



Considerações sobre visualidades enunciadas na carpintaria da literatura cênica

Considerations about visualities enunciated in the scenic literature carpentry

Cristina Matos Silva e Dias¹

Resumo

O presente estudo enfoca a carpintaria do texto literário teatral, especificando partes e características próprias do gênero e mudanças estilísticas que ocorreram ao longo das produções literárias cênicas. Dessa feita, o estudo considera que o material que antecede a cena, seja ele real ou virtual, é um virtuoso labirinto tecido de múltiplas possibilidades construtivas. Além disso, introduz o termo visualidade, afirmando que o texto teatral, em especial, enuncia imagens visivas, já que são escritos para serem lidos e também representados. Por último, enfoca a importância da rubrica do e no texto cênico, considerando-a como uma potencializadora da compreensão da leitura da obra de teatro, e sua fundamental contribuição para apreensão visual pelo leitor no momento da leitura e para construção simbólica da produção cênica.

Palavras-Chave: Literatura Cênica. Visualidade. Rubrica.

Abstract

The present study focuses on the carpentry of the literary theatrical text, specifying parts and characteristics of the genre and stylistic changes that occurred throughout the literary productions. In this way, the study considers that the material that precedes the scene, be it real or virtual, is a virtuous labyrinth woven of multiple constructive possibilities. In addition, it introduces the term visuality, stating that the theatrical text, in particular, enunciates visual images, since they are written to be read and also represented. Finally, it focuses on the importance of the heading of and in the scenic text, considering it as a potential for understanding the reading of the play, and its fundamental contribution to the reader's visual apprehension at the moment of reading and for the symbolic construction of the scenic production.

Keywords: Scenic Literature. Visuality. Heading.

¹ Doutoranda em estudos literários, UFU. Mestre em estudos de linguagens, CEFET. Professora de Arte, IFTM. Email: cristinamatos@iftm.edu.br.

Apontamentos iniciais: considerações sobre a escrita do texto teatral

Diferente em cada período histórico, o texto teatral sempre foi transmutável e se ajustou a diferentes modelagens de composição dramática; embora, de acordo com Ryngaert (1995, p. 5), “continuam prevalecendo ainda hoje ideias aceitas acerca do que deve ser um texto de teatro”. O que se pode afirmar é que ao poeta do texto cênico sempre coube incrustar um estilo que o caracterizava, seguindo alguns ditames típicos do espaço-tempo da escrita. Se ao pensarmos na linguagem cênica como algo materializado na ação, realizado no espaço do palco, é fato que “é o texto que confere sua ‘alma’ à representação. É ao mesmo tempo seu coração e seu motor. O diretor e seus atores devem encontrar, na semente das palavras, não tanto uma significação latente, mas um ritmo singular, uma respiração, uma música” (ROUBINE, 2003, p. 147). Dessa forma, o texto teatral possui uma arquitetura linguística própria, funcionando como uma engrenagem cuja intenção é se ajustar a duas situações: ser um texto literário, contendo em seus moldes uma conjuntura cênica, composto por falas e didascálias; e essa conjuntura cênica evidenciar mecanismos em seu interior para ser representado, de se materializar no palco e ser fruído por seu espectador. Dessa feita, essa afirmação direciona-se para o que afirma Roubine (2003, p. 9): “o teatro é ao mesmo tempo uma prática do ato da escrita e uma prática de representação (interpretação, direção)”.

Esse ato de escrita apresenta uma conjuntura que desde seu surgimento oferecem particularidades analíticas que sofreram mutações de acordo com as necessidades representativas de cada momento.

Os ditames aristotélicos consagraram certo estatuto ao texto literário ao esquadriñar características próprias do gênero tragédia, principalmente. Aristóteles, em sua *Poética*, nomeia o produtor do texto teatral de poeta (assim como faz ao referir-se ao escritor dos gêneros poesia e prosa) e propõe um modelo de texto construído segundo regras, centrado principalmente na ação. A ação dramática, assim, irá, na tragédia, realizar-se no pensamento do leitor que ao destrinchar a sequência de ações será conduzido para a catarse, ou seja, a purgação das emoções, suscitando a compaixão e o terror². Explicitando melhor sobre esses dois substantivos, Roubine (2003, p. 19) acrescenta

² O teórico francês Jean Jacques Roubine tem um amplo capítulo em seu livro *Introdução às grandes teorias de teatro* (2003), intitulado *Aristóteles revisitado* em que ele percorre as principais interpretações de críticos

que na *Poética*, devemos compreender que:

[...] no caso da piedade, trata-se de uma emoção altruísta: eu me apiedo ao espetáculo do sofrimento que um outro homem experimenta sem tê-lo merecido. Já o terror é uma emoção egocêntrica; fico aterrorizado ante à ideia de que eu mesmo poderia experimentar a calamidade da representação à qual assisto.

A literatura dramática, nesse caso, precisa curvar-se a um corolário de descrição de ações, perseguindo a idealização nos desenhos dos personagens e também emitir um discurso que assegure que a efusão emocional aconteça, fazendo com que o espectador não se sinta afastado da humanidade que o texto lhe evidencie. Eis o sublime propósito do gênero tragédia!

