

Modos de ler o texto teatral moderno: A importância do dispositivo cênico na interpretação

Fabília Aparecida Lopes de Oliveira Rocha¹
Wagner Corsino Enedino²

Introdução

38

O que é um texto dramático? Ao problematizar a questão, Peter Szondi (2001) revela a importância do “terreno historicizado” para buscar tentativas de conceituação e possíveis leituras de tal objeto. De acordo com o crítico (2001), revelou-se bastante flutuante, no decorrer do tempo, a formatação desse tipo de escrito. A noção contemporânea de texto teatral, por exemplo, distancia-se em muitos aspectos das primeiras obras dramáticas gregas. O modo de configurar o tempo, o espaço, o enredo e as personagens, entre outros elementos, foi se reinventado como forma de contemplar novos conflitos decorrentes de mudanças históricas.

Um fator fundamental para entender essa reinvenção do texto dramático reside no dispositivo cenográfico. Segundo Patrice Pavis (2015), a cenografia, considerada praticamente como um adorno ou decoração durante muito tempo, hoje ocupa papel estético relevante na construção do sentido. É recorrente, por exemplo, que os dispositivos cenográficos luz e

¹Doutoranda em Letras na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Contato: fabrialopesoliveira@gmail.com

²Doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. Professor Associado III da UFMS- Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campus de Três Lagoas. Contato: wagner.corsino@ufms.br

som sejam usados como fator metafórico na hora de configurar as personagens, o tempo, o espaço, entre outros aspectos da obra.

Diante desse protagonismo do aspecto cenográfico, regressamos até passado clássico grego e investigamos ao longo do tempo as demandas de expressão que fizeram a cenografia tornar-se artifício discursivo³ nas obras dramáticas modernas. Como resultado do levantamento bibliográfico, concluímos que o dispositivo cenográfico ganhou força em razão de um fenômeno conhecido como crise do drama, conforme a obra de Peter Szondi (2001). O atual protagonismo da cenografia também está associado com as ideias vanguardistas, especialmente com os pressupostos expressionistas, apontam as reflexões de Anatol Rosenfeld (2008), Szondi (2001) e Pavis (2015).

Regularidades textuais: o dispositivo cênico no passado clássico grego, latino e medieval

39

O filósofo grego Aristóteles (384-322 a.C) tenta embrionariamente sistematizar as características das primeiras obras dramáticas. Menciona que era regra adotar a chamada unidade de ação. Isto é, os acontecimentos seguiam o curso de uma única história. Diferente do que ocorre nas peças modernas, não era usual nem aceitável se desviar para fatos secundários que se desconectassem do tronco comum da fábula principal. Outro princípio vigente era a adoção da unidade de tempo. As peças tinham a extensão de até 24 horas, se passavam no presente e geralmente cabiam dentro de um período de sol. Por conta disso, os textos configuravam um tempo linear, pois não era comum estabelecer anacronismos, ou seja, saltos temporários para o passado ou futuro. Era também usual que a história ocorresse no mesmo espaço. Tal premissa, além de intensificar os efeitos das outras unidades (tempo e ação), facilitava o processo futuro de concretização do espetáculo, avalia Pavis (2015).

3 Aqui falamos do discurso como “aquilo que singulariza o uso teatral da linguagem, a partir dos enunciados, sejam eles verbais ou não verbais (dimensão visual: gestos, mímicas, movimentos, figurinos, luz) [...] O discurso da obra dramática pode contemplar a organização de materiais textuais e cênicos” (PAVIS, 2015, p.102).

Ao interpretar trechos da *Poética*, Anatol Rosenfeld (2008) avalia os efeitos dessas unidades nas obras de Ésquilo, Sófocles e Eurípides: “o conflito trágico se conclui em si. É uma desordem sem saída. As personagens são esmagadas pela fatalidade ou por forças desencadeadas por elas próprias” (ROSENFELD, 2008, p.52). Ainda de acordo o crítico (2008), em tais autores clássicos, o herói sucumbe por excessos ou atitudes (desobediência moral ou à lei natural) que desequilibram a harmonia da polis e do universo. Tais valores composicionais são recorrentes, pois há uma identificação com a vigente tradição teocêntrica, sobretudo em Ésquilo e Sófocles. Eurípides se distancia um pouco da visão religiosa da época por focar o homem numa perspectiva já antropocêntrica, avalia Rosenfeld (2008).

40

Além dessa presença da tradição teocêntrica, especialmente em Ésquilo e Sófocles, há outras regularidades que são manifestas nos textos dos autores do passado clássico grego. Aristóteles (1993) menciona, por exemplo, o prólogo (entrada solene), primeira parte da ação antes da aparição do coro; coro, espécie de voz coletiva que comenta e enquadra ideologicamente os acontecimentos em determinados trechos da peça; parte episódica, momento que mostra o diálogo/ação entre as personagens e o êxodo (solene saída no fim), período final da ação ou espécie de apêndice para analisar o desfecho. É válido ressaltar ainda que o coro “era a alma religiosa das peças; se a personagem não se conformava com as convenções, estabelecia-se a tensão com o coro” (ROSENFELD, 2008, p.55). No entendimento aristotélico, o coro era um elemento fundamental para o desenrolar da ação e tinha o mesmo status que os atores. Aristóteles chega a apontar o modo “adequado” de usar o coro: “não na forma de Eurípides, mas à maneira de Sófocles” (ARISTÓTELES, 1993, p. 29). De acordo com Rosenfeld (2008), Eurípides aproxima-se de uma visão antropocêntrica e por isso tratou o coro como mera decoração musical. Já Sófocles, ainda bastante ligado à visão teocêntrica, formatava o coro de modo a demonstrar o enquadramento religioso. Isto é, usava o recurso para dizer como a ação deveria ser entendida. Ainda segundo Rosenfeld (2008), em muitas das peças antigas, a ferramenta também comunicava ao público o que os

personagens principais não poderiam dizer ou não sabiam, como, por exemplo, medos ocultos ou segredos.

