de Pernambuco, Editora Universitária: PROED. 1982. 122p. Recife.

LORCA, Federico Garcia. *Assim que passarem cinco anos*. “Santos e Poetas”, 2008.

MARCOS, Plínio. *A mancha roxa*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2002.

MARINHO, Rodrigo Costa; REDMOND, William Valentine. *Rapivalho jamais esperaria Godot: um estudo do tempo em Qorpo-Santo e Samuel Beckett*. Médico, v. 35, n. 1, p. 2.

MARSICANO, Diego. *A semiótica e princípios da construção teatral*. Estudos Semióticos, Número 3, São Paulo, 2007. Disponível em: <www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es>. Acesso em 22 de setembro de 2014.

MOLIÈRE, Jean-Baptiste Poquelin. *As eruditas*. Tradução e adaptação: Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2008.

MONTEIRO, Vanessa Cristina. A crítica e os dramas de Henrik Ibsen no Brasil nos anos 1890. Anais do SETA-ISSN 1981-9153, v. 3, 2009.

MONTEMEZZO, Luciana. *García Lorca, de autor e diretor a alvo dos fascistas espanhóis*. Letras, n. 38, 2009, p. 117–130.

PALLOTTINI, Renata. *Introdução á dramaturgia*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. 3. Ed. Tradução: J. Guinsburg, Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PEREIRA, V. A. A. C. *A incomunicabilidade no teatro de Nelson Rodrigues*. Assis, 2007. 117 p. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Ciências e Letras. Universidade Estadual Paulista.

PINTER, Harold. *O amante*. Disponível em: <<http://jbarret.5gbfree.com/juanbarret/LB/OB/018%20-%20Amante.pdf>>. Acesso em: 15 de setembro de 2010.

PIRADELLO, Luigi. *Seis personagens a procura de um autor*. São Paulo: Ed. Peixoto neto, 2004.

PFISTER, Manfred. *The theory and analysis of drama*. Cambridge University Press. 1988.

QORPO- SANTO, José Joaquim de Campos Leão. *As relações naturais*. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=28863>. Acesso em 20 de setembro de 2014.

RAMOS, Luiz Fernando. *A rubrica como literatura da teatralidade*. Sala Preta, v. 1, p. 9-22, 2001.

REGINO, Sueli Maria Oliveira. *Enunciado e enunciação*. Aletria: Revista de Estudos de Literatura, v. 7, n. 1, 2012. Disponível em <<http://www.letras.ufmg.br/poslit>>.

ROSSUN-GUYON, Françoise Van; HADON, Philippe; SALLENVAVG, Daniele. *Categorias da narrativa*. 1770. Editora Vega: Lisboa.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução a análise do teatro*. Tradução: Paulo Neves, Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1995. – (coleção leitura e crítica)

_____. *Ler o teatro contemporâneo*. Tradução: Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998. – (coleção leitura e crítica)

SANT' ANNA, Catarina. *Encontros de Dramaturgia*. Cadernos do JIPE-CIT. Salvador, n.4, p. 9-20, março, 1999.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. (org.) Catherine Naugrette, et al. Tradução: André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012. 224p.

SHAKESPEARE, William. *A tragédia de Hamlet: príncipe da Dinamarca*. São Paulo: Abril cultural, 1976.

_____. *A comédia dos erros*. Disponível em: <www.desvendandoteatro.com>. Acesso em: 10 de setembro de 2014.

STRINDBERG, August. *A mais forte*. Tradução: Thais A. Ballone. Disponível em: <www.desvendandoteatro.com>. Acesso em: 10 de agosto de 2014.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno: [1880-1950]*. Tradução: Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2011. 184p.

THOMAS, Monique Martínez. *El texto didascálico en El castigo sin venganza de Lope de Vega*. Criticón, v. 71, p. 117-126, 1997.

TIN, Vanessa Cristina Monteiro. *De Sardou a Ibsen: a crise do drama no Brasil nos anos 1890*. São Paulo: USP, 2008. XI Congresso Internacional da ABRALIC. Tessituras, Interações, Convergências.

VENDRAMINI, José Eduardo. *Sobre criação dramaturgica e encenação*. Sala Preta, v. 3, p. 45-51, 2003.

VIEIRA, Paulo. *Das aparências e das essências*. Festival Universitário de teatro de Blumenau. Disponível em: <http://www.furb.br/futb/artigo/das_aparencias.php>. Acesso em: 20 de setembro de 2014.

VINAVER, Michel. *Dissidente; O Programa de Televisão*. Tradução, apresentação e notas: Catarina Sant'Anna. São Paulo: EdUSP, 2007.

