

José Maria Lopes Junior

**Rubrica como literatura da cena:
Semiologia da didascália em Querô (Uma reportagem
maldita), de Plínio Marcos e El Coordinador, de
Benjamin Galemiri.**

**Belo Horizonte
2007**

José Maria Lopes Junior

**A rubrica como literatura da cena:
Semiologia da didascália em Querô (Uma reportagem
maldita), de Plínio Marcos e El Coordinador, de
Benjamin Galemiri.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários da FALE/UFMG, como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Teoria da Literatura.

**Área de concentração: Teoria da Literatura.
Linha de pesquisa: Literatura e outros Sistemas Semióticos.**

Orientadora: Profa. Dra. Sara Del Carmen Rojo de la Rosa.

**Belo Horizonte
2007**

L864r

Lopes Junior, José Maria.
A rubrica como literatura da cena [manuscrito] : semiologia da didascália em Querô (uma reportagem maldita), de Plínio Marcos e El coordinador, de Benjamin Galemiri / José Maria Lopes Junior. – 2007.
135 f., enc.; 30 cm.

Orientador : Profa. Dra. Sara del Carmen Rojo de la Rosa.

Área de concentração: Teoria da Literatura.

Linha de pesquisa: Literatura e outros Sistemas Semióticos.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Referências: f. 119-124.

Inclui anexo.

1. Marcos, Plínio, 1935-1999. Querô. Crítica e interpretação – Teses. 2. Galemiri, Benjamin. El coordinador. Crítica e interpretação – Teses. 3. Literatura comparada – Teses. 4. Teatro brasileiro – Séc. XX – História e crítica – Teses. 5. Teatro chileno – Séc. XX – História e crítica – Teses. 6. Semiótica e literatura – Teses. I. Rojo, Sara, 1973-. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : 809

LOPES JUNIOR, José Maria.

A rubrica como literatura da cena: Semiologia da didascália em Querô (Uma reportagem maldita), de Plínio Marcos e El Coodinador, de Benjamin Galemiri. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2007.

Dissertação aprovada pela banca examinadora
constituída pelos seguintes professores doutores:

Profa. Dra. Sara Del Carmen Rojo de la Rosa
Orientadora
(FALE – UFMG)

Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre
(FALE – UFMG)

Prof. Dr. Luiz Fernando Ramos
(ECA – USP)

Profa. Dra. Teresa Virginia Barbosa
(FALE – UFMG)

Profa. Dra. Ana Maria Clark Peres
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários
(FALE – UFMG)

Belo Horizonte, 16 de março de 2007.

Dedico esta dissertação a minha
mãe, por sempre me dar forças
para seguir sempre e sempre...

Agradecimentos

A minha admirada e querida orientadora, Sara Rojo, pela orientação nesta dissertação e, principalmente, pela colaboração em minha formação profissional, intelectual e pessoal.

A Juliana e Ludmila pela batalha em comum tanto para entrar no “Big Master”, quanto para sair dele.

À CAPES, pela concessão da bolsa de estudos, foi fundamental na realização deste trabalho.

Aos integrantes do Grupo de Teatro Mayombe, pelo apoio e compreensão nos momentos em que tive que faltar aos ensaios para escrever.

A Luciano e a Clarice, pelo apoio e compreensão nos períodos difíceis da elaboração desta dissertação.

A meus primos, Habib e Sâmia, meus amigos Leo e Elton e meus pais e irmãos Kiu, Dan e Bia, por terem que agüentar nestes dois anos meu estresse permanente.

A Teresa Virginia, pelo apoio no Grupo de Teatro da FALE.

A meu amigo Richard, por me ajudar em tudo o que diz respeito ao computador usado para escrever este texto.

A Luiz Fernando Ramos, por aceitar participar da minha banca.

A Marcos Alexandre, pela força positiva e segurança que me passava em meus momentos complicados.

A todos que me deram uma palavra de força, esperança e conforto nos momentos trágicos da elaboração do texto.

Muito obrigado por acreditarem em mim.

“Sonho que se sonha só, é apenas
sonho que se sonha só. Mas, sonho
que se sonha junto é realidade.”
Raul Seixas.

Resumo

Esta dissertação trata do papel da rubrica no teatro latino-americano da segunda metade do século XX, examina suas características e funções, como concretizadoras da materialidade cênica ou formação do imaginário do leitor e como estilo particular de o dramaturgo visualizar o espetáculo posterior, procurando situá-las como literatura da cena. Estes aspectos são verificados a partir da análise semiótica da rubrica do texto dramático e sua relação com o texto espetacular especificamente na peça **Querô – Uma Reportagem Maldita**, de Plínio Marcos – adaptada pelo próprio autor a partir de seu romance de mesmo título e na análise do texto dramático **El Coordinador**, de Benjamin Galemiri e do espetáculo **O Coordenador**, encenado pela Odeon Cia. Teatral. Analisa-se assim a relação da rubrica do texto dramático com o processo de concretização do espetáculo, destacando-se a maneira pela qual esta rubrica já descrita influencia no processo de leitura da obra e da encenação da peça.

Resumen

Esta disertación recurre el papel de las didascalias en el teatro latinoamericano de la segunda mitad del siglo XX, examinando sus características y funciones como concretizadoras de la materialidad escénica o formación del imaginario del lector y como un estilo particular del dramaturgo visualizar el espectáculo posterior, buscando analizarlas como literatura de la escena. Estos aspectos serán verificados a partir del análisis semiótico de las didascalias del texto dramático y su relación con el texto espectacular, específicamente, en la pieza **Querô – Uma Reportagem Maldita**, de Plínio Marcos – pieza adaptada por el propio autor a partir de su novela de mismo título y, por otro lado, en el análisis del texto dramático **El Coordinador**, de Benjamin Galemiri y del espectáculo **O Coordenador**, puesto en escena por la Odeon Cia. Teatral. Se analiza, entonces, la relación de la didascalia del texto dramático con el proceso de concretización del espectáculo, destacándose el modo en el que la didascalia descrita en el texto dramático influencia en el proceso de lectura de la obra y de la puesta en escena.

Sumário

| | | |
|----------|---|------------|
| 1 | Introdução | 9 |
| 1.1 | <i>Prólogo</i> | 9 |
| 1.2 | <i>Origens da pesquisa.....</i> | 13 |
| 1.2.1 | Dos conceitos | 17 |
| 2 | Breve histórico da rubrica | 21 |
| 2.1 | <i>A rubrica e o aparecimento do encenador</i> | 30 |
| 2.2 | <i>A rubrica na América Latina: Quatro experiências.....</i> | 32 |
| 2.2.1 | O papel da rubrica em Ramón Griffero | 33 |
| 2.2.2 | A rubrica no processo de recepção do texto dramático do Teatro da Vertigem | 40 |
| 2.2.3 | A Rubrica e os vazios do texto no processo de recepção do Teatro da Vertigem | 43 |
| 2.2.4 | A relação entre o texto e o leitor..... | 47 |
| 3 | Querô – Uma reportagem maldita: Da narrativa ao drama | 53 |
| 3.1 | <i>Introdução.....</i> | 53 |
| 3.2 | <i>Estruturação do romance versus estruturação do texto dramático</i> | 63 |
| 3.3 | <i>Disposições operacionais do romance</i> | 64 |
| 3.3.1 | Código de ações e código cronológico | 64 |
| 3.3.2 | Código cronológico..... | 65 |
| 3.3.3 | Código Metalingüístico..... | 66 |
| 3.3.4 | Produção e recepção do texto dramático: as rubricas como concretização, ficcionalização e textualização. | 67 |
| 3.3.5 | Análise semiótica da peça..... | 70 |
| 4 | A rubrica no texto dramático e sua relação com o texto espetacular | 88 |
| 4.1 | <i>Palavras preliminares.....</i> | 88 |
| 4.2 | <i>Benjamín Galemiri e o poder:</i> | 90 |
| 4.3 | <i>Benjamín Galemiri em cena:</i> | 95 |
| 4.4 | <i>Texto dramático versus o texto espetacular: El Coordinador – Benjamín Galemiri.....</i> | 99 |
| 4.5 | <i>Do texto dramático ao texto espetacular: aspectos da rubrica.....</i> | 105 |
| 5 | Considerações finais | 112 |
| 5.1 | <i>Romance versus texto dramático</i> | 112 |