Além de mencionar o prólogo, o coro e o epílogo, o escrito aristotélico diz que os textos da época adotavam geralmente uma divisão em três atos configurados em: prótase, “parte que abarcava a exposição e o encaminhamento dos elementos dramáticos; a epítase, que consistia na complicação e no estriamento do nó e a catástrofe, que englobava a resolução do conflito e a volta ao normal” (PAVIS, 2015, p.29). Aristóteles (1993) destaca ainda como partes fixas das peças: melopéia, elocução, mito, caráter, pensamento e espetáculo. A melopéia (do grego *melopoia*) pode ser entendida como uma espécie de canto rítmico que acompanha uma declamação ou simplesmente acompanhamento musical, esclarece Pavis (2015). A elocução (do grego *léxis*) trata-se da declaração eficaz do pensamento por meio do diálogo. Segundo exigia o texto dramático da época, falar é agir/atuar e, por meio do recurso retórico da elocução, os dramaturgos deveriam escolher o modo de expressão correto para transmitir a mensagem na situação ritualizada do espetáculo, momento de oralidade, observa Pavis (2015). Por isso, os textos tinham que considerar o público alvo, o conhecimento da comunidade e a linguagem a ser utilizada.

41

Aristóteles (1993) descreve também como algo fixo a presença do mito (do grego *mýthos*). Conforme Pavis (2015), essa parte correspondia ao que conhecemos hoje como fábula no sentido de reunião dos acontecimentos. Na época, a ação derivava de uma fonte histórica mítica e tinha grande protagonismo na estrutura do texto de modo a moldar a exigência das demais unidades (tempo, espaço). O crítico grego menciona também a recorrência do elemento caráter (do grego *éthē*), enquanto conjunto de traços físicos e psicológicos e morais de uma personagem, elucida Pavis (2015). Fala ainda da parte pensamento (do grego *diánoia*), que pode ser entendida como o elemento retórico organizador das ações.

Por fim descreve como parte da obra dramática, o espetáculo (do grego *ópsis*): “como esta imitação é executada por atores, o espetáculo cênico há de ser necessariamente uma das partes” (ARISTÓTELES, 1993,

p. 29). Diante dessa inclusão da *ópsis* como item do texto, é importante pensar como o filósofo grego enxerga o aspecto cênico⁴ da poesia dramática. O crítico até admite que a *ópsis* seja parte da organização textual, mas considera tal trecho das peças como não literário: “é paradoxal constatar que, em algumas partes da *Poética*, a *ópsis* é avaliada como necessária à obra dramática e, em outras, ela é considerada irrelevante ou menor” (KIBUUKA, 2008, p. 66). Para Pavis (2015), em alguns momentos, talvez por crer na hegemonia da palavra escrita, Aristóteles parece considerar texto e cena de modo independente, “sendo a cena recalcada e considerada como casca material (logo, desprezível) da alma do drama” (PAVIS, 2015, p. 339). Isto é, sem os elementos relativos à *ópsis*, ele parece tratar a obra dramática somente como algo para consumo livresco. Em razão de a obra ser tão antiga, é complexo dizer se há mesmo uma contradição na posição aristotélica. Na verdade, segundo Pavis (2015), a tradução do termo grego *ópsis* costuma ser confusa, na maioria das versões. Isso porque a tradução para espetáculo em determinados trechos, como sentido de encenação, pode não ser precisa. Segundo o crítico (2015), em certas partes da *Poética*, o termo equivale ao aspecto cenográfico enquanto componente da ficcionalização, independente de uma situação de encenação. Neste caso, para entender o uso da palavra *ópsis*, no escrito aristotélico, é importante diferenciar então o termo como tradução de encenação/espetáculo, como neste trecho:

O espetáculo decerto que é o mais emocionante, mas também é o menos artístico e menos próprio da poesia. Na verdade, mesmo sem encenação e sem atores, pode a tragédia manifestar seus efeitos; além disso, a realização de um bom espetáculo mais depende do cenógrafo que do poeta [...]. O efeito de terror e piedade podem surgir também por efeito do espetáculo, mas devem derivar primeiramente da íntima conexão dos atos, e este é procedimento preferível e o mais digno do poeta trágico. Porque o mito deve ser composto de tal maneira que quem ouvir as coisas que vão acontecendo, ainda que não veja, sinta o terror e a piedade [...] Querer produzir estas emoções unicamente pelo espetáculo é processo alheio à arte dramática. (ARISTÓTELES, 1993, p.74)

Em outros trechos da *Poética*, o termo *ópsis*/espetáculo contempla o dispositivo cenográfico como elemento da representação. Ou seja, descreve

⁴ Segundo Pavis (2015), no texto dramático, o aspecto cênico pode traduzir concepção mimética/pictórica (decoração/ornamentação) ou estilizada/expressiva (metafórica).

algum elemento pictórico da realidade ficcionalizada. Por isso é importante distinguir conceitualmente representação e espetáculo: “a *ópsis* como representação pode traduzir assimilação da visualidade, tornar presente o que não está [...] A representação, não é, portanto ou não exclusivamente, a encarnação do texto no palco” (PAVIS, 2015, p. 340). Quando Aristóteles diz que Sófocles descreveu, pela primeira vez, uma espécie embrionária de cenografia, a *ópsis* surge enquanto elemento da representação, isto é, como componente da ficcionalização criada. Sófocles menciona, na composição do espaço, o uso do elemento visual *katablematas*, que são “telas pintadas e fixadas como cenário” (CASTIAJO, 2014, p.151). Ao falar dessa inovação nas peças de Sófocles, Aristóteles novamente trata a *ópsis* como algo menor: “ainda que seduza o público, é uma parte alheia à arte e menos própria da poética” (ARISTÓTELES, 1993, p. 39). Agora o crítico diminui a *ópsis* não como encenação e sim como aspecto cênico da poesia dramática. Ele inclui a visualidade cenográfica como membro da organização geral da obra, contudo não considera essa parte do texto como artística, elevada.