WILLIAMS, Tennessee. *Fala comigo doce como a chuva*. Tradução: Maria Vorhees. Disponível em: <www.desvendandoteatro.com>. Acesso em: 20 de setembro de 2014.

ANEXO A – *Você se lembra***Você se lembra**
(Mantra Santos)**Personagens***A**B**C**D***QUADRO I**

A – Você se lembra como éramos felizes?

B – Eu te trouxe flores, onde posso colocá-las?

A – Aquele tempo em que passeávamos pela praia...

B – Elas precisam de água...

A - Éramos felizes.

B – Eu tenho que ir, vou deixar as flores aqui.

A – Você se lembra como éramos felizes?

B - Onde coloco as flores?

A – Como as crianças estão?

B – Elas vão murchar.

A – Lembro como se fosse ontem, as crianças brincando no jardim.

B - Preciso ir, quer que eu te traga alguma coisa?

A - Não! Nem precisa voltar.

B – Então eu volto amanhã.

B- Onde coloco as flores?

A – Pode colocar aqui, vou buscar um pouco de água.

B- Como você está?

A - Como estão as crianças?

B – Você precisa que eu traga alguma coisa?

A – Traga um livro.

A- Por que demorou tanto?

B – Trouxe flores.

A – São de plástico?

B- Posso colocá-las na água?

A – Você se lembra como sempre me trazia flores?

B- Tenho que ir, quer que eu te traga algo?

A – Porque não trouxe flores?

B- Desculpa.

A – Você se lembra como éramos felizes?

B – Desculpa.

A- Como estão as crianças?

B- Tenho que ir, quer que eu te traga algo?

A- Traga flores.

A – Porque demorou tanto?

B- Trouxe flores.

A - Estou com tanta saudade da Mari, pode trazê-la amanhã?

B – A Mari está na Austrália, lembra?

A – E o Lucas? Pode trazê-lo?

B – Tenho que ir, volto amanhã.

A- Não precisa voltar!

A – Por que demorou tanto?

B- Trouxe um livro.

A – Você se lembra como éramos felizes?

B- La bonne vie.

A – Por que não trouxe flores?

B – Tenho que ir.

A – Você se lembra como éramos felizes?

B – Como você está?

A – Amanhã não se esqueça de trazer o Lucas.

B- Está lendo o livro?

A – Estou com muitas saudades.

B- Tenho que ir.

B – Como você está?

A – Trouxe flores?

B- Onde posso colocá-las?

A – Comecei a ler o livro.

B – Elas precisam de água.

A – Você se lembra como éramos felizes?

B – Está gostando do livro?

A – Já disse que não precisa voltar!

B – Elas precisam de água.

A- Você não se lembra!

B – Desculpa.

A - Lembro como se fosse ontem.

B – Então, eu volto amanhã.

A- Éramos felizes.

QUADRO II

C – Você se lembra de quando andava de bicicleta?

D – Posso deixar aqui o bolo?

C – A gente nunca se esquece como anda.

D – Trouxe bolo de chocolate.

C – Não é engraçado? A gente aprende pequeno.

D – É o seu preferido.

C - Você se lembra de quando andava de bicicleta?

D – Onde coloco o bolo?

C – Faz tempo que você não anda.

D – É o seu preferido.

C – Lembro quando você andava pelo...

D – Você não quer uma fatia?

C – Não! Pode deixar ai.

D – Então amanhã trago de outro sabor.

D – Onde coloco o bolo?

C – Pode colocar aqui, vou pegar um prato.

D – Você gosta de chocolate?

C – Cadê a sua bicicleta?

D – Você queria outro sabor?

C – Queria de banana.

C – Por que não trouxe a bicicleta?

D – Trouxe um bolo.

C – É de verdade?

D – Posso pegar um prato?

C – Você se lembra como sempre vinha de bicicleta?

D – Queria outro sabor?

C – Por que não trouxe de banana?

D – Desculpa.

C – Você se lembra como sempre vinha de bicicleta?

D – Desculpa.

C – Cadê sua bicicleta?

D – Quer que eu traga de banana amanhã?

C – Traga de chocolate.

C – Por que demorou?

D – Trouxe um bolo.

C – Estou com vontade de andar de bicicleta.

D – Você não pode, lembra?

C – Você me carrega.

D – Não quer um pedaço do bolo?

C – Você veio caminhando?

D – Trouxe de banana.

C – Você se lembra como sempre vinha de bicicleta?

D – Vou pegar um prato.

C – Por que não trouxe de chocolate?

C – Você se lembra como sempre vinha de bicicleta?

D – Como você está?

C – Amanhã não se esqueça do bolo.

D – Você comeu o de banana?

C – Estou com uma vontade de comer chocolate.

D – Amanhã trago de chocolate.

D – Como você está?