Porém, pensar em sistematizações de regras para o território do texto teatral é ir de encontro com as premissas do drama³ do século XX. Pensadores mais atuais, como Artaud, Brecht e Grotowski rasgam o tecido estrutural da tragédia antiga e descortinam novos rumos da linguagem cênica.

Para Antoine Artaud, autor de *O teatro e seu duplo*(2006), a decadência do teatro ocidental bem como de toda a cultura deve-se ao lugar de honra que tem o discurso verbal no seu interior: o texto é uma amarra na qual se prende a linguagem teatral. O uso da linguagem verbal, em Artaud, é calcado no poder que ela tem de, concretamente, atingir a alma e o corpo do espectador. Para ele, essa performatividade da palavra não está ligada ao seu significado, mas à sua modulação, ritmo e vibração, ou seja, à sua existência quase física, à sua materialidade. Defensor de um teatro como uma verdade, Artaud basicamente conclama que as palavras nascem nas reações humanas, o que indica que o texto não tinha elevada importância; podia ser naturalmente eliminado.

realizadas sobre o clássico texto *Poética* de Aristóteles. No caso, ele adverte que sobre esse ícone de estudo da ação dramática, “inúmeras vezes foram apontadas suas incoerências, suas contradições, suas lacunas, suas digressões e suas elipses” (ROUBINE, 2003, p. 14). No entanto, *Poética* é leitura chave para se compreender o raciocínio estrutural da tragédia, uma vez que é uma compilação de anotações que sistematiza as primeiras concepções e entendimentos sobre as ideias acerca do que deve ser um texto/representação do drama. (ROUBINE, 2003, p. 14)

³ Williams (2010) especifica que a palavra drama é usada principalmente de duas maneiras: primeiro para descrever uma obra literária, o texto de uma peça; segundo, para descrever a representação cênica dessa obra, sua produção. Portanto, o texto de *Rei Lear* é drama, e Shakespeare, como escritor, um dramaturgo, ao passo que a representação de *Rei Lear* também é drama, seus atores estão envolvidos na atividade teatral. (WILLIAMS, 2010, p. 215)

Jerzy Grotowski, mais tardiamente, redefine sua teoria e direciona-se para os pensamentos antes defendidos por Artaud. Para ele, o teatro é um laboratório que intensifica a relação dual ator-espectador. E a essa relação cabe simplesmente que o texto emerja, revelando uma vital experiência estética. Sem cenário, sem figurino, sem música, Grotowski instaura o que seria o Teatro Pobre (GROTOWSKI, 1987), reduzido ao que era essencial.

Por mais que esses estudos recaiam sobre a ação do ator, em detrimento da utilização de uma literatura dramática, é fato que um processo de significação textual emitido através de um ato de fala é a coluna vertebral para que estabeleça a comunicação entre palco e cadeira. Casa Nova e Pereira (2000, p. 304) reconsideram que “no discurso cênico, entendido como um sistema semiótico são redimensionadas como funções não só a linguagem no teatro, mas também o teatro como linguagem. Emanada daí a compreensão de que por mais que existam teorias robustas que se direcionam para formas textuais que se opõem às regras aristotélicas, ainda assim o discurso que sustenta o texto no teatro existe. Direcionando-se para esse pensamento, Ryngaert (1995, p. 82) afirma certamente que

[...] parece impossível examinar as obras contemporâneas sem se sensibilizar com a maneira pela qual os autores inscrevem seus discursos em arquiteturas que já explicam o conteúdo. A dramaturgia não pode deixar de refletir sobre as formas de organização do diálogo, a fragmentação do tempo e do espaço, e evolução da noção de personagem, os diversos modos de compreender as modificações de uma linguagem menos do que nunca coberta por um assunto unificador.

Ainda nesse prisma, cabe assinalar, também, que o texto dramático edificado após a primeira metade do século XX – principalmente àqueles com características comuns, conhecidos como Teatro do Absurdo⁴ – revela uma sintetização escritural que se opõe ao formato da antiga tragédia. Neles, a ação cujo objetivo era provocar medo ou piedade, não constitui a espinha dorsal do texto lido. Morosa, a leitura dramática repousa numa dose de introspecção, marcada por conflitos de cunho psicológicos, centrada em indagações e

⁴ Sinteticamente, podemos afirmar que o Teatro do Absurdo não foi propositalmente um movimento nem um gênero teatral. Existiam autores independentes que produziram, alheios a qualquer intenção de se criar um movimento, textos com características comuns. O termo surgiu no fim da década de 1950, pelo crítico inglês Martin Esslin (1918-2002), por meio de seu livro intitulado *Teatro do Absurdo*, publicado em 1961. Nele, Esslin procurou reunir os dramaturgos surgidos no período pós-Segunda Guerra Mundial, tais como Samuel Beckett, Eugene Ionesco e Jean Genet, por apresentarem traços de estilo e assuntos que se diferenciavam significativamente da dramaturgia clássica. Mais informações, consultar Esslin (1961).

debates de caráter mais filosóficos. Ou, ainda, de histórias que apresentam o *nonsense*, efetivando a incomunicabilidade textual. Sobre essa mudança é válido considerar o que destaca Ryngaert (1998, p. 82):

Ensaiam-se formas para representar o mundo com regras que nem sempre derivam de Aristóteles. Contudo, e aí há outro paradoxo, não pode haver ruptura radical com as antigas formas, ou melhor, apesar dessas rupturas, a matriz primeira continua sendo uma troca entre seres humanos diante de outros seres humanos, sob seu olhar que cria um espaço e funda a teatralidade.