43

No teatro grego, o próprio autor era, muitas vezes, o próprio encenador e ator e isso justifique talvez, segundo Pavis (2015), a falta de valorização do componente cenográfico no escrito, presente embrionariamente nos textos de Sófocles. Eram consideradas como partes mais artísticas e elevadas: o mito (ou fábula no sentido de reunião das ações) ou o coro (voz comentadora), partes que tinham como função promover a conexão dos acontecimentos com as questões religiosas do povo, explica o crítico (2015). Além de ser guiada por forte teor teocêntrico, a visão poética da época almejava a construção de uma peça “bem-feita”, explica Pavis (2015). Em outros termos, no entendimento aristotélico, o drama, enquanto estrutura fechada, se caracteriza pela “perfeita” disposição lógica dos acontecimentos: “a ação, por exemplo, é considerada por Aristóteles bem mais importante que os caracteres, pois é sobretudo dela que depende a felicidade ou infelicidade das personagens” (ROSENFELD, 2008, p.63). Essa estrutura tão fechada, em favor da centralidade da ação,

ofuscava o desenvolvimento de outros elementos constitutivos, argumenta Pavis (2015).

Ao falar da construção dos caracteres, Aristóteles critica, por exemplo, o uso do reconhecimento por sinais como elemento de persuasão. Condena tanto os sinais presentes no corpo (cicatrizes) assim como aqueles manifestos em objetos (colares, cestas): “Ulisses foi reconhecido de uma maneira pela ama, e de outra pelos porqueros. Na verdade, são estes sinais, usadas como meio de persuasão, menos artísticos” (ARISTÓTELES, 1993, p. 93). Ainda ao tratar a estratégia de usar sinais e objetos no texto dramático, o crítico chega a dizer que a persuasão por via epistolar é algo reprovável por revelar a falta de habilidade do poeta para compor os acontecimentos de um modo perfeito. Conforme dissemos antes, o mito/fábula (no sentido de reunião das ações) era compreendido como elemento de destaque da composição dramática. Vale lembrar que a própria palavra drama em grego significa ação. No passado, em oposição ao formato com um narrador, segundo ocorria nas epopéias, Aristóteles enquadrava o gênero *drama* como a imitação de uma ação direta, encenada por atores e mediada pelo diálogo e pelo coro. Isso esclarece um pouco o preconceito do filósofo quanto ao uso persuasivo de sinais e a falta de importância que Aristóteles atribuiu ao dispositivo cenográfico, já que ele quer valorizar a manifestação de uma “perfeita” concatenação das ações, objetivo estético que vigorava na época.

44

Diante de tais juízos aristotélicos, é possível perceber que não existia nos antigos textos dramáticos, a valorização do dispositivo cênico como elemento de persuasão. Segundo Pavis (2015), essa parte da obra até era considerada como pertencente à organização da ficcionalização/representação, mas era vista como um trecho de menor valor artístico. O protagonismo na construção do sentido deveria ser manifesto na ação e por isso o efeito da cenografia, na visão aristotélica, estava restrito a uma manifestação pictórica-figurativa. Ou seja, o artefato do mundo não era transformado na representação. Por exemplo, os objetos da cena referenciavam sua função do mundo real e acabavam funcionando apenas como adorno ou decoração, revela Pavis (2015). Mais adiante, no século 20,

demonstraremos que a cenografia ganhou força expressiva. A organização da cena transmutou-se e passou a assumir dimensão pictórica-abstrata, uma vez que os dispositivos deixaram de se prender à representação objetiva (adorno ou decoração) para assumir conteúdos metafóricos que configuraram, especialmente as personagens.

Essa visão aristotélica da cenografia como adorno ou decoração persiste no teatro romano e medieval, conforme Pavis (2015). De certa forma, a produção latina (27 a.C - 475 d.C) dá prosseguimento aos valores de composição dos gregos, especialmente no que diz respeito à tragédia: “pouco de original surgiu no teatro romano, excetuando-se as peças cômicas populares, origem longínqua da *commedia dell’arte*” (ROSENFELD, 2008, p. 85). Segundo o especialista em cultura latina, o professor Airto Ceolin Montagner (2008), o teatro romano deixou como legado a improvisação. Não havia espaço para improvisar antes, pois o texto era sacralizado na sociedade grega. Aristóteles diz na *Poética* que a ação transmitia a tradição mitológica e por isso não deveria ser modificada. Na sociedade romana, emergem valores seculares e por isso altera-se a maneira de enxergar o texto. A ação era mais importante que os próprios atuantes na concepção teatral grega. No teatro romano era diferente, “os atores eram valorizados em detrimento da fábula previamente escrita. Em alguns espetáculos, a peça era encenada por um só e virtuoso personagem que encarnava todos os divinos e humanos, masculinos e femininos” (MONTAGNER, 2008, p. 137).

45

Diferente dos textos antigos gregos, o escrito teatral latino torna-se mais sumário, descrevendo apenas entradas e saídas e detalhes rudimentares da fábula, uma vez que os romanos buscavam valorizar, em primeiro plano, o jogo do improvisado dos atores, segundo é usual na *Commedia dell’arte* até hoje. Quanto à cenografia, segundo Pavis (2015), ainda funciona como adorno ou decoração, segundo era recorrente na Grécia. No caso das tragédias, possuía nuance pictórica-figurativa e aludia a palácios, colunas de Roma. As comédias, repletas de apelo popular, eram realizadas ao ar livre e isso restringiu bastante a contemplação da cenografia nos textos, observa Montagner (2008). Segundo Pavis (2015), no passado grego, o desejo de

criar uma peça bem-feita, enquanto concatenação precisa das ações, impediu o avanço do uso da cenografia como elemento expressivo. Já no teatro romano, a valorização do improvisado como forma de prestigiar a atuação em detrimento de uma ação engessada, não ajudou igualmente a desenvolver o aspecto metafórico da cenografia. Ou não era prevista ou era usada como adorno/decoração, conforme era usual nos textos gregos do passado clássico.