| | | |
|----------|--|------------|
| 5.2 | <i>Rubrica versus encenação</i> | 117 |
| 5.3 | <i>Do texto dramático ao espetacular</i> | 118 |
| 6 | Bibliografia | 121 |
| 6.1 | <i>Obras dramáticas pesquisadas:</i> | 124 |
| 6.2 | <i>Textos espetaculares analisados</i> | 125 |
| 6.3 | <i>Documentos da Internet:</i> | 125 |
| 6.4 | <i>Eventos:</i> | 126 |
| 7 | Anexo | 127 |

Índice de figuras

| | |
|---|-----|
| Figura 1 – Cena do espetáculo O Coordenador, apresentada pela Cia. Odeon Teatral. . | 90 |
| Figura 2 – Cena da peça El Coordinador. Foto: Odeon Cia. Teatral..... | 99 |
| Figura 3 – Cena da peça O coordenador. Foto: Odeon Cia. Teatral..... | 102 |
| Figura 4 – Cena da peça O Coordenador. Foto: Cia. Odeon Teatral..... | 104 |
| Figura 5 – Cena da peça O Coordenador. Foto: Odeon Cia. Teatral..... | 105 |

1 Introdução

1.1 Prólogo

Sempre tive grande interesse e curiosidade pela literatura e pelo teatro. Meu interesse pela literatura partiu de minha mãe, a qual me fez despertar este encantamento. Já o teatro, meu primeiro e único encontro em Nanuque foi em 1996, numa oficina realizada em um fim de semana ministrada por Silvestre Matos, policial militar, jornalista e ator.

Nesta oficina fizemos exercícios de voz, corpo, interpretação, dramaturgia e relaxamento. No término dos trabalhos apresentamos uma peça criada pelos próprios alunos oficinairos. A partir daí crescia assim o meu interesse. Como estava em Nanuque e lá não havia possibilidades de assistir peças de teatro, fazer teatro etc., a única maneira que consegui me aproximar foi através da literatura dramática. Intensifiquei então a leitura de obras dramáticas. No encontro com a literatura dramática conheci as rubricas – que naquele momento já me fascinavam, apesar de não saber que aquele texto que me dava sugestões, indicações e me aproximava assim da cena teatral, era chamado de rubricas, didascálias.

Passei muitos anos sem saber que tipo de texto era aquele. Sentia nas rubricas uma espécie de diretor que explicava o que eu – enquanto aluno oficinairo – deveria fazer. Ajudava-me a imaginar a peça. Transportava-me ao palco. Conseguia assim fantasiar.

Em 1999 ingressei na UFMG. Havia acabado de concluir o ensino médio e a idéia de estudar na UFMG em Belo Horizonte me fascinava. No dia em que fui fazer a minha matrícula, li no quadro de anúncios da Faculdade de Letras que estavam abrindo inscrições para O Grupo de Teatro da FALE – vinculado a faculdade e ao Cenex-Centro de extensão.

No momento da inscrição descobri que haveria que fazer um teste. Uma cena dramática. Em Belo Horizonte neste momento – como não conhecia ninguém – não teria como encontrar texto para preparar. Com muita dificuldade encontrei um livro de contos e a partir dela criei minha cena.

Outra vez me deparei com as rubricas. Mas, por outro viés: O texto se tratava de um conto. Não tinha, portanto rubricas. Neste caso, para me preparar para o teste, criei rubricas no texto narrativo dramatizando-o. Não através de diálogos dramáticos, e sim pela criação de indicações cênicas: movimentos, intenções, figurino, tom, etc., ou seja, passava da narrativa ao drama.

Aprovei no teste e fui selecionado para participar do Grupo de Teatro da FALE, fundado por Ítalo Mudado. Na banca examinadora estavam o diretor Vavá Senna e a professora da Faculdade de Letras Teresa Virgínia Barbosa. Neste projeto de iniciação científica, teórico e prático fui cada vez mais me aproximando do teatro. Estudávamos determinado autor, sua obra e o colocávamos em cena. As apresentações eram nas dependências da UFMG: Praça de Serviços, Biblioteca Central, nas unidades da Letras, Biblioteconomia e Fafich. Fui bolsista deste projeto por dois anos, pois no final de 2000 o projeto foi extinto por falta de subsídios do Cenex, órgão da faculdade que mantinha as bolsas.

Apesar de o Grupo ter perdido o apoio alguns alunos junto ao diretor Vavá Senna decidiram manter o grupo. Por diversas dificuldades, seis meses depois o Grupo acabou definitivamente.

No semestre seguinte, agosto de 2001, fui convidado pela professora Teresa Virgina Barbosa para participar de um outro projeto de iniciação científica intitulado de “Letras e Textos em ação”, projeto este, realizado nas Artes Cênicas/EBA-UFMG e coordenado pelo professor Antônio Hildebrando. O projeto era constituído por três alunos bolsistas: um da faculdade de Letras, eu, e outros dois alunos das Artes Cênicas.

Neste projeto, pesquisávamos o processo de transposição de textos que não haviam sido escritos originalmente para o teatro, para a cena dramática. Objetivávamos analisar possibilidades metodológicas e viabilidades na transposição de qualquer material não-dramático – contos, poesias, romances, crônicas, artigos de jornais, cartas, músicas – para a cena, obedecendo à idéia de tradicional de drama.¹

Por outro lado, através do professor Antônio Hildebrando, coordenador do projeto, tive acesso ao livro de Luiz Fernando RAMOS, **O Parto de Godot e outras encenações imaginários**: A rubrica como poética da cena, o qual foi motivador/responsável pelo meu encantamento por este tema.

Os questionamentos da pesquisa eram referentes à forma de se levar ao palco um texto não-dramático sem que este tenha que, obrigatoriamente, passar pela transposição de gênero em relação ao texto original. Questionávamos acerca das possibilidades de realização do espetáculo teatral conservando o discurso autoral, seja ele narração,

¹ Usávamos a idéia de drama fechado proposto por Martin ESSLIN em seu livro **Uma Anatomia do Drama** (1987).

descrição, dissertação, poesia. Nossa proposta nesta pesquisa consistia em buscar a teatralidade no próprio texto não-teatral. Sobre a pesquisa, assim nos diz o professor Antônio Hildebrando:

Assim, dois processos básicos articulam nosso trabalho: a teatralização e a dramatização, segmentadas em três principais abordagens do texto impresso: transposição, processo no qual procuramos levar à cena o texto impresso sem quaisquer cortes ou acréscimos; a adaptação, que pressupõe uma adequação aos princípios do texto escrito para o teatro, e a recriação, que utiliza a idéia básica proposta pelo tipo de texto abordado na construção de um novo texto.²

Assim, utilizávamos como suporte outros recursos teatrais além da dramaturgia; usávamos das várias linguagens cênicas que podem fazer parte da encenação teatral: sonoplastia, luz, cenário, figurino etc.; tais ferramentas de organização espacial da cena ajudariam na transposição do texto sem que este perdesse seu conteúdo autoral. Deste modo, pelo fato de o texto não apresentar rubricas, a função da direção seria imaginá-las, criá-las, inserindo-as ao texto espetacular.