Otimista, o crítico Jean Pierre Ryngaert afirma que o texto é sim transformável, afinal há contextos estéticos divergentes a serem considerados, no entanto, há um “desejo de definir de um ponto de vista teórico uma espécie de princípio do texto teatral que retorna com nostalgia aos textos como escritos à moda antiga”. (RYNGAERT, 1998, p. 6). A partir dessa ótica, analisando o esquema estrutural e considerando que a literatura dramática é materialidade antes de representação é fato que uma análise textual do drama implica considerar um conjunto organizado de escrita, desde os primórdios do teatro grego, que contém toda uma possível visibilidade cênica.

O título, o gênero, as personagens e suas características, as instruções colocadas a partir de rubricas diretas e indiretas no texto, quantidade e divisão de atos, uso ou não da verborragia para demarcar estilos, são todos elementos que, independente do período e movimento artísticos, subsidiam a leitura a ser capturada pelo leitor do texto teatral. E marcam, indubitavelmente, a visualidade a ser apreendida daquela apreciação, ou seja, a partir do que se lê, um esquema mental visual é pintado na mente e, daí, o primeiro formato de representação entra em cena. Dessa forma, há uma padronagem que reveste o corpo de como deve ser lida a literatura cênica, que orienta as sensações e possíveis compreensões que o texto emana, próprio de cada subjetividade.

Visualidades cênicas: encenações mentais

Toda essa conjuntura faz com que a leitura do drama ganhe proposições estético-poéticas típicas de uma verdadeira obra de arte. Dependendo de como o texto é construído há uma delimitação da qualidade visual capaz de ser representado mentalmente pelo

destinatário textual. Essa delimitação é possível a partir de um processo de apreensão e significação do discurso cênico. No caso do texto teatral, quanto mais reconstruções, considerações e descrições o autor faz tanto nas falas das personagens quanto no usufruto das didascálias, maior e mais significativas serão a encenação mental do drama lido.

Nesse jogo, a visualidade é considerada um processo que parte, inicialmente, da palavra para se chegar a uma imagem visiva (aquela ativada pela visão e construída na mente). A fim de esclarecer ainda mais o sentido dessa acepção, é mister considerar o estudo de Tudella (2013) que se refere à visualidade como índice ou sintoma da natureza estético-poético do texto teatral (para aquele que lê) e do espetáculo (para aquele que vê).

No livro *Seis propostas para o próximo milênio*⁵, de Ítalo Calvino, escrito em formato de conferência nos anos 1985-1986 e lançado no Brasil em 1990, o autor nascido em Cuba, mas radicado na Itália, escreve o capítulo quatro sobre o termo Visibilidade. Nele, de forma poética, Calvino (1990, p. 97) afirma que a “fantasia, o sonho e a imaginação é um lugar o qual chove”. Metaforicamente, o autor assegura que nossa imaginação é inundada de representações no ato da leitura e esses esquemas representativos “apresenta[m]-se a mim carregada de significado, mesmo que eu não saiba formulá-las em termos discursivos ou conceituais” (CALVINO, 1990, p. 106). Segundo o crítico, em torno de cada imagem escondem-se outras, forma-se um campo de analogias, simetrias e contraposições. Sobre o ato imaginativo que pulula por meio de possibilidades interpretativas de leitura, Calvino (1990, p. 108) acrescenta ainda:

Em suma, o processo procura unificar a geração espontânea das imagens e a intencionalidade do pensamento discursivo. Mesmo quando o impulso inicial vem da imaginação visiva que põe em funcionamento sua lógica própria, mais cedo ou mais tarde ela vai cair nas malhas de uma outra lógica imposta pelo raciocínio e a expressão verbal. Seja com o for, as soluções visuais continuam a ser determinantes, e vez por outra chegam inesperadamente a decidir situações que nem as conjecturas do pensamento nem os recursos da linguagem conseguiriam resolver.

⁵ O escritor Ítalo Calvino escreveu para a Universidade de Harvard em 1985, ano do seu falecimento, cinco propostas que seriam apresentadas em uma conferência. Nenhuma chegou a ser apresentada, já que o escritor cubano sofreu um AVC que o levou nesse ano. A sexta proposta “Consistência” não chegou nem a ser escrita. Mesmo o livro apresentando o título como *Seis propostas para o milênio*, o leitor se deparará somente com cinco. Há nesses escritos, muitas reflexões sobre a literatura e a arte e Calvino pretendeu descrever seis qualidades que segundo ele somente a linguagem literária poderia salvar: leveza, rapidez, exatidão, visibilidade, multiplicidade e consistência. CALVINO (1990).