46

No caso do teatral medieval (século V ao XV), segundo Rosenfeld (2000), há uma pequena novidade no aspecto cenográfico. Ele menciona a adoção do palco simultâneo, uma espécie de cenário sucessivo que se movia por estar anexo num carro. Eram colocados em sequência todos os lugares necessários para contar a história: céu, inferno, cadeia. O uso desse recurso demonstra que a unidade grega de espaço não era observada nas peças do período medieval. Como resultado do domínio ideológico da Igreja Católica, para impulsionar conteúdos religiosos, os textos dessa época ignoraram a tradição dramática grega, especialmente as unidades de tempo, espaço e ação, explica Rosenfeld (2000). De modo geral, o foco era retratar as histórias de figuras bíblicas. Segundo o crítico, os textos seguiam o rito da missa e apresentavam traços épicos, o que não ocorria na tradição teatral grega. Conforme Rosenfeld (2000), a saga dos santos não era ajustada para ocorrer num período de sol. Nem havia a preocupação em condensar tudo num episódio e espaço únicos, segundo era recorrente no teatro clássico grego: “A Idade Média levou até às últimas consequências o desprezo pelas unidades, por considerar o drama como uma história e não como uma sequência dramática de presentes absolutos” (ROSENFELD, 2000, p. 45).

O sacrifício de Jesus, por exemplo, é narrado por um evangelista, e não surge como uma atualidade absoluta e sem mediação, como era frequente na imaginação dramática grega e latina. Quanto à caracterização das personagens, não havia muito espaço para nuances, inovações, pois a ação estava condicionada aos fatos revelados pela tradição bíblica católica, explica Rosenfeld (2000). A influência religiosa no mundo medieval não permitiu grandes avanços composicionais. A arte teatral acabou sendo usada como instrumento pedagógico-ideológico da igreja e revelou-se de cunho

pouco dramático, diz Rosenfeld (2000). Em relação à novidade de prever cenários simultâneos, tal atitude servia mais ao propósito épico-religioso dos textos. Isto é, não resultou numa alteração no modo de ver a cenografia. Segundo Pavis (2015), durante a Idade Média, o uso do dispositivo cenográfico ainda manifesta tratamento pictórico-figurativo (decoração ou adorno), mesmo que seja para demarcar cenários múltiplos. Assim como no passado clássico grego e romano, a cenografia não tinha protagonismo na expressão do sentido na obra teatral medieval.

Irregularidades textuais: o dispositivo cênico no Renascimento e na Era Moderna

Segundo Szondi (2001), essa falta de prestígio do disposto cenográfico como elemento de persuasão, manifesto nas obras clássicas gregas, latinas e medievais, é algo que se altera profundamente no contexto moderno. Na verdade, diversas regularidades e valores composicionais descritos por Aristóteles se transformaram lentamente. O Renascimento é um período histórico chave para entender o início de diversas transformações que alteraram o esqueleto do texto dramático. Conforme o crítico (2001), com a vigência de tal movimento cultural, entre meados do século XIV e o fim do século XVI, surge um profundo desejo de representar o novo homem renascentista, um sujeito livre da visão teocêntrica. A moral religiosa opressora, que vigorou durante a Idade Média, fez emergir como reação a imagem de um ser humano não mais sujeito ao desejo de forças divinas. Por conta disso, os textos passaram a projetar caracteres que tinham a opção de escolher, indivíduos que controlam o próprio destino: “o drama moderno surge no Renascimento. Ele representou a audácia espiritual do homem que voltava a si depois da ruína da visão de mundo medieval” (SZONDI, 2001, p. 29). Como resultado dessa questão histórica, aparece na constituição das peças, o desejo de criar um texto partindo unicamente da reprodução das relações intersubjetivas, único material a qual a obra dramática deveria explorar.

A ascensão dessa valorização renascentista do conflito intersubjetivo fez o diálogo tornar-se a parte mais importante dos textos: “suprimidos os

prólogos, coros e epílogos, restaria ao diálogo e, somente a ele, a instauração da tessitura dramática” (SZONDI, 2001, p. 9). Antes não era dessa maneira. No mundo antigo grego, por exemplo, até por conta da influência religiosa, o mito (reunião das ações/enredo) era o elemento mais importantes das peças gregas, pois enfatizava a conexão das personagens com a divina tradição mitológica, diz trecho da *Poética*. Esse maior destaque reservado ao diálogo, nas primeiras peças modernas, gera diversas adequações na estrutura textual das obras dramáticas. Tendo o modelo grego como referência, Szondi (2001) discute a permanência de regularidades que demarcavam a essência desse tipo de obra além de apontar a motivação das novas configurações. Menciona, por exemplo, a extinção do prólogo, coro e epílogo como forma de contemplar as tensões das relações intersubjetivas: “para ser relação pura, isto é, dramática, ele deve ser desligado de tudo o que lhe é externo” (SZONDI, 2001, p.30). Conforme dissemos antes, por meio de um comentário de Rosenfeld (2008), já havia uma rejeição à “interferência” externa do coro na obra de Eurípedes. Para evitar o conteúdo teocêntrico, Eurípedes tratou o recurso como mera decoração musical em decorrência dele querer transmitir uma visão antropocêntrica. Querendo igualmente colocar o homem no centro, os primeiros textos produzidos depois do Renascimento, foram além e excluíram o coro de uma vez por todas para valorizar o choque intersubjetivo, pelo suporte do diálogo, e assim projetar um ser humano não submisso às forças divinas que eram veiculadas, especialmente pelo coro.

A dramaticidade grega, explorada na centralidade da ação mítica, passou a manifestar-se nas conversas-decisões das personagens renascentistas, uma vez que o foco se torna a relação entre os caracteres e não a referência ao mito, que era enfatizada no prólogo, coro e até mesmo no epílogo. Diante dessa nova visão estética, tais partes oriundas dos antigos textos, não se justificavam mais por serem uma espécie de interferência “externa” que atrapalhava o confronto intersubjetivo, elemento principal dos primeiros textos dramáticos modernos, explica Szondi (2001). A noção pós-renascentista de um “drama absoluto” exigia um efeito de “realidade total, que deveria ser atingido apenas pelo diálogo entre as personagens. Por isso

o dramaturgo está ausente: ele não fala; ele institui a conversação. As palavras pronunciadas no drama são todas decisões” (SZONDI, 2001, p. 29). Isto é, a obra pertence ao autor só como um todo e por isso sua voz não deve ser percebida na “realidade” criada. Em outras palavras, a intenção era causar a impressão realista de um segundo mundo que tinha viva própria. Entendia-se que o texto deveria criar a ilusão de que o espectador assistia os fatos através de uma janela ou parede invisível: “o espectador era arrancado para o jogo dramático e tornava-se o próprio falante pela boca das personagens” (SZONDI, 2001, p. 29).