Nesta mesma ocasião, a professora Sara Rojo, minha orientadora no mestrado, ofereceu um curso optativo teórico e prático de teatro hispano-americano, disciplina esta, que me proporcionou aprofundar em questões teóricas relativas ao teatro, principalmente na literatura dramática latino-americana. A partir daí, matriculei-me em todas as disciplinas oferecidas pela professora Sara Rojo, descobrindo um teatro que para mim era desconhecido, ou seja, descobrindo a “América³”.

² HILDEBRANDO, 2003:17-29. O Corpo em Performance: imagem, texto e palavra. Antônio Hildebrando, Lyslei Nascimento, Sara Rojo (Organizadores). – Belo Horizonte: NELAP/FALE/UFMG, 2003.

³ Ao dizer descobrindo a América, me refiro ao meu primeiro contato com o teatro latino-americano, o qual é o meu foco de pesquisa nesta dissertação.

Em 2002 fui convidado pela professora Sara Rojo para participar do Grupo de Teatro Hispânico Mayombe, projeto que consiste na releitura e re-elaboração de mitos greco-romanos, afro-americanos e pré-colombianos.

No Grupo de Teatro Mayombe⁵, pesquisávamos em conjunto e interdisciplinarmente, formas de produção teatral, visando à reflexão a partir de um corpus abrangente de metodologias e teorias que permitam a elaboração de montagens teatrais latino-americanas sobre os mitos constituintes de nossas identidades⁶. Assim, me deparo com a rubrica em um outro contexto: no teatro contemporâneo latino-americano.

Dando continuidade a estes estudos e práticas teatrais em todo o meu percurso acadêmico, foi de meu interesse percorrer o papel da rubrica no fenômeno teatral latino-americano da segunda metade do século XX, examinando suas características e funções.

1.2 Origens da pesquisa

Esta dissertação investiga a função das rubricas, como concretizadoras da materialidade cênica ou formação do imaginário do leitor e como estilo particular de o dramaturgo visualizar o espetáculo posterior, procurando situá-las como literatura da cena.

Compreende-se a literatura dramática como necessariamente vinculada ao fazer teatral, território privilegiado de interseção entre os planos literário e cênico. Mesmo reconhecendo-se que esta interseção

⁵ O Grupo de Teatro Hispânico Mayombe nasceu a partir de pesquisas prático-teóricas, na Faculdade de Letras da UFMG, em 1994.

⁶ Identidades que são múltiplas, uma vez que temos em nossa cultura elementos oriundos de diversos povos.

só pode ser concretamente apreendida no plano da literatura, o único elemento constante que se tem à mão explora sua potencialidade no imaginário, seja como ficção, seja como indicação precisa de ações em um suposto espaço cênico numa encenação futura ou passada. ⁷

Especificamente, esta pesquisa dedica-se à análise da peça **Querô – Uma Reportagem Maldita**, de Plínio MARCOS – adaptada pelo próprio autor a partir de seu romance de mesmo título.

Querô é um romance que, publicado em 1976, descreve a trajetória de um menino de rua; ganha versão dramática em 1979. Este aspecto possibilitará a análise do romance e da peça, buscando os pontos de interseção entre os dois planos – literário (romance) e dramático (peça).

A partir destes dois elementos, examina-se em profundidade o processo de adaptação do romance para o texto dramático, considerando os diversos elementos utilizados, possibilitando explicitar mecanismos empregados pelo autor para encontrar a melhor teatralidade no romance.

Apesar do terceiro capítulo desta dissertação tratar da análise semiótica da rubrica da peça no processo de adaptação, foi necessário iniciar tal estudo a partir do que Barthes vai chamar de **Análise Estrutural da Narrativa**⁸. Tomou-se como ponto de partida os postulados do autor em sua análise, para entender o romance – no que diz respeito a sua estrutura para, posteriormente, analisá-lo semioticamente, traçando pontos de contato com a peça.

⁷ RAMOS, 1999:15.

⁸ BARTES, 2001.

Por outro lado, fez-se uso da obra **A Preparação do Romance**⁹, do mesmo autor, em que ele próprio já diz que a análise estrutural, por si ou por outra teoria, não seria capaz de analisar um objeto.

A semiologia sempre foi acusada de aplicar mecanicamente o modelo lingüístico a outras áreas além da literatura, e, sobretudo, às práticas sociais ou artísticas. No entanto, desde Saussure e Barthes, já deveria estar claro que essas outras práticas, mesmo se elas se apóiam na oposição significante/significado, não se reduzem a uma tabela na qual os significantes não lingüísticos seriam automaticamente traduzidos em significados lingüísticos. Nada obriga, e, aliás, nada permite traduzir em palavras a impressão obtida pela contemplação de uma luz, de um gestual ou de uma música para que tal impressão se intere à significação global da cena.¹⁰

Deste modo, a partir da **Análise Estrutural da Narrativa**, e **A Preparação do Romance**, possibilita-nos, chegar à análise semiótica da peça, utilizando-se posteriormente as concepções de PAVIS.

Para descrever semioticamente como foi feita essa adaptação do romance, levando em consideração todos os elementos utilizados pelo autor, tanto na criação de diálogos, personagens, narradores, como nas indicações cênicas descritas nas rubricas: palavra, tom, gesto, movimento cênico do ator, maquiagem, penteado, vestuário, música, iluminação, cenário – fazendo-se, portanto, leitura transversal do texto dramático¹¹.

A rubrica é, enfim, como literatura, um gênero muito específico. Tem o espetáculo como tema e finalidade e está a meio caminho entre o romance e a poesia lírica, entre a prosa do livro técnico e o texto narrativo e descritivo do jornal. Como diário de bordo que descreve o naufrágio, o caderno de anotações que narra a batalha perdida ou a caixa preta que informa sobre o desastre aéreo, (a rubrica) é o único resquício confiável de uma viagem transcorrida,

⁹ BARTHES, 2005.

¹⁰ PAVIS, 2003:9.

¹¹ GUINSBURG, 1978.

escritura que narra uma luta consumada entre o literário e o espetacular.¹²

Neste panorama, a rubrica marca a primeira visão do autor com relação à encenação passada ou futura, em que através dela o autor traz o palco para o livro.

Ler o texto de teatro é operação que se basta a si mesma, fora de qualquer representação efetiva, estando entendido que ela não se realiza independentemente da construção de um palco imaginário e da ativação de processos mentais como em qualquer prática de leitura, mas aqui ordenados em movimento que apreende o texto ‘a caminho do palco’.¹³

Por outro viés, analisa-se (Capítulo 4) o espetáculo em relação à rubrica do texto dramático com o processo de concretização, investigando a maneira pela qual a rubrica descrita no texto dramático influencia no processo de leitura da obra e da encenação da peça.

Para fundamentar teoricamente este processo, utiliza-se da análise semiótica das rubricas do texto dramático **El Coordinador** (1993), de Benjamín Galemiri – dramaturgo e roteirista chileno, considerado um dos nomes mais importantes da dramaturgia da nova geração chilena, obtendo o prêmio de melhor texto e direção com esta peça, em 1999, em Santiago do Chile.