Esse processo só é possível através do ato da visibilidade, que, para o autor, são visões que se interiorizam no esquema mental e que procedem ou acompanham a imaginação verbal.

Embora Ítalo Calvino tenha edificado seu discurso refletindo a nomenclatura 'visibilidade' e não 'visualidade' todas as suas considerações em torno do primeiro termo são altamente válidas para se compreender o termo central desse trabalho. Dessa feita, optou-se por manter o termo visualidade, respaldado no pensamento de Tudella (2013) que considera que essa acepção incorpora também aspectos estéticos e poéticos que estão presentes na dramaturgia⁶ e são capazes de interagir com a visibilidade.

Na esteira dos estudos do crítico de arte Hall Foster, Tudella (2013) pontua que embora o termo visão sugira o ato de ver como uma operação física, e visualidade como um fato social, os dois não se opõem, como aspectos da natureza, à cultura: a visão é social e também histórica, e a visualidade envolve o corpo e a mente. Depreende-se, daí, que esses vocábulos interagem no mecanismo da visão, da mente e do entendimento capaz de emergir de uma leitura. Tudella (2013) pondera, ademais, que apesar de esses termos não serem idênticos, esses conceitos assinalam uma tensão positiva no interior do processo visual, ou seja: uma tensão que faz interagir o mecanismo da visão, suas técnicas históricas, os dados da visão e suas determinações discursivas, com muitas diferenças entre como podemos ver, como somos capazes, permitidos, ou levados a ver, como compreendemos esse ver, ou como encaramos seu interno invisível.

Direcionando essa discussão para a visualidade no texto teatral, cabe assinalar que Ítalo Calvino (1990) nos seus escritos sobre visibilidade faz um adendo interessante acerca do que é possível entender sobre essa acepção, aplicado de maneira prática à linguagem cinematográfica. No entanto, ao ler sua exemplificação é possível atribuir tal sentido também à linguagem teatral que segue os princípios básicos de visualidade descrita pelo crítico:

⁶ O glossário do estudioso Jean P. Ryngaert, em seu livro *Ler o teatro contemporâneo* (1998), define dramaturgia como a "arte da composição das peças de teatro. Ela estuda tudo o que constitui a especificidade da obra teatral na escrita, a passagem à cena e a relação com o público. Ela se empenha em articular a estética e o ideológico, as formas e o conteúdo da obra, as intenções da encenação e sua concretização. A dramaturgia contemporânea determina as evoluções formais e suas relações com as ideias e a sociedade". Assim, há um peso singular em relação a essa acepção, já que o dramaturgo precisa ter uma completude crítica em relação ao texto escrito e suas possibilidades de encenação. CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. 2. ed. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras. 1990.

No cinema, a imagem que vemos na tela também passou por um texto escrito, foi primeiro ‘vista’ mentalmente pelo diretor, em seguida reconstruída em sua corporeidade num *set*, para ser finalmente fixada em fotogramas de um filme. Todo filme é, pois, o resultado de uma sucessão de etapas, imateriais e materiais, nas quais as imagens tomam forma; nesse processo, o ‘cinema mental’ da imaginação desempenha um papel tão importante quanto o das fases de realização efetiva das sequências, de que a *câmera* permitira o registro e a *moviola* a montagem. Esse ‘cinema mental’ funciona continuamente em nós – e sempre funcionou, mesmo antes da invenção do cinema – e não cessa nunca de projetar imagens em nossa tela interior. (CALVINO, 1990, p. 101)

No teatro, a dinâmica da carpintaria dos planos literário e cênico é engrenada basicamente da forma como o autor cubano afirma. Ele considera a corporeidade que o texto poderá ofertar, numa primeira instância, uma encenação mental para depois se materializar nos palcos. Esse é o princípio básico da visualidade. Ainda, sobre esse termo, Rezende (2010, p. 100) acresce que se a arte literária (incluindo, indubitavelmente, o texto teatral) se faz com palavras, as visualidades são “oportunidades instigantes, pois criam espaços múltiplos à medida que são determinadas pelo olhar de quem lê (e conseqüentemente vê) e não por aquele de quem as constitui”. Segundo estudos da autora, o modo de mostrar as cenas ocupa lugar importante no enredo. Passagens textuais que caracterizam uma forte visualização são acompanhadas de inúmeros detalhes que nos dão a impressão de que o que se lê se desenrola diante dos nossos olhos.

Rubrica: emancipadora das possibilidades de compreensão visual do texto cênico

Reportando novamente à estrutura da literatura dramática é fato que ela se apresenta de uma forma singular que pulula uma cadeia de significações e, conseqüentemente, de visualidades, a partir de detalhes que só esse gênero literário possui. A escrita dramática dividida em atos ou quadras; a arquitetura dos diálogos que ora se opõem ora se aproximam; as personagens, seus nomes e perfis; a gramática da representação, enfatizando cenários, figurinos e posturas cênicas colocadas, sobretudo, pelas rubricas sinalizadas em toda a extensão textual é composta, por exemplo, de caracteres comuns ao drama que asseguram que a imagem visiva seja contextualizada na mente do leitor.