49

Como consequência, em tal momento histórico, não era usual o autor manifestar-se no texto além da lista de personagens, pois a comunicação de ideias deveria aparecer exclusivamente pela conversão dos atores. Também para dar valor ao choque intersubjetivo, os textos excluíram o acaso ou a ideia grega de um destino traçado pelos deuses. A motivação surge como algo fundamental na construção das personagens, aponta Szondi (2001). O crítico diz ainda que não era bem visto quebrar a quarta parede, isto é, dirigir comentários ao público e incluí-lo como parte da ficção. Por conta dessa vontade criativa de exibir a ilusão de um segundo mundo absoluto/autônomo, as personagens deveriam conversar apenas entre si. A interação com a plateia quebraria o efeito de “realidade” total pretendido por lembrar a audiência do caráter ficcional do conteúdo, esclarece Szondi (2001). Como dissemos antes, era consenso que a comunicação de ideias deveria aparecer exclusivamente pela conversão dos atuantes e por isso os dispositivos cênicos deveriam ser neutros: “a luz da ribalta dava a aparência de que o jogo dramático distribuía por si mesmo a luz sobre o palco” (SZONDI, 2001, p. 31). Ao comentar o aspecto cenográfico vigente nos textos da época, Rosenfeld (2008) menciona uma cenografia neutra, rarefeita e catalisada, pois o foco era valorizar, pelo suporte do diálogo, a autonomia das figuras humanas criadas. A busca por esse efeito de realidade total também aparecia na configuração das personagens, “a arte do ator estava orientada ao drama como um absoluto. A relação ator-papel não era visível; pelo contrário, o ator e a personagem davam aparência de terem se unido” (SZONDI, 2001, p. 31).

A ilusão de projetar um segundo mundo autônomo se manifestava igualmente na configuração temporal das primeiras peças modernas e tal escolha recepciona a unidade de tempo, regularidade presente nos textos gregos: “o drama é primário. Ele não é a representação (secundária) de algo primário, mas se representa a si mesmo, é ele mesmo. Sua ação, bem como cada uma de suas falas, é originária, ela se dá no presente” (SZONDI, 2001, p. 31). Em outras palavras, a obra representa a si mesmo, e não uma ação transcorrida. Nas primeiras peças modernas, a unidade de tempo enquanto sequência de presentes absolutos, favoreceu a construção do embate intersubjetivo e por isso essa regularidade dos textos clássicos gregos foi retomada: “cada momento deve conter em si o germe do futuro. O que se torna possível por sua estrutura dialética, baseada por sua vez, na relação intersubjetiva” (SZONDI, 2001, p. 32). A unidade de lugar, também valorizada no passado clássico, foi igualmente recepcionada pelas primeiras peças modernas. O confronto intersubjetivo, configurado para a obtenção de uma realidade total, eram favorecidos por um espaço único: “o entorno espacial era eliminado da consciência do espectador para fazer surgir o efeito de uma cena absoluta” (SZONDI, 2001, p. 33).

Em sintonia com o passado clássico grego, todas essas características das primeiras peças modernas buscavam demarcar uma noção de drama que evitasse a intervenção de traços épicos ou líricos. Tal concepção restrita, segundo Szondi (2000), não enquadra como drama, por exemplo, as peças medievais ou algumas obras de William Shakespeare (1564- 1582), já que em ambos os casos houve a valorização de traços épicos na abordagem de figuras históricas e eventos transcorridos. Para essa visão restritiva do drama, a peça “ideal” deveria ser construída unicamente pelo diálogo configurado como choque intersubjetivo, tinha ainda que abarcar uma ação presente e deveria ocorrer no mesmo espaço. Para Rosenfeld (2008), essa visão tão categórica e rígida do gênero emerge depois do Renascimento e é, apesar das atualizações (rejeição da visão teocêntrica e do coro, por exemplo), uma espécie de retomada dos valores de composição do passado clássico grego. Tal concepção se torna canônica no teatro ocidental. Se desenvolve na Inglaterra elisabetana, principalmente no século XVII

francês. É possível citar os classicistas franceses, em especial Pierre Corneille (1606-1684) e Jean Baptiste Racine (1639-1699), como imitadores rigorosos de tal modelo. Shakespeare (1564-1616) se afasta dessa visão ao romper, por exemplo, com as unidades (tempo, espaço e ação) e chega a ser acusado de “feito” em sua época, revela Rosenfeld (2008): “tais regras foram observadas pelos dramaturgos do classicismo europeu. Ou então foram reinterpretadas por aqueles que, embora barrocos, ainda acreditavam imitar modelos antigos” (ROSENFELD, 2008, p.64).

51

Segundo Massaud Moisés (2001), já o teatro romântico se inspira na liberdade criativa de Shakespeare, e também rompe, no século 19, com os valores de composição do teatro clássico, desobedecendo especialmente a lei das três unidades. Apesar de Shakespeare e depois os românticos terem contestado tal modelo engessado de drama, essa visão canônica de composição influenciou fortemente a ocidental dramaturgia clássica, realista e naturalista, afirmam Szondi (2001) e Rosenfeld (2008). No entanto, no final do século 19 e início do século 20, esse modelo rígido que descende do passado clássico grego, passa a ser amplamente questionado. Os dramaturgos passam a promover inovações na hora de compor para mostrar novos conflitos oriundos do desenvolvimento do sistema econômico capitalista. Segundo Szondi (2001), esse desejo de discutir novas temáticas fez a função do diálogo se transformar outra vez como forma de contemplar a solidão gerada pelo novo tempo. A troca de falas perde certo protagonismo ou ganha novas funções, como, por exemplo, revelar seres que se falam, mas não se comunicam. Esse “declínio” do diálogo causa diversas transformações composicionais e algumas mudanças revelam até certa “desconstrução” do gênero.