Sua criação se destacou por colocar, na referida peça, um elevador como lugar de ação, onde três personagens presos são manipulados por um suposto coordenador. Benjamín Galemiri teve seus textos encenados nos Estados Unidos, Argentina, Chile, Brasil, mas com a montagem da Odeon Cia. Teatral, em 2003, ganha o prêmio de melhor texto dramático em Belo Horizonte.

¹² RAMOS, 1999:20.

¹³ RYNGAERT, 1996:35.

A partir do texto dramático **El Coordinador** (1993) e da montagem mineira da Odeon Cia. Teatral, enfatiza-se o processo de transposição da peça para a cena dramática, buscando observar os mecanismos utilizados pela encenação da rubrica, no processo da montagem.

A Odeon Cia. Teatral é dirigida por Carlos Gradim, que vem se destacando por encenar textos como **Mata Hari**, do costa-riquenho Jorge Arroyo, **Amor e Restos Humanos** do canadense Brad Fraser, além de assinar a produção do espetáculo **Noites Brancas** de Dostoievski.

Portanto, esta dissertação, partindo de nosso lugar de enunciação, possibilita a problematização e reflexão do processo criativo no teatro latino-americano da segunda metade do século XX, em que, por meio das rubricas nas obras estudadas, ler a cênica poética de dois autores dramáticos: Plínio Marcos e Benjamín Galemiri. Nesta dissertação, constata-se o “trânsito¹⁴” da rubrica na relação entre os planos literário, dramático e espetacular.

1.2.1 *Dos conceitos*

Os conceitos que permeiam esta pesquisa são: a teatralização da narrativa, a semiótica do texto dramático e do texto espetacular e a rubrica no processo de teatralização. Dão suporte ao estudo crítico desses conceitos, as concepções e reflexões discutidas por Luiz Fernando RAMOS¹⁵, Patrice PAVIS¹⁶, Jean-Jaque ROUBINE¹⁷, Jose da

¹⁴ Entende-se como trânsito o caminho da rubrica desde o processo de criação, à função no texto dramático a sua importância no texto espetacular.

¹⁵ RAMOS, 1999.

¹⁶ PAVIS, 2001.

¹⁷ ROUBINE, 1998.

COSTA¹⁸, Marco DE MARINIS¹⁹, GUINSBURG²⁰, RYNGAERT²¹, BARTHES²², ISER²³ e Anne UBERSFELD²⁴.

Para analisar o marco do surgimento da rubrica no teatro latino-americano, a partir da segunda metade do século XX, e suas funções no processo de encenação do texto dramático, foi feita uma pesquisa a partir de entrevistas, *workshops* e leitura crítica de documentos feitos pelos dramaturgos, críticos e encenadores latino-americanos, seja relacionando com a literatura dramática, seja com a direção do espetáculo.

Esta abordagem foi tratada no segundo capítulo, que descreve o trabalho do Grupo de Teatro da Vertigem, analisando as didascálias nas montagens de **O Paraíso Perdido**, **O Livro de Jó** e **Apocalipse 1,11**. Tal análise foi fundamentalmente possível pela participação do autor desta dissertação no *workshop* realizado pelo Teatro da Vertigem acontecido no V Encontro Internacional de Performance, organizado pela Universidade Federal de Minas Gerais e pelo Instituto Hemisférico de Performance e Política das Américas, realizado em Belo Horizonte, a 11 a março de 2005 e sediado na UFMG.

Por outro lado, a partir do estudo do texto dramático **Cinema Utoppia**, de Ramón Griffero, dramaturgo e encenador chileno, foi possível analisar outro tipo de rubrica também comum no teatro contemporâneo. Trata-se da rubrica subjetiva, escrita em cima da cena, já que o próprio Griffero escreve e encena seus próprios espetáculos.

¹⁸ COSTA, 2000.

¹⁹ DE MARINIS, 1999.

²⁰ GUINSBURG, 1978.

²¹ RYNGAERT, 1996,

²² BARTHES. 2001.

²³ ISER, 1996 e 1999.

²⁴ UBERSFELD, 1989.

Analisa-se, portanto, a rubrica no teatro latino-americano da segunda metade do século XX, a partir da apresentação histórica da rubrica e sua presença e função em dramaturgos e encenadores latino-americanos. A partir dos textos dramáticos do Teatro da Vertigem – **O Paraíso Perdido**, **O livro de Jó** e **Apocalipse 1,11** – e de **Cinema Utopia**, de Ramón Griffero, analisa-se a rubrica e a possibilidade delas conterem o caráter ideológico do autor. Traça-se um paralelo entre a rubrica – e sua concretização ideológica – e sua virtual encenação. Assim, nos diz PAVIS:

A que ideologização são submetidos o texto dramático e a representação? O texto, seja ele dramático ou espetacular – só se compreende em sua intertextualidade, principalmente em relação às formações discursivas e ideológicas de uma época ou de um corpus de textos. Trata-se de imaginar a relação entre o texto dramático e espetacular com o contexto social, isto é, com outros textos e discursos mantidos sobre o real por uma sociedade. Sendo esta relação das mais frágeis e variáveis, o mesmo texto dramático produz sem dificuldade uma infinidade de leituras e, portanto, de encenações imprevisíveis a partir somente do texto.²⁵

No terceiro capítulo em que se analisa **Querô – Uma reportagem maldita: da narrativa ao drama**, busca-se descrever, a adaptação do romance semioticamente, levando-se em consideração todos os elementos utilizados pelo autor, tanto na criação de diálogos, personagens, narradores, como nas indicações cênicas descritas pela rubrica. Analisa-se a encenação virtual do autor, sua encenação anterior em que o autor deixa, pelas rubricas, marcas de sua “visão” da encenação, pensada no momento da produção do texto. Assim, em Plínio Marcos, tal aspecto é analisado a partir do romance **Querô: uma reportagem maldita**, no qual o autor, no romance, descreve uma história no plano da literatura; já na sua adaptação, ele a faz dando indicações precisas de como seria esta organização cênica no palco, mantendo assim seu caráter ideológico.

²⁵ PAVIS, 1999:124.

No capítulo seguinte analisa-se os mecanismos utilizados pela encenação, no processo de transposição do texto dramático **El Coordinador**, de Benjamín Galemiri, para o texto espetacular. Como ponto de partida, foi analisado o texto dramático da peça, com atenção especial para as rubricas, texto que apresenta uma característica diferente das outras peças analisadas. Suas rubricas, ao contrário das presentes em **Querô**, se dão em um plano da literatura, não necessariamente na concretização da peça em determinado tipo de palco. Sobre a encenação de **El Coordinador**, utiliza-se a peça encenada pela Odeon Cia. Teatral, enfatizando o papel das rubricas no processo de transposição.

2 Breve histórico da rubrica

Didascálias²⁶ em grego antigo, são instruções dadas pelo autor a seus atores para interpretar o texto dramático, constituindo texto secundário em obra de dramaturgia.²⁷ O termo é mais conhecido entre nós como rubrica o que, no grego clássico, pode ser também empregado para designar o ato de treinar, ensaiar o coro, de produzir o drama, ou mesmo catalogar informações específicas presentes no texto, como: nome dos escritores, as datas de apresentação e o título das compilações utilizadas.