Sobre as rubricas cabe assinalar importantes apontamentos, já que elas possibilitam articular esclarecimentos essenciais para compreensão da visualidade do texto cênico. Semeadas pelo autor ao longo de toda literatura teatral e distintas em cada período e gêneros da literatura dramática, as didascálias – sinônimo de rubrica – sempre fizeram parte do cenário da escrita, visto sua eficácia para desenrolar o fio narrativo da história lida/representada e, conseqüentemente, potencializar a visualidade textual.

A tessitura das rubricas no texto teatral é vista, em sua grande maioria, como marcas instrutivas para que os encenadores e diretores se orientem quanto à prática cênica. No entanto, como frisa Ramos (1999), as didascálias merecem especial atenção, pois detêm o poder de transitar entre os planos literário e cênico. Especificando, está no nível literário, já que ultrapassa o sentido meramente informativo e faz eclodir todo um sistema simbólico a partir dos jogos de linguagens e metalinguísticos. Está no nível cênico, pois é nesse momento que o dramaturgo expressa como um texto poderá pulsar fora do papel. “É através das didascálias que qualquer leitura, seja a de fruição literária seja a pragmática, visando uma encenação, vai melhor vislumbrar a materialidade e tridimensionalidade cênicas potenciais naquele texto dramático” (RAMOS, 1999, p. 17). A partir desse raciocínio, é mister destacar o papel primordial das rubricas, seu poder descritivo, sua importância em emitir discursos que alavancam compreensões dos estados das personagens, suas ações e determinações cênicas.

Ainda, sob o olhar de Ramos (1999), o estilo de cada dramaturgia, por meio de seu dramaturgo, quando exerce essa condição de montador de um espetáculo imaginário, e, conseqüentemente, passível de uma encenação real estará estampado nas didascálias. Dessa feita, cada autor demarca sua assinatura, conduzindo sua estética e poética também no peso instrutivo que a rubrica tem.

Carmo (2006) acrescenta que as didascálias servem como um texto de direção e de direcionamento do autor ao conjunto de atores que colocará o seu texto em prática. Porém, na prática da leitura do texto dramático, elas intermedeiam a escritura e a representação virtual, visando precisar efeitos simbólicos que os jogos das palavras possuem. Ainda, acerca dessa especificação, a autora acresce:

O leitor pode reconhecer as didascálias observando o texto dramático. Tudo o que não é diálogo é, automaticamente, uma didascália: o título, o

nome do autor, alguma resenha que contenha um texto sobre o autor, a obra, a edição, a separação das cenas, local de publicação, tudo isto entra no compêndio das didascálias, pois são dados que situam a obra de forma histórica, temporal e espacial. (CARMO, 2006, p. 55)

Ryngaert (1999) assinala que em alguns textos contemporâneos, as indicações cênicas aparecem de forma pletórica. Um exemplo clássico são os textos de um dos ícones do teatro da segunda metade do século XX, Samuel Beckett⁷. Os consagrados do autor irlandês apresentam extensões de linhas e até páginas inteiras marcadas por indicações cênicas. Provavelmente, tais contribuições de Beckett preenchem a falta de dinamismo de ações executadas e/ou descritas nas falas das personagens, já que seus escritos são reconhecidos como teatro da inação, os quais divagam em sua linguagem para questionar acerca da existência e de males ocidentais, uma das marcas do Teatro do Absurdo.

Na escrita cênica desse período, sobretudo em Beckett, o tom minimalista e mecânico imperam nas falas, apresentando um enxugamento nas frases escritas no texto literário, o que, como frisado, faz transbordar as indicações dramáticas. *Catástrofe*, por exemplo, de autor supradito, é um drama que corporifica essa afirmativa. A didascália inicial já demarca o arrojo dado por esse autor para instruções basilares das ações e aspectos visuais significativos para a concepção da narrativa beckettiana.

Ensaio.

Retiques finais na última cena. Palco vazio. A e L acabaram de montar a luz; D acabou de chegar. D, numa poltrona, na direita-baixa; casaco de pele; touca de peles para combinar; idade e físico não são relevantes. A está de pé ao lado de D; ela veste um guarda-pó branco; nada sobre a cabeça; lápis preso na orelha; idade e físico não são relevantes. P, no centro do palco, de pé sobre uma caixa preta de meio metro de altura; chapéu preto de abas largas; camisolão preto até os tornozelos; descalço; cabeça vergada a frente; mãos nos bolsos; idade e físico não são relevantes. D e A observam P. (BECKETT, 1984, p. 9).