Para abordar tais transformações, Szondi (2001) estudou dramaturgos modernos e classificou diversas atitudes de “desconstrução da forma dramática” como parte de uma crise do drama. Ao analisar a obra do dramaturgo norueguês Henrik Ibsen (1828-1906), ele aponta que “num momento em que a comunicação de ideias deveria aparecer exclusivamente pela conversação, Ibsen valorizou a cenografia como elemento de persuasão” (SZONDI, 2001, p. 43). Para obter o efeito de presente

“exigido” pelo texto dramático na época, na peça *Rosmersholm*⁵ (1886), o dispositivo cênico riacho do moinho perde características denotativas e se transforma em elemento metafórico, pois conota o suicídio de Felícia Rosmer. Tal acontecimento trágico do passado torna-se sempre presente e por isso é tão atormentador para seu marido, o pastor John Rosmer, que vive remoendo a culpa pela morte da esposa. Segundo Szondi (2001), a persuasão simbolista descrita nesse dispositivo cenográfico afasta a neutralidade da cena naturalista vigente e unifica o ontem e o agora na ficcionalização. O objetivo estético, nesse caso, é usar um objeto da cena para ir além dos diálogos e assim simbolizar cenograficamente a crise interior da figura protagonista. Aqui temos uma transformação na maneira de comunicar sentidos no palco. O dispositivo cenográfico não é mais um elemento pictórico-figurativo, segundo era usual no teatro antigo (teatro grego, romano, medieval). Tampouco surge neutro como era recorrente nas primeiras peças modernas ou no teatro realista e naturalista. O objeto moinho na peça *Rosmersholm* revela o atormentador e constante sentimento de culpa do pastor, analisa Szondi (2001).

52

Ainda segundo o crítico, a peça usa esse expediente cenográfico para revelar, na interioridade, uma tragicidade manifesta não na morte de quem se foi e sim na existência destruída de quem está vivo e sente-se morto por dentro em razão do sentimento de culpa. No que diz respeito à configuração temporal, para tematizar um assunto psicológico e, de certa forma antidramático, segundo a concepção de drama vigente, “Ibsen tenta resolver contradições internas da forma dramática e, para atingir tal fim, vai além do diálogo para revelar a interioridade, uma vez que considera o sentido que pode ser comunicado pelos elementos cênicos” (SZONDI, 2001, p. 45). Por ainda estar ligado aos valores do Realismo e do Naturalismo, ele queria contemplar a objetividade vigente em tais estéticas e é por isso que os temas políticos da época surgem na relação intersubjetiva, acredita Szondi (2001). Por outro lado, o dramaturgo desejava mostrar a subjetividade da figura

⁵A peça relata as lutas interiores do pastor John Rosmer, cuja esposa Felícia suicidou-se. Ele vive a remoer a morte de sua mulher no presente. Após o episódio, convive somente com Rebecca West, criada que cuidou de Felícia antes do acontecimento trágico. As convenções políticas e a culpa do pastor pelo suicídio aparecem na interação com Rebeca. O simbolismo expresso no elemento cênico moinho também evoca o sentimento interior de culpa do protagonista.

protagonista exilada interiormente e esse anseio aparece em alguns diálogos vazios de sentido e na configuração temporal inovadora, que é atingida em razão das escolhas cênicas.

Para Szondi (2001), *Rosmersholm* revela timidamente valores estéticos do movimento simbolista por projetar, na ação presente, uma memória de tormento sgnica no objeto moinho. Como parte de uma crise do drama, a relação intersubjetiva perde certo protagonismo e essa reinvenção no modo de compor, no início do século 20, acaba por ampliar o valor dos signos cênicos na escrita, demonstra Szondi em *Rosmersholm* ao apontar uma atitude vanguardista típica do Simbolismo. Conforme Rosenfeld (2008), enquanto o teatro naturalista do século 19 copiava a realidade nos mínimos detalhes como se pudesse apresentar a vida através de uma janela ou parede invisível, a encenação modernista, incluindo a simbolista, “buscou estilizar a cena como forma de criar uma transposição poética, lançando mão de símbolos e de caracterizações carregadas de significados subentendidos” (ROSENFELD, 2008, p. 79).

53

Ainda quando aborda a crise do drama, Szondi (2001) analisa a obra do dramaturgo sueco Johan August Strindberg (1849-1912) e aponta igualmente a perda de protagonismo e a transformação do diálogo, que perde um pouco sua função de choque intersubjetivo. Da mesma forma que na obra de Ibsen, a conversação entre os caracteres não é mais vista como capaz de expressar a verdade humana e em razão disso aprofunda-se a busca por explorar a interioridade das personagens. Com o autor sueco, surge a chamada "dramaturgia do eu", forma de compor que redefiniu a literatura dramática, explica Szondi (2001). Para revelar a vida interior doente dos seres humanos, a obra dele também vai além das relações intersubjetivas manifestas no diálogo e a “própria teoria do drama subjetivo parece coincidir com a teoria do romance psicológico” (SZONDI, 2001, p. 53). O dramaturgo escreveu no momento em que estava começando a nascer a Psicanálise e sua obra parece ambicionar revelar o que se passa no cérebro, desvendar a vida psíquica oculta: “a obra de Strindberg baseia-se não na unidade da ação, mas na unidade do ego da protagonista [...] A unidade de ação torna-se inessencial, se não até mesmo um obstáculo para a

representação do desenvolvimento psíquico” (SZONDI, 2001, p. 56). A peça *O sonho* (1901), escrita no contexto do Expressionismo, revela bem essa ampliação da abordagem psicológica assim como exhibe as ambições da dramaturgia do “eu” inaugurada pelo autor. Para expor o inconsciente humano, o texto rompe de vez com preceitos aristotélicos, como, exemplo, unidade de ação, tempo e espaço. A abordagem do sonho na peça exhibe um mundo antirrealista incoerente, mas bastante adequado à exploração dos conteúdos ilógicos da psique. Por conta da dimensão onírica, o presente, o passado e o futuro surgem de modo aleatório e condensados, conforme revela a rubrica principal da peça:

Reproduzir a forma incoerente, mas aparentemente lógica, do sonho. Tudo pode acontecer, tudo é possível e verossímil. Deixam de existir tempo e espaço. A partir de uma insignificante base real, dar livre curso à imaginação, que multiplica os locais e as ações, numa mistura de lembranças, experiências vividas, livre fantasia, absurdos e improvisos. As personagens desdobram-se e multiplicam-se, desvanecem-se e condensam-se, dissolvem-se e refazem-se. Mas uma consciência suprema a todas domina: a do sonhador. (STRINDBERG, 1978, p.19)

54

Segundo Szondi (2011), trata-se da primeira obra dramática a abordar o sonho como realidade essencial da obra. Em peças anteriores, a dimensão onírica aparecia apenas em trechos das ações. Depois de Strindberg e de sua dramaturgia do eu, os textos passam a representar acontecimentos psíquicos ocultos e a troca intersubjetiva, expressa pelo diálogo, tem sua centralidade reconfigurada. Essa abordagem da mente que mistura acontecimentos, espaços e recortes temporais distintos acaba por valorizar a dimensão cênica na composição textual. O autor prevê nas rubricas aspectos do cenário que acompanham os planos da psique: “a cena escurece por instantes. As personagens em cena saem ou mudam de lugar. Ao voltar a luz, vê-se ao fundo, na sombra, a Praia da Morte. A meio caminho, a baía em plena luz e, no primeiro plano, a Praia Bela” (STRINDBERG, 1978, p.25). Como é possível notar no trecho citado, a criação dos diversos planos de realidade do sonho está além da configuração manifesta nos diálogos, pois se materializa também com a ajuda da previsão de signos cênicos, como, por exemplo, a iluminação.

Diferente do passado clássico grego, a cenografia não é tratada como um adorno ou decoração. O recurso cenográfico também não é configurado de modo neutro, segundo era recorrente até a vigência da estética naturalista: “No Realismo e no Naturalismo, a luz da ribalta dava a aparência de que o jogo dramático distribuía por si mesmo a luz sobre o palco” (SZONDI, 2001, p. 31). Em *O sonho*, não há neutralidade na cenografia e o uso da iluminação é fator fundamental para expressar a abordagem da interioridade dos sujeitos criados. Segundo Pavis (2015), no teatro modernista, é usual a previsão de signos cênicos como fator configurador das personagens. O sentido é comunicado além da troca dialógica, pois a cenografia metafórica ajuda a demonstrar os seres silenciados que são representados. Esta mudança na maneira de ver o dispositivo cênico, para Rosenfeld (2008), impacta os modos de interpretação desse tipo de obra literária. Para ele, a exploração da interioridade, especialmente na estética expressionista, acaba desautorizando o diálogo como base constitutiva única do drama. Como decorrência disso, os dispositivos cênicos ganham destaque e surgem revestidos de conteúdos metafóricos na escrita teatral do século 20, pontua Rosenfeld (2008).

Diante desse protagonismo do dispositivo cênico na estruturação dos textos, segundo Pavis (2015), não é mais viável considerar na leitura apenas o texto principal, parte que contém os diálogos. É preciso avaliar ainda o sentido configurado no texto secundário da obra dramática, trecho que contém as indicações cênicas, também conhecidas como rubricas ou didascálias. De acordo com Pavis (2015), vigorou, durante muito tempo, uma ingênua visão pictórica-figurativa do dispositivo cênico. Por isso o texto secundário da obra dramática, parte que contém as indicações cênicas, teve papel tímido na organização textual desde o passado grego até a vigência do palco naturalista. No entanto, quando emergem novos anseios artísticos na virada do século 20, como, por exemplo, a vontade de explorar a interioridade, o aspecto cênico reveste-se de uma nuance abstrata para projetar sentidos metafóricos, pontua Pavis (2015):

A cenografia, por séculos, foi sinônimo de representação pictórica-figurativa. Com a urgência dos acontecimentos do século XX, transformou-se silenciosa e radicalmente a ponto de mudar seu escopo sem que se percebesse isso claramente [...] A cenografia não está mais limitada à substituição de um original: ganhou nuances abstratas para projetar metáforas [...] Funciona também como elemento narrativo por situar espacial e temporalmente o tema abordado [...] O cenário, como o concebemos hoje, deve ser útil, eficaz, funcional, informativo, metafórico. É mais uma ferramenta do que uma imagem, é um instrumento comunicativo e não um ornamento [...] Na consciência ingênua, o cenário é um telão de fundo, em geral em perspectiva e ilusionista, que insere o espaço cênico num determinado meio. Ora, isto é apenas uma visão estética - herança grega que prevaleceu até o Naturalismo do século 19- e uma opção artística muito estreita. Daí resultam as tentativas dos críticos de superar o termo cenário e substituí-lo por cenografia. (PAVIS, 2015, p. 42)

56

Conforme o crítico, no teatro antigo grego/romano e nas obras medievais prevaleceu uma visão pictórica-figurativa do material cênico e por isso a escrita encarava a cenografia como ornamento ou decoração. Nas primeiras peças renascentistas até a abordagem naturalista não houve uma grande mudança, uma vez que preponderou um tratamento neutro da cenografia porque o foco era priorizar a relação intersubjetiva, que se tornou sinônimo de drama em tais estéticas, esclarece Pavis (2015). No entanto, no século 20, depois da crise do drama ocorreu uma transformação: o diálogo configurado como relação intersubjetiva tornou-se insuficiente para expressar a dor alojada na interioridade das personagens. Em razão disso a cenografia ganhou protagonismo e passou a receber tratamento estilizado para projetar metáforas visuais da confusão mental humana. Tal abordagem do mundo interior do solitário homem moderno aparece na obra de um importante dramaturgo expressionista, o norte-americano Eugene O'Neill (1888-1953). O autor fala abertamente sobre ter sido influenciado por Strinberg, especialmente quando usa a cenografia para expressar a mente de modo estilizado. Em *Imperador Jones* (1920), por exemplo, prevê o uso de tambores para comunicar metaforicamente os trechos de maior tensão psicológica. O realismo imaginativo de *Macaco cabeludo* (1921) expressa, no dispositivo cenográfico, “vitrines iluminadíssimas, cheias de joias com preços exageradíssimos, quase uma atmosfera onírica” (ROSENFELD, 1968, p. 274).