No teatro grego o próprio autor é, muitas vezes seu próprio encenador e ator, de modo que as indicações sobre a forma de atuar são inúteis e, por isso, estão totalmente ausentes do manuscrito. As didascálias contêm mais exatamente informações sobre as peças, datas e locais onde foram escritas e representadas, o resultado dos concursos dramáticos etc. Elas estão sempre ausentes, quanto indicações concretas do modo de atuação que nem sempre se sabe claramente quem pronuncia as réplicas quando estas aparecem decupadas por um traço distintivo.²⁸

A maioria das tragédias do período clássico não continha outras indicações que não fossem as de entrada e saída de personagens. Muitas vezes, nem o nome dos personagens era descrito nas didascálias – fato que se explica, pois era hábito saudar ao interlocutor que interpretava, à medida que ele entrava em cena, chamando-o pelo nome. Além de ter sido usado na Grécia antiga, por extensão, para designar a representação teatral, o vocábulo didascália, ainda se referia à relação entre o dramaturgo e o coro – διδασκαλος²⁹ – termo que apresenta este caráter de instrução: alguém que ensina e, neste sentido, a didascália é a substância deste ensinamento. Nos

²⁶ ARISTÓTELES, 1973:449.

²⁷ É importante ressaltar que Aristóteles, apesar de utilizar o termo didaskalia nesse sentido, não faz nenhum comentário sobre sua função no drama.

²⁸ PAVIS, 2003:96.

²⁹ Na língua grega διδασκαλος, além de significar aquele que mediava à relação entre o dramaturgo e o coro também é usado para nomear o instrutor de crianças.

textos clássicos, quase não se encontram rubricas escritas pelo dramaturgo, tendo em vista que era função do *διδασκαλος* interpretar e traduzir as aspirações do dramaturgo.

Assim, essas informações – didascálias – eram informadas oralmente, pois, tal instrução de como o dramaturgo visualizava a encenação ainda não era codificada na escrita. Permaneciam, portanto, no discurso do *διδασκαλος*, ou no próprio dramaturgo, quando ele exercia esta função.

É interessante observar que, assim como em textos clássicos a rubrica era transmitida oralmente pelo *διδασκαλος*, pode-se observar que elas já descreviam momentos na pré-história, podendo-se fazer alusão às rubricas em relação às pinturas rupestres das cavernas. Assim aponta RAMOS:

Além de preciosos documentos arqueológicos, as pinturas rupestres não deixam de ser, também, a memória visual daqueles ritos, ou um vestígio eloqüente de sua ocorrência. Seria até mesmo possível dizer que as imagens desenhadas numa caverna pré-histórica sintetizam o roteiro daquele rito, e, mesmo não implicando uma linguagem escrita, podem ser vistas, ou lidas como a narrativa da sua realização.³⁰

Esses hieróglifos poderiam ser vistos, pois, como expressões visuais da memória de um evento cênico, de uma performance³¹ – aqui entendido como desempenho, comportamentos que se repetem, ações cotidianas, ritualísticas, que podem ser ensaiadas ou observadas, podendo, portanto, ser considerada evento social, cotidiano ou cultural – traduzido em símbolos. Descreve-se assim, como os seus autores “leram” ou imaginaram originalmente aquele evento. Se a pintura da caverna não era, de fato, uma

³⁰ RAMOS, 1999:23.

³¹ MEDIAÇÕES PERFORMÁTICAS LATINO-Americanas II. Organizadores: André Luiz Antunes N. Carreira, Fernando Villar, Guiomar de Grammont, Graciela Ravetti, Sara Rojo. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2004.

rubrica como ela é identificada hoje, funciona, neste olhar retrospectivo, como se tivesse sido.³²

Neste sentido, a aparição da rubrica no texto dramático, em maior proporção, se acentua a partir do século XIX, mas tem suas raízes nos dois séculos anteriores. Um dos fatores aos quais se pode atribuir tal aspecto é a técnica de impressão, que fortalece a rubrica na literatura dramática. Neste momento, as peças já não seriam somente assistidas e o leitor do texto dramático necessitaria de elementos que o ajudassem a conduzir a visualização imaginária da trama.

A partir daí, a rubrica assumirá papel não só de guia do leitor, como também constituinte do espaço da ficção, já que a ação deixa de estar inscrita nos diálogos e passa a ser narrada pelas rubricas.

Os textos que prescindem de rubricas contêm, em si, todas as informações que o autor dramático julgue importantes para que sejam postos em cena. Neste sentido, contamos com textos em que os próprios personagens já entram e se apresentam – caso das tragédias e mistérios – a questão do cenário falado entre os elizabetanos³³, e a exposição clara dos sentimentos e projetos como é o caso do teatro clássico, que apresenta tais indicações cênicas expressamente escritas no texto da peça, principalmente nos relatos. Ainda a esse respeito, D'AUBIGUNAC nos diz que:

Todos os pensamentos do poeta, seja para as decorações do teatro, seja para os movimentos de suas personagens, vestimenta e

³² RAMOS, 1999.

³³ BERTHOLD, 2001.

gestos necessários à inteligência do assunto, devem ser expressos pelos versos que ele faz recitar.³⁴

No entanto, certos autores dramáticos, como CORNEILLE³⁵, preferem descrever as indicações cênicas à margem do texto, pois o texto poderá ficar sobrecarregado, segundo ele, com descrições desnecessárias que dificultariam a leitura da peça como literatura dramática.

Segundo CORNEILLE, o poeta dramático deveria tomar grande cuidado para não marcar na margem as ações com as quais seus versos não mereçam ser carregados, e afirma que o comediante supre isto facilmente; porém, no livro, ficar-se-ia com bastante frequência, obrigado a adivinhar.

Assim, na Europa do final do século XIX, a rubrica vai assumir papel de peça-chave da literatura dramática moderna.³⁶ Isso não quer dizer que antes elas não existiam, mas que passaram a ter outros valores. Estas funcionam como indicações cênicas, construção da imaginação do leitor, delimitação de tempo e espaço, ou até mesmo notam-se em alguns textos contemporâneos, rubricas assumindo o papel de personagem. Assim nos diz RAMOS:

As rubricas, de fato, são uma referência mais concreta que qualquer história a ser deduzida pelos eventuais leitores da peça como literatura. Elas inscrevem, no plano literário, a dimensão física e tridimensional da cena e, assim, não só articulam a encenação no plano imaginário, como garantem sua consistência ficcional.³⁷

No entanto, a que podemos relacionar esta explosão da rubrica no teatro moderno?

³⁴ D'AUBIGNAC, 1657:54.

³⁵ BERTHOLD, 2001.

³⁶ RAMOS, 1999.

³⁷ RAMOS, 1999:98.

PAVIS³⁸ responde a esta questão levando em conta o Estatuto das indicações³⁹ cênicas no conjunto do texto escrito para o teatro. Ele afirma que, quando o personagem não é mais um simples papel no texto dramático, ele assume traços individuais e se “naturaliza”; torna-se assim importante revelar seus dados num texto-guia. É o que acontece, segundo ele, nos séculos XVII e XIX:

(...) a busca do indivíduo socialmente marcado (drama burguês) e a conscientização da necessidade de uma encenação provam um aumento das didascálias. É como se o texto quisesse anotar sua própria futura encenação. As indicações cênicas dizem então respeito não só às coordenadas espaços-temporais, como sobretudo à interioridade da personagem e à ambivalência da cena.⁴⁰

PAVIS também observa que estas informações presentes nas rubricas são tão precisas e sutis que pedem uma voz narrativa em que o teatro, deste modo, se aproxima do romance, pois recorre mais ao gênero descritivo e narrativo. Confronta-se ao que o teatro naturalista propõe – ser verossimilhante, objetivo e “dramático-naturalista”.