Basicamente e, sem se atrever a uma análise mais densa, a rubrica inaugura as possibilidades de visualização e compressão virtual/real da cena. Aspectos essenciais que determinam a composição do cenário e das indumentárias, posicionamentos e

⁷ Samuel Beckett nasceu na Irlanda em 1906. Considerado um dos maiores dramaturgos e revolucionários do século XX, migra para a França, escrevendo em francês não só peças de teatro, mas também poesia. Sua peça mais conhecida é a representada pela primeira vez em um presídio: *Esperando Godot* (1953). É autor também das pequenas narrativas, como *Catástrofe* e *Fim de partida*. Em cada obra fez uma experiência nova e pôs em causa o meio para o qual escrevia, por isso influenciou não só escritores de teatro e de ficção, mas também artistas visuais.

movimentos dão vazão a muitas e fundamentais apreensões do que o drama oferece quanto sistema simbólico interpretativo. Ao determinar, por exemplo, que D veste casaco de pele e touca enquanto A está com um guarda pó branco, o dramaturgo irlandês já sinaliza possibilidades interpretativas que desembocam na compreensão de que D é quem, numa relação de poder, dirigirá a cena, ao passo que A, simplesmente, obedecerá às ordens de D. A partir dessa ótica, a dedução de que D é abreviatura de Diretor e A de Assistente se confirma. P, abreviatura de Personagem, está ao centro do palco, numa altura mais elevada, o que possibilita entender que ele ocupa um lugar de destaque, provavelmente o protagonismo do texto beckettiano. Seu figurino é sóbrio, longo, indicativo de que foi colocado para não revelar partes do corpo.

Quem conhece *Catástrofe* sabe que se trata de um curto texto que traz à tona questionamentos sobre propósitos metateatrais, evidenciando uma dissolução da linguagem e tônica do teatro clássico, visto suas poucas falas e quase a anulação da ação. Essa assertiva vai ao encontro da afirmação de Sagayama (2015, p. 168) ao expor que “Beckett permite pensar a confluência da história do sujeito com a história do teatro: como se a temporalidade do *a posteriori* pusesse em cena o sujeito de um teatro por vir”. Nesse direcionamento, é possível dizer que P até certo ponto é uma marionete, representação mínima da esfera de poder, no entanto, ao ser manipulado e ecos de palmas serem ouvidos (cena final), a verdadeira catástrofe fica iminente, pois foi dada vida a personagem, que agora tem a possibilidade de pensar, falar, agir.

Recorrendo a mais um exemplo da potencialidade da didascália para compreensão visiva da escrita cênica, será abordada, no entanto também sem profundidade analítica, a primeira rubrica do texto do dramaturgo francês Jean Genet⁸, *O balcão*, escrito em 1956. Antes, cabe assinalar que o engendramento da escrita de *O balcão*, tal como outras literaturas cênicas do autor, impressiona. Impressiona pelo entalhe de detalhes que

⁸ Jean Genet nasceu em 1910 na França. Órfão, foi adotado por uma família de camponeses e aos 10 anos começa a roubar livros da biblioteca da escola que frequentava. Aos 13, é matriculado numa escola de tipografia e enviado à capital francesa para intensificar estudos nesta área. Foge do centro de estudos que estava vivendo na condição de internato e inicia aí uma série de pequenos delitos, tais como: roubos, falsificação de bilhetes rodoviários, acusação de vadiagem. Viveu muitas décadas na condição de mendigo ou preso em penitenciárias, tais como a de Mettray, no interior francês. Homossexual assumido desde a mocidade, escreveu romances, livros de poesia e peças de teatro, sendo “descoberto” e admirado por Jean Paul Sartre na década de 1940, mais especificamente em 1944. A década de 1950 foi gloriosa para Genet que passou a frequentar círculos intelectuais e dedicar-se à escrita de dramaturgias de sucesso. Nas décadas seguintes, dedicou-se a ajuda humanitária, em especial a causa dos Panteras Negras nos Estados Unidos e no Oriente Médio. Morreu em 1986, aos 76 anos.

agregam aspectos que dão a tônica de um texto rebuscado em suas constituições descritivas. E é nesse jogo de palavras e expressões de escolha estético-poética que a substância de sua escrita produz visualidades. Provavelmente, a condição de leitor desde sempre, fez com que Jean Genet fosse alimentado por cenas digeridas em seu estado imaginativo. E sua ansiedade pela escrita cinzelada em minúcias pode ser fruto de seu trajeto com paisagens, amiúde, rompidas pelo seu estado de alheio a sociedade e cárcere. Afinal, como delinea Sartre (2002, p. 296):

Para ele, antes mesmo de detalhar-se em árvores, rios, casas, animais e pessoas, o mundo é um olhar que o tira do nada, o envolve, o condena. As coisas são olhos, elas o mantêm a distância, ele desliza para a superfície do ser, repellido pela luz que escapa das folhas, das corolas, das janelas e que vem denunciá-lo a todos. Para defender-se, ele recua, olha-se ser olhado: uma consciência mole e transparente se insere entre a sua consciência reflexiva e o mundo.