Em *Estranho Interlúdio* (1923), O'Neill descreve recursos sonoros para revelar o pensamento, já que o diálogo não é capaz de manifestar inteiramente a profundidade do ser em decorrência da máscara social. Há o texto da interação intersubjetiva e a voz da consciência: “o primeiro é falado ao vivo e o segundo é uma voz gravada. Ou então o ator fala a primeira vez para o companheiro e a segunda para o público. Este recurso foi popularizado depois nos filmes de Woody Allen” (ROSENFELD, 1968, p. 274). Esse uso do dispositivo cenográfico como elemento persuasivo precisa ser entendido em conexão com a crise do diálogo, que é uma crise do próprio drama. É preciso lembrar ainda que a experimentação cênica do Expressionismo contempla o desejo de demonstrar novos temas modernos que eram considerados “antidramáticos”. Acreditava-se antes que o diálogo era o principal elemento de expressão da verdade das personagens no drama tradicional ou rigoroso, lembra Rosenfeld (2008). Contudo, depois da crise do drama, das vanguardas europeias e da Psicanálise, “descobrimos que mesmo que falássemos tudo, seria duvido. Quando a alma fala, já não fala a alma, dizia Schiller” (ROSENFELD, 1968, p. 274). Ou seja, para expressar essa verdade que a alma esconde, os autores expressionistas e os modernistas de modo geral investiram em experimentações cênicas para contornar a transformação (e a descrença) no diálogo. No caso de O'Neill, ao prever uma gravação para expressar a alma, ele mostra, teatralmente, na ação, o que a conversa pode esconder por conta das normas sociais. Em decorrência dessa opção pelo diálogo duplo, “em *Strange Interlude*- uma personagem diz ‘Eu te amo’ a outra e pergunta (gravação) a si mesmo, a seguir: Por que eu digo isso? Na verdade, eu não amo” (ROSENFELD, 1968, p. 278). O dramaturgo expressionista encontrou uma solução cênica sonora para exibir o “eu” profundo, escondido e irracional revelado nos estudos psicanalíticos: “No teatro clássico, em Racine, o homem era um ser consciente e transparente por excelência. Agora, a visão do homem era outra, pois revelou-se a grande extensão do inconsciente perante a pequena região da consciência” (ROSENFELD, 1968, p. 279). Diante dessa nova perspectiva da dimensão humana, a experimentação cênica vanguardista torna-se fator crucial do estudo da interioridade doentia das personagens teatrais modernas.

Considerações

A cenografia, que recebeu tratamento decorativo e neutro até vigência do Naturalismo, atualmente desfruta de grande prestígio no modo de compor teatral. A partir do século 20, a valorização do aspecto cênico foi questão central para criar o efeito de uma projeção deformada da mente humana no teatro moderno. Esse protagonismo do dispositivo cênico, na construção do sentido, está associado especialmente com os efeitos da crise do drama, que é na verdade, uma crise do diálogo como revelação da verdade interior humana.

O desejo vanguardista de explorar a vida interior das personagens é outro fator que impulsionou a dimensão cênica na construção do sentido da obra dramática. Segundo os exemplos que extraímos de textos expressionistas, os dispositivos cênicos surgem estilizados para comunicar metáforas da mente.

58

Neste sentido, no que diz respeito à interpretação do texto teatral moderno, quando ocorre, por exemplo, o uso persuasivo do som e da luz ou de outros elementos cênicos, como fator de expressão da interioridade das personagens, é necessário considerar o sentido descrito nas didascálias. Segundo Pavis (2015), essas anotações de encenação, também conhecidas como rubricas, fornecem informações centrais para entender a caracterização das personagens e o sentido geral da composição nas estéticas modernas.

Diante dessa nuance metafórica manifesta na cenografia, é preciso investigar o sentido previsto nos signos não verbais detalhados no texto. Como consequência dessa mudança composicional na obra dramática moderna, o ato de leitura pode requerer um olhar semiológico. Isto é, a interpretação deve incluir a significação construída no diálogo e ainda priorizar as anotações cenográficas que configuram sentidos na enunciação geral da obra dramática.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica, 1993.
- CASTIAJO, I. *O teatro grego em contexto de representação*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012.
- KIBUUKA, G. F. D. “A ópsis na poesia dramática segundo a Poética de Aristóteles”. *Anais de Filosofia Clássica*. Rio de Janeiro, UFRJ, vol. 2, nº3, p. 60-72, 2008.
- MOISÉS, M. *História da literatura brasileira: das origens ao romantismo*. São Paulo: Cultrix, 2001.
- MONTAGNER, A. *Teatro latino e idade média*. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2008.
- PAVIS, P. *Dicionário de teatro*. Trad. de Jacob Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- ROSENFELD, A. *Prismas do teatro*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- _____. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- _____. *Teatro alemão: história e estudos*. São Paulo: Brasiliense, 1968.
- SZONDI, P. *Teoria do drama moderno*. Trad. de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- 59 STRINDBERG, A. *O Sonho*. Trad. de João da Fonseca Amaral. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

RESUMO:

Este ensaio problematiza a formatação do texto dramático. Consideramos a visão aristotélica e reflexões de Szondi (2001) e Pavis (2015). Conforme demonstrou o percurso teórico, depois da crise do drama e das vanguardas europeias, o dispositivo cênico ganhou força e função metafórica na composição do sentido da obra dramática e por isso não deve ser ignorado na interpretação. Até o Naturalismo, o aspecto cenográfico era visto de modo neutro ou tratado como decorativo.

Palavras-chave: Texto teatral moderno; dispositivo cênico; crise do drama.

ABSTRACT:

This article discusses the formatting of dramatic text. It was considered the Aristotelian vision and reflections of Szondi (2001) and Pavis (2015). The research showed that after the crisis of the drama and the Europeans avant-garde, the scenic device gained protagonism and metaphorical function in the composition of the meaning and therefore should not be ignored in the interpretation. Until the Naturalism, this element was seen neutrally or treated as a decorative.

Keywords: Modern theatrical text; scenic device; Drama crisis.

Recebido em: 30/8/2019

Aceito em: 28/10/2019