Outro aspecto que se pode observar é a questão da rubrica no ato pragmático da enunciação. Segundo Dominique MAINGUENEAU⁴¹, em seu livro **A Pragmática para o Discurso Literário**, a partir da conceituação de enunciado como texto escrito ou verbal do discurso transmitido e da enunciação como apropriação deste enunciado por um sujeito, imprime ao texto intenção e significado. Deste modo, ele aplica a pragmática ao estudo do texto literário e afirma a singularidade do discurso teatral, marcado pela duplicidade enunciativa.

³⁸ PAVIS, 2003.

³⁹ PAVIS, 2001:204.

⁴⁰ PAVIS, 2001:207.

⁴¹ MAINGUENEAU, 1996.

MAINGUENEAU⁴² diz que, no decorrer do espetáculo, podemos observar duas situações de enunciação: a da representação e a da circunstância representada. Na primeira situação enunciativa o autor se dirige ao público e é a representação o que constitui o ato de enunciação; na segunda, o contexto enunciativo é instaurado a partir das falas dos personagens. As duas situações, embora muito diferentes, apresentam-se fortemente imbricadas.

Assim, temos diversos pontos de vista com relação à criação: os do autor, os do encenador e os do ator o que, deste modo, por essas visões, constrói um espetáculo que traz consigo discursos que se apresentam em forma de textos falados, figurinos, comportamento, cultura, ideologias e estéticas. Assim nos diz EAGLETON a este respeito:

O texto, em si, realmente não passa de uma série de dicas para o leitor, convites para que ele dê sentido a um trecho de linguagem. Na terminologia da teoria da recepção, o leitor ‘concretiza’ a obra literária, que em si mesma não passa de uma cadeira de marcas negras organizadas numa página. (...) A obra cheia de ‘indeterminações’, elementos que, para terem efeito, dependem da interpretação do leitor, e que podem ser interpretados de várias maneiras, provavelmente confiantes entre si.⁴³

Neste sentido, a duplicidade que parece caracterizar o universo da dramaturgia está presente também na forma de recepção⁴⁴ do texto dramático, já que a mesma peça pode ser apreendida pelo receptor de duas formas diferentes: por meio das possibilidades de leitura semiótica que são oferecidas pelo espetáculo e pela leitura individual do texto dramático.

⁴² MAINGUENEAU, 1996.

⁴³ EAGLETON, 1983:82.

⁴⁴ PAVIS, 2001.

A peça teatral apresenta-se ao espectador como sucessão irreversível de enunciados, entretanto, quando lida, consolida-se como texto de discurso virtual, a ser atualizado pelo fruidor.

Na fruição da peça, tanto quanto na do romance, o leitor pode saltar cenas, reler certas passagens ou fazer comparações entre determinados capítulos ou atos. Desse modo, o texto dramático é uma peça virtual, suscetível de número ilimitado de interpretações.

É a partir da leitura da peça teatral que o leitor tem acesso à rubrica, pela qual o autor dará as informações necessárias para a encenação. Neste contexto, são vários os tipos de didascálias:

- a) Tipos de personagens, gêneros (comédia, tragédia, farsa).
- b) Referências de tempo, espaço e enumeração de personagens que entram em cena.
- c) Entradas e saídas de personagens, menção dos nomes dos personagens antes das falas e modos de se expressarem em cena (gestos, tom, voz)
- d) Sugestões para figurinos, adereços e cenários.
- e) Indicações técnicas de iluminação, sonoplastia e contra-regras.
- f) Sugestões específicas para a direção.

Já no que diz respeito à recepção, a partir das teorias de PAVIS⁴⁵ e DE MARINIS⁴⁶, a rubrica também pode estar vinculada à questão dos signos no palco e no texto e sua concretização pelo leitor ou espectador, terá em vista seu caráter denotativo e conotativo. Partindo da idéia de que a rubrica pode deixar espaço para um deslizamento sígnico, não se apresentando tão rígida quanto aos sentidos que se estabelecem na

⁴⁵ PAVIS, 2003.

⁴⁶ DE MARINES, 1997.

relação entre significantes e significados, fato que admite uma relação de “movimento” entre os signos, na significação global da cena teatral.

Cada leitor ou espectador pode preencher as lacunas dos sentidos dos signos de maneiras diferentes, dependendo do momento histórico, espaço físico, aspectos culturais, sociais, políticos, em que diferentes opiniões poderão ser emitidas a partir de um lugar de enunciação⁴⁷. A rubrica desta forma poderá assumir diferentes papéis.

Segundo PAVIS⁴⁸, por um lado, pode-se considerar as indicações cênicas parte essencial do conjunto do texto, fazendo delas a determinação do texto dos atores, mostrando-se “fiéis” ao autor respeitando-as na encenação e subordinando a elas a interpretação da peça. Neste aspecto, tem-se como “verdadeira”⁴⁹ a encenação que o autor dramático sugere. Por outro lado, podem-se contestar as rubricas, ora ignorando-as, ora fazendo o contrário do que elas propõem. Com isso, a encenação ganha inventividade e, neste ponto, a encenação já não trabalha com a fidelidade, senão com a traição⁵⁰.

Já no que diz respeito à recepção, ela ainda pode provocar outro fator importante na encenação. É o caso, por exemplo, de encenadores que optam por ditar as rubricas por um personagem, texto em *off* e até mesmo por cartazes, painéis. Características

⁴⁷ ROJO, 2002.

⁴⁸ PAVIS, 2003.

⁴⁹ É importante ressaltar que a “verdadeira” encenação e objetivação da rubrica não garante que será a encenação sugerida pelo autor. Por exemplo, podemos citar a rubrica que já foi descrita anteriormente de Ramón Griffero em **Teus desejos em Fragmentos**: Como materializar objetivamente “uma instalação múltipla”, “vozes que surgem de um corpo esquecido”, ou mesmo a indicação cênica pela qual o autor propõe a leitura de sua peça: “se deve ler a partir dos fragmentos de um cérebro”. Por mais que se tente fazer das didascálias uma determinação, não existirá um texto fiel. Ter-se-á vários textos fiéis cada um com uma fidelidade distinta.

⁵⁰ Ir contra uma tradição teatral, não ser fiel ao autor como tradição.

presentes, por exemplo, no teatro de Brecht. Determinado aspecto provoca distanciamento⁵¹ ou mesmo possibilita ao espectador jogar com sua própria leitura.

O texto didascálico, ora descrevendo, narrando, indicando aspectos da encenação, é a voz do autor, em que ele descreve a encenação imaginária, a maneira como ele enxerga a encenação. Isto não quer dizer que o texto dramático se apresente fechado e que, pelas indicações cênicas e pelos signos da representação, o autor queira conduzir completamente sua encenação, como aqueles que defendiam a “fidelidade” do texto. Por sua vez, a rubrica é escrita levando em consideração a prática cênica realizada ou vindoura, já que essa é a finalidade do texto dramático.