O relato de Sartre testemunha um homem introspectivo, subjogado a observações de conduta social pela sua condição de excluído e, ao mesmo tempo, um ser cuja alma tem olhos de lince. As pinturas do que vê e do que vive se acavalam na tela de sua imaginação e, indubitavelmente, fixam-se como fotogramas de um filme. Dessa forma, segundo Monteiro (2012) a sua escrita se engendra e progride através da ampla exploração de recursos de sons, significados, uso assertivo de palavras que asseguram que sua poesia em prosa fosse elaborada ao extremo, com um lirismo consciente. Sobre essa questão, o próprio Genet afirmara que “a poesia é uma visão do mundo obtida por um esforço, algumas vezes um esforço esgotante, de vontade tensa. A poesia é voluntária, ela não é um abandono, uma entrada livre e gratuita pelos sentidos” (MONTEIRO, 2012, p. 8).

O *balcão* possui um arrojado na elaboração de suas frases e exigências quanto a caracteres de apelo visual. A construção dramaturgica de Genet nesse texto praticamente equilibrada entre falas de personagens e usos de didascálias para aguçamento da visualidade faz com que o leitor elabore a cena em sua cabeça. A rubrica inicial do texto em questão é um ótimo exemplo para ilustrar tal afirmação:

CENÁRIO - *No teto, um lustre que será sempre o mesmo, a cada quadro. O cenário parece representar uma sacristia, formada por três biombos de cetim, vermelho sangue. No biombo do fundo dispõe-se de uma porta. Em cima, um enorme crucifixo espanhol, desenhado em trompe-l'oeil. Na parede da direita, um*

espelho - cuja moldura é dourada e esculpida - reflete uma cama desfeita que, se o cômodo tivesse uma disposição lógica, se encontraria na sala, nas primeiras poltronas. Uma mesa com um cântaro. Uma poltrona amarela. Sobre a poltrona: uma calça preta, uma camisa, um paletó. O Bispo, de mitra e capa dourada, está sentado na poltrona. Ele é nitidamente mais alto que o normal. O papel será desempenhado por um ator que subirá em andas de ator trágico de cerca de cinquenta centímetros de altura. Seus ombros, sobre os quais se assenta a capa, serão ampliados ao máximo, de modo que, ao subir do pano, apareça desmesurado e hirto como um espantalho. Seu rosto está exageradamente caracterizado. Ao lado, uma mulher bastante jovem, muito maquiada e vestida com um quimono de renda, enxuga as mãos numa toalha. Em pé, uma mulher de uns quarenta anos, morena, rosto severo, vestida de um sóbrio vestido preto. É Irma. Um chapéu de presilha apertada, como um capacete militar. (GENET, 1968, p. 1-2)

A descrição referente ao cenário demonstra quanto o dramaturgo francês é expressivo e exigente com detalhes de apelo visual. O espaço cênico é constituído por elementos, tais como lustre, biombos de cetim, crucifixo espanhol com técnica de pintura, moldura dourada que demarcam nobreza ao ambiente. O predomínio de detalhes como cores vermelho e dourado faz imaginar um lugar com coloração quente, intimista, que reluz ouro. Um cântaro pode ser simplesmente um objeto decorativo, como também exercer uma função de recipiente, geralmente para guardar água. Mais ao final dessa rubrica há a confirmação de que esse cântaro possui uma função específica, que é a de despejar água para lavar as mãos. Há a revelação de uma pessoa, não qualquer uma, mas de um representante episcopal, um Bispo. A mitra, um chapéu pontiagudo, usado por Bispos e o Papa, acompanha uma capa dourada e constitui a indumentária do falso representante episcopal. A cor dourada, algumas vezes citada nas descrições do primeiro ato do texto, é um indicativo de opulência, superioridade, nobreza, por isso é muito utilizada na paramentação comum dos representantes do Vaticano. Jean Genet é enfático na sua forma de transvestir a personagem para que se evidencie o falso, o exagero, dessa forma indica que tanto os ombros, quanto a altura dela sejam sobressalentes. Esse método remonta às técnicas utilizadas na antiga tragédia grega, cujo propósito era enaltecer a presença da personagem no palco, fazendo, dessa forma, que utilizasse botas com saltos. Mas Genet indica uma anda de cinquenta centímetros de altura o que o faz ficar desmesurado e exigir muito equilíbrio ao ator. Tanto é que ele reconhece que a caracterização da personagem é para parecer um espantalho, imóvel, com maquiagem exagerada e desconfigurada, aludindo a rostos expressionistas. Opondo a imagem artificial do Bispo está uma prostituta e Irma. Esta está adornada com ares de seriedade,

trajando uma cor sóbria: o preto. O chapéu rente e preso à cabeça contrasta com a mitra episcopal. Aquela já possui uma indumentária muito específica: um quimono de renda. Trata-se de um vestuário muito específico da cultura japonesa, usado, principalmente pelas gueixas. É possível, então, estabelecer um significado para o porquê da citação dessa indumentária, já que é usada por um tipo de mulher delicada que oferece serviços de entretenimento artístico a homens que os contratam. A renda também é referência a um tecido nobre e torna-se atípico seu uso convencionalmente, reservando-se mais a momentos especiais, como festas e cerimônias. É ainda válido frisar que considerando a rápida descrição acima é fato de que a indumentária, muitas vezes – e é o caso nessa narrativa teatral – é algo a ser analisada de maneira linguística. A roupa fala, denuncia, carrega em si certa dose de sentido atribuído como código de linguagem. Ela está exposta e descrita por Genet embebida por detalhes e merece, sobretudo, um olhar especial.