C – Trouxe o bolo?

D – Onde posso colocar?

C – Comi o de banana.

D – Vou pegar um prato.

C – Você se lembra como sempre vinha de bicicleta?

D – Gostou do bolo?

C – Já disse que queria de banana.

D – Posso deixar aqui?

C – Você não se lembra.

D – Desculpa.

C – Lembro da bicicleta.

D – É o seu preferido.

C – Era amarela.

QUADRO III

A – Por que demorou tanto?

B - Comprei as flores.

A - Eu adoro margaridas.

B – Elas precisam de água.

A – Bem me quer.

B – Vou buscar o vaso.

A - Mal me quer.

A- Por que demorou tanto?

B – Comprei flores.

A – Tive um sonho ruim.

B – São margaridas.

A – Passeávamos pela praia...

B – Vou buscar água.

B – São margaridas.

A – Por que demorou tanto?

B – Elas vão murchar.

A – Tive um sonho ruim.

B – Onde estão as crianças?

A – Bem me quer.

A – Como foi seu dia?

B – Onde estão as crianças?

A – Por que não trouxe flores?

B – Como você está?

A - Tive um sonho ruim.

B – Vou dar um beijo na Mari.

A- Deveria ter trago flores!

A – Mal me quer.

B – Elas precisam de água.

A – Vou buscar o vaso.

B – Onde estão as crianças?

A – Estão no Jardim.

B – Como você está?

A – Por que margaridas?

A – Por que não trouxe flores?

B – Desculpa.

A – Onde estão as crianças?

B – Como você está?

A – Tive um sonho ruim.

B – Vou dar um beijo nas crianças.

A – Passeávamos pela praia.

B – Trouxe margaridas.

A – Vou buscar água.

B – Como estão as crianças?

A – Tive um sonho ruim.

B – Não vai sobrar uma.

A – Mal me quer.

A – Bem me quer.

B – Você adora margaridas.

A – Mal me quer.

B – Como você está?

A – Tive um sonho ruim.

B – Vou buscar água.

A – Vai embora.

B – Trouxe Flores.

A – Eu tive um sonho ruim.

B – São margaridas.

A – Por que demorou tanto?

B – Desculpa.

A – Passeávamos pela praia.

B – Desculpa.

A – Por que demorou tanto?

B – Trouxe flores.

A – Vai embora.

B – Vou dar um beijo nas crianças.

A – Passeávamos pela praia.

B – Como estão as crianças?

A – Por que margaridas?

B – Vou buscar o vaso.

A – Nem precisa voltar!

QUADRO IV

C – Por que demorou?

D – Trouxe o bolo.

C – Adoro bolo de chocolate.

D – Você queria de banana?

C – Com cobertura.

D – Vou pegar o prato.

C – Sem cobertura.

C – Por que demorou?

D – Comprei bolo.

C – Cadê a sua bicicleta?

D – É de chocolate.

C – Que vontade de andar de bicicleta.

D - Vou buscar o prato.

D – É de chocolate.

C – Por que demorou?

D – Vou buscar o prato.

C – Cadê a sua bicicleta?

D – Queria outro sabor?

C – Com cobertura.

C – Vamos andar de bicicleta?

D – Vim caminhando.

C – Por que não trouxe bolo?

D – Como você está?

C – Deveria ter trago de banana.

D – Amanhã trago de chocolate.

C – Deveria ter trago bolo.

C – Sem cobertura.

D – Precisa de cobertura.

C – Vou buscar o prato.

D – Vim caminhando.

C – Vamos dar uma volta?

D – Como você está?

C – Por que de chocolate?

C – Por que não trouxe bolo?

D – Desculpa.

C – Por que não trouxe de banana?

D – Como você está?

C – Cadê sua bicicleta?

D – Vou dar uma volta.

C – Você não vai andar no parque?

D – Trouxe de chocolate.

C – Vou buscar o prato.

D – Você queria de banana?

C – Deveria ter trago de banana.

D – Com cobertura.

C – Sem cobertura.

C – Com cobertura.

D – Você adora de chocolate.

C – Sem cobertura.

D – Como você está?

C – Cadê sua bicicleta?

D – Vou buscar o prato.

C – Cadê sua bicicleta?

D – Trouxe bolo.

C – Você não vai passear no parque?

D – É de chocolate.

C – Por que não veio de bicicleta?

D – Desculpa.

C – Você veio caminhando?

D – Desculpa.

C – Por que demorou?

D – Trouxe bolo.

C – Cadê sua bicicleta?

D – Vim caminhando.

C – Amarela.

D – É o seu preferido.

C – Por que chocolate?

D – Vou buscar o prato.

C – Nem precisa voltar!

Fim