Ao falar do texto didascálico, não se trata de gênero autônomo, escritura homogênea, mas de texto que apresente sistema de convenções em relação à dramaturgia; que serve, com caráter ambíguo e incompleto, de apoio para o texto dos diálogos, possibilitando-se o jogo entre o texto dramático e a possível encenação. Deste modo, as rubricas “sempre constituem um intermediário entre o texto e a cena, entre a dramaturgia e o imaginário social de uma época, seu código das relações humanas e das ações possíveis.”⁵²

Em relação a este intermediário entre o texto, a cena, a dramaturgia e o imaginário social de uma época, a rubrica se apresenta pelo diálogo com o texto dos próprios personagens, na função de concretização de um momento histórico, social e

⁵¹ “Uma das originalidades da prática brechtiana consiste em fazer intervir concomitantemente diversos modos de teatralização do texto: os diálogos é certo, mas também os songs, sem falar no material gráfico (tabuletas, projeções, inscrições, diagramas, slogans etc.). Os songs intervêm, como se sabe, com instrumentos do distanciamento, no sentido de que introduzem um sistema de quebras destinado a romper a continuidade da ação, a naturalidade de uma interpretação, a identificação com o personagem e o ator.” ROUBINE, 1998a:66.

⁵² PAVIS, 2001:207.

político no qual o autor visualizou a cena. Deste modo, o autor deixa pegadas para um leitor ou encenador no que diz respeito ao lugar que este deverá ler o texto. Neste aspecto, partimos para a figura do encenador.

2.1 A rubrica e o aparecimento do encenador

O teatro contemporâneo sofreu, nos últimos anos do século XIX, várias transformações e vem assumindo características específicas. Deparamos-nos com dois fenômenos que influenciaram o teatro contemporâneo com importância decisiva no que diz respeito à evolução teatral, contribuindo para aquilo de designamos como o surgimento do encenador.

Em primeiro lugar, o desaparecimento das fronteiras – as práticas e teorias teatrais não podiam se circunscrever somente aos limites geográficos e políticos – e em segundo lugar, foram descobertos os recursos da iluminação elétrica.

Pode-se, portanto, “situar já nessa época, o início da tradição de sacralização do texto”⁵³, o que definia, assim, o espetáculo ocidental. Acreditava-se que, para se conseguir boa representação cênica, era necessário que o encenador estivesse a serviço do texto – obedecendo às marcações, didascálias, ações de personagens, situações, tudo o que foi idealizado e escrito pelo autor, sendo exclusivamente fiel ao que o texto exigia.

O problema do lugar e da função do texto na realização cênica é menos recente que se costuma imaginar e, além e acima das considerações estéticas, ele representa um cacife ideológico. No afundo, trata-se de saber em que mãos cairá o poder artístico, a quem

⁵³ ROUBINE, 1998a:45.

caberá tomar as opções fundamentais e quem levará aquilo que antigamente se chamava 'glória'...⁵⁴

Nesse período, afluíam grandes divergências em relação ao texto. Havia aqueles que privilegiavam o texto e sua total primazia em relação ao espetáculo; já outros defendiam a idéia de que o texto poderia ser abolido e substituído pelo trabalho do ator. Assim nos diz VILAR:

O criador, no teatro, é o autor – na medida em que contribui com o essencial. Quanto às virtudes dramáticas e filosóficas de sua obra são de tal ordem que não nos concedem nenhuma possibilidade de criação, ainda assim nos sentimos, após cada apresentação, seus devedores.⁵⁵

Essa excessiva valorização do texto começa a tomar novos rumos a partir da década de 1950, com a ascensão do encenador. Surgiam discussões relativas ao texto dramático e ao texto espetacular. Encenadores, cenógrafos, figurinistas, sonoplastas, agora, passam a ter a mesma importância dos autores, são todos técnicos do processo de teatralização. Cabia ao encenador encontrar elementos no texto, fazendo uso de sua imaginação e criatividade, procurando representar cenicamente elementos sgnicos que foram deixados pelo autor.

Nesse sentido, o século XX assistia à multiplicação de buscas com relação à função do texto na realização cênica. No entanto, ainda nessa época havia aqueles que acreditavam que “um texto de teatro vinculava de um único sentido, do qual o dramaturgo detinha as chaves”⁵⁶. Contrapondo essa visão, Gaston BATY nos diz que:

Um texto não pode dizer tudo. Ele vai até certo ponto, lá até onde pode ir qualquer palavra. Além desse ponto começa uma outra

⁵⁴ ROUBINE, 1998a:45

⁵⁵ VILAR, 1963:56.

⁵⁶ ROUBINE, 1998a:48.

zona, zona de mistério, de silêncio, daquilo que se costuma designar como atmosfera, ambiente, clima, conforme queiram. Expressar isso é o trabalho do encenador. Representamos o texto todo, tudo aquilo que o texto pode expressar, mas queremos também estendê-lo para aquela margem que as palavras sozinhas não conseguem alcançar.⁵⁷

Assim, de acordo com o estudo de Luiz Fernando RAMOS⁵⁸, no livro **O Parto de Godot e outras encenações imaginárias: a rubrica como poética da cena**, um dos desafios do teatro contemporâneo é redefinir o papel da dramaturgia no fenômeno teatral, já que desapareceram as fronteiras que separam dramaturgos e encenadores, bem como as que separavam o teatro de outras artes.

2.2 A rubrica na América Latina: Quatro experiências

Em relação ao estudo do teatro contemporâneo latino-americano, é fundamental ressaltar que implica, necessariamente, em fazer escolhas: estender-se mais sobre um determinado espetáculo, esquecer certo diretor, aplaudir determinado dramaturgo, esse ou aquele teórico.

Assim sendo, a partir destas escolhas inevitáveis, procura-se destacar numa teoria, ou num espetáculo, os elementos mais reveladores de evolução, de inovação no que diz respeito à presença da rubrica.

Considerando o teatro contemporâneo latino-americano da segunda metade do século XX, nos detemos aqui em determinados autores e encenadores, tais como Ramón Griffero⁵⁹, chileno, Benjamin Galemiri⁶⁰, chileno, Plínio Marcos⁶¹ dramaturgo

⁵⁷ BATY, 1949:63.

⁵⁸ RAMOS, 1999.

⁵⁹ Dramaturgo e encenador chileno que se destaca na cena contemporânea Latino-americana, ao qual faço referências neste capítulo da dissertação, no que tange o uso da rubrica em **Teus desejos em fragmentos** e **Cinema Utoppia**.

brasileiro, e o Grupo de Teatro da Vertigem⁶² (Brasil). Escolhemos tais autores tendo em vista a relevância de suas obras no que diz respeito ao estudo das rubricas, por elas apresentarem características específicas e particulares, as quais darão suporte às discussões teóricas propostas.

No estudo das peças analisadas nesta dissertação, podem-se observar as mais variadas funções assumidas pela rubrica em cada texto dramático. Tal aspecto torna-se viável por um paralelo entre autores dramáticos e encenadores contemporâneos latino americanos no que diz respeito ao papel da rubrica em cada processo específico.

2.2.1 O papel da rubrica em Ramón Grifféro

Na dramaturgia de Ramón Grifféro, por exemplo, podemos destacar o fato de o próprio Grifféro escrever e encenar suas próprias peças, resultando deste modo, uma rubrica já pensada na materialização cênica. Para o dramaturgo-encenador, a rubrica apresenta uma particularidade, já que este ao mesmo tempo em que escreve visualiza a encenação.

Assim, tais textos apresentam força ficcional, literária e ideológica muito grande, em que o dramaturgo, por meio das rubricas, acaba construindo um texto que funcione em cena como mecanismo preciso, criando marcas que terminam por evitar alterações substanciais na materialidade cênica proposta. É um meio de, desta forma, o dramaturgo estar presente na encenação.

⁶⁰ Benjamin Galemiri e as rubricas de sua obra, **El Coordinador**, representam o eixo central do terceiro capítulo desta dissertação.

⁶¹ Plínio Marcos e seu romance **Querô – Uma reportagem maldita**, e sua adaptação para o teatro fazem são estudados no segundo capítulo desta dissertação.