Apontamentos finais

Objetivamente, Patrice Pavis (1996, p. 96) define as didascálias como “instruções dadas pelo autor a seus atores para interpretar o texto dramático”. No entanto, o teórico acrescenta que elas contêm informações úteis para que ele imagine a cena tal como projetou o autor. É relevante afirmar que as rubricas são muitas vezes a chave do texto dialogado e do conjunto da peça por conter uma série de pontos privilegiados que dão significados às palavras das personagens. Carmo (2006) pontua que as didascálias servem como um texto de direção e de direcionamento do autor ao conjunto de atores que colocará o seu texto em prática. Porém, na prática da leitura do texto dramático, elas intermedeiam a escritura e a representação virtual, visando precisar efeitos simbólicos que os jogos das palavras possuem.

Dessa forma, o que é possível afirmar é que o texto literário teatral é composto por camadas que sobrepostas e justapostas decodificam um entalhe rico em relevos interpretativos e semióticos à espera de observações astutas daquele que completa o sentido textual: o leitor.

Ao destinatário do texto cênico cabe a paciente missão de dar possíveis respostas à frequente pergunta de Hamm a Clov, em *Fim de partida*, de Samuel Beckett, observado e

comentado pelo teórico Ryngaert (1995): “Será que não estamos significando alguma coisa?” Alinhar possíveis sentidos é considerar um plano literário que pulula significações cujo destino é ser efetivamente representado. E, para isso, detém características e simbioses únicas que vão desde a conjuntura visiva própria dos signos escritos no papel, perpassando pela potencialidade das didascálias de emanar compreensões que ultrapassam a leitura patente da literatura cênica.

Por fim, cabe recorrer ao estudioso Roman Jakobson (1973, pp. 7-8) que assegura de forma límpida e direta que: “Tudo na linguagem é, nos seus diversos níveis, significante”. O que o linguista especifica é que na composição de um texto, a escolha vocabular do autor tem claramente uma razão de ser. Cada signo deve estabelecer uma relação significante, ou necessária, com os demais signos que integram a unidade linguística do texto, elucidando, assim, apreensões específicas e gerais da rede de significações tecidas por quem escreveu. A visualidade ganha, dessa forma, contornos especiais e os desenhos mentais que impulsionam novas histórias são redefinidos na criatividade da mente humana.

Referências

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Editora 34, 2015.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BECKETT, Samuel. Play. In: BECKETT, Samuel. **Collected shorter plays**: Samuel Beckett. New York City: Grove Press, 1984a. p. 145-160.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**: lições americanas. 2. ed. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras. 1990.

CARMO, T. **Didascálias no Oedipus de Sêneca**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais, 2006. 125 p.

CASA NOVA, Vera; PEREIRA, Elvina Maria Caetano. Contribuição para uma nova leitura do texto teatral. **Revista Aletria**, Universidade Federal de Minas Gerais. 2000. Disponível em: <<http://www.periodicos.lettras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1241>>. Acesso em: 09 maio 2018.

ESSLIN, Martin. **O teatro do absurdo**. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 1961.

- GENET, Jean. **O balcão**. São Paulo: Abril Cultural, 1968. Tradução de Jaqueline Castro e Martim Gonçalves.
- GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.
- JAKBSON, Roman. **Questions de poétique**. Paris: Éditions du Seuil, 1973.
- MONTEIRO, Walmir. **O exemplo de Jean Genet**. Salvador, Clube de Autores: 2012.
- PATRICE, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva. 2003.
- RAMOS, Luiz Fernando. **O parto de Godot e outras encenações imaginárias: a rubrica como poética da cena**. Editora Hucitec, São Paulo: 1999.
- REZENDE, Rosana Gondim **Nas teias da ficção: espacialidade e visualidade em *Antes do baile verde***. 140f. 2010. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, MG, 2010.
- ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Jorge Zahar Ed., Rio de Janeiro: 2003. Tradução André Telles.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- SAGAYAMA, Mario. **Terá sido: a voz: o sujeito, a voz, a imagem e o corpo no teatro de Samuel Beckett. Questão de Crítica**. Vol. VIII. 2015. Disponível em: <<http://www.questaodecritica.com.br/author/mario-sagayama/>>. Acesso em: 10 out. 2018.
- SARTRE, Jean Paul. **Saint Genet: ator e mártir**. São Paulo: Vozes, 2002.
- TUDELLA, Eduardo. **Práxis cênica como articulação de visualidade: a luz na gênese do espetáculo**. Tese de doutorado. UFBA, 2013. 629 p.
- WILLIAMS, Raymond. **Drama em cena**. Tradução: Rogério Bettoni. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

Submetido em: 26 mar. 2019

Aprovado em: 11 set. 2019