⁶² Um dos grupos mais relevantes na cena teatral do país, com os espetáculos da **Trilogia Bíblica: Paraíso Perdido** (1992), **O livro de Jó** (1995) e **Apocalipse 1,11**(2000). Utilizo dos textos dramáticos de tais peças para apresentar diferentes possibilidades de rubrica no processo do teatro colaborativo.

Por outro lado, quando tal texto é lido ou encenado por outro diretor, estas rubricas se apresentam muito indeterminadas, indicando somente um dos possíveis caminhos ao qual o encenador poderá chegar. Neste momento, as rubricas do texto dramático passam a ser a maneira pela qual o dramaturgo esboçou sua primeira leitura da encenação virtual, transcorrido simultaneamente à criação. Sendo assim, imprecisas para um próximo encenador-leitor.

Em **Cinema Utopia**, por exemplo, por diferentes linguagens (literatura, história, teatro e cinema) o autor desmembra o “micro” dos personagens, seus conflitos, memória, dúvidas, descrenças, esperanças abordando o “macro”, através de um conflito universal: A Utopia.

O cenário de **Cinema Utopia** (1984) se divide em três planos descritos na rubrica: uma sala de cinema em Santiago de Chile na década de 1940, um filme da década de 1980 e uma rua transitável, atrás da janela do quarto de Sebastião.

Aqui ainda acrescentamos outro plano ao qual pertencem os espectadores e leitores da peça como literatura, tendo em vista que qualquer texto visa recepção; no caso desta peça, este aspecto tem caráter particular, no qual os espectadores de **Cinema Utopia** são convidados a ser jurados de um fato do qual poderiam ter sido vítimas ou testemunhas: As ditaduras latino-americanas.

Deste modo, na tela do cinema os personagens discutem a questão dos “presos-desaparecidos”, fato que se concretiza na fala de Estevão e na presença do personagem “Ela” que se remete à repressão:

Estevão: — Sebastião, às vezes os sonhos são realizados, mas às vezes os pesadelos se tornam realidade... Foi numa noite úmida de Buenos Aires, às três da madrugada, eles a levaram nua, ela resistiu e eles a feriram e só se sabe o que o pessoal do prédio pode ver⁶³

Neste momento da peça, as rubricas indicam que os espectadores da platéia – constituída de atores que assistem a tal filme, se coloquem como testemunhas e se voltem para o público da peça. Este distanciamento é entendido em termos brechtianos, pela ruptura entre o personagem e o ator, em que, de frente para o público, este personagem que determinado ator encarna é provisoriamente relegado a segundo plano. Este personagem não é anulado, já que o ator aparece ainda como tal, mas fica assim em suspenso, fato que terá como resultado lembrar que o personagem não é imitação do real, mas simulação de objeto fictício.

Neste sentido, a rubrica nos convida a um distanciamento, entendido como um distanciamento que aproxima⁶⁴ criando outro plano, o plano real, do qual o próprio público, ao invés de se distanciar pela quebra da quarta parede, se aproxima e se identifica com a cena, tendo em vista que todos, de certa forma, direta ou indiretamente, foram vítimas ou testemunhas de tal fato.

Este *distanciamento que aproxima* foi um termo criado a partir do conceito de distanciamento brechtiano. Na peça, ao invés deste distanciamento provocar uma ruptura, uma separação entre ator-personagem-fato, ele tem efeito contrário. Assim, o ator que assiste ao filme se coloca como testemunha unindo dois planos: o cinema e o

⁶³ GRIFFERO, Ramón. Cinema Utoppia <www.griffero.cl> 10/06/2006.

⁶⁴ Este distanciamento que aproxima foi um termo que criei a partir do conceito de distanciamento Brechtiano. Na peça, ao invés deste distanciamento provocar uma ruptura, ou seja, uma separação entre ator-personagem-fato, em Cinema Utoppia este distanciamento tem efeito contrário. Assim o ator que assiste ao filme se coloca como testemunha unindo dois planos: o cinema e o teatro. A partir do momento em que tal ator se volta ao público do teatro, se posicionando como testemunha direta, este se sente de certa forma próximo com tal realidade, se pensarmos que o público talvez tivesse o que testemunhar.

teatro. Quando tal ator se volta ao público do teatro, se posicionando como testemunha direta, este se sente de certa forma próximo com tal realidade, se pensarmos que o público talvez tivesse o que testemunhar.

Cabe lembrar que GRIFFERO situa os personagens da peça nessa época de repressão à qual corresponde o exílio de brasileiros, argentinos e chilenos, produto da repressão ditatorial. Este *distanciamento que aproxima* é descrito nas rubricas do trecho abaixo:

Estevão: — Sebastião, às vezes os sonhos são realizados, mas às vezes os pesadelos se tornam realidade... Foi numa noite úmida de Buenos Aires, às três da madrugada, eles a levaram nua, ela resistiu e eles a feriram, só se sabe o que o pessoal do prédio pôde ver. (a imagem fica estática. Ilumina a platéia. Os espectadores, em suas poltronas, giram olhando o público, e se colocam no papel das testemunhas argentinas.)

A senhora do coelho: — Eu não dormi aquela noite, fazia um calor tremendo, escutei uns tiros, e falei pro Rafael, levanta que ta acontecendo alguma coisa.

O do coelho: — Eu levantei, vi o de sempre, uns homens à paisana com metralhadoras, como a coitada lutava. Vocês sabem, nessas horas não se pode fazer nada.... (...)

Estela: — Eu escutei uns tiros e ela gritando, ele foi levado parece já morto, o elevador ficou cheio de sangue. (...)

Artur: — Em todo caso eu não vi nada. Ir depor? Para quê? (Apaga a luz da sala. Volta ao filme. Sebastião, em câmara lenta, bate contra o muro e cai no chão.)⁶⁵

O público que assiste **Cinema Utoppia**, provavelmente, se identifica com um período em que, não encontrando alternativa, estudantes, artistas e políticos militantes de esquerda se viram obrigados a sair de seus países para fugir da repressão política e da violação permanente dos direitos humanos. O público, neste momento, é chamado a

⁶⁵ GRIFFERO, Ramón. Cinema Utoppia <www.griffero.cl> 10/06/2006.

refletir sobre a resistência à ditadura de Pinochet e à crítica contra as políticas de esquecimento.

No que tange a estética da peça, nos deparamos com vários planos de profundidade e isto fica claro também na estruturação da obra. Este aspecto já é explicitado nas primeiras rubricas. Na descrição dos personagens da platéia, as indicações cênicas funcionam muito mais como literatura, destinada a um leitor, que como indicações cênicas a um encenador. As rubricas se dão no plano imaginário, trazendo descrições subjetivas e pouco concretas de realização.

Sendo assim, estas rubricas narram os personagens, seus conflitos, suas características, vontades e desilusões. Por exemplo, descreve o personagem como “Ele é a utopia”, “Ela é a pureza”, “o incrédulo”, “aquele que despreza a sociedade”, “a solitária”, descrições que nos remetem a um plano literário. Observemos as seguintes rubricas as quais explicitam o tema:

(Personagens:

O lanterninha: Nasceu na sala do cinema e nunca saiu dela, sua gestualidade é tirada dos filmes a que já assistiu, poderia ter 40, mas é tímido como uma criança. Ele é a utopia.

A senhora: Classe média alta empobrecida, 60 anos, atriz de rádio-novela. É a romântica do “Jornal das Moças”.

Mariana: A sobrinha da senhora, retardada mental, à beira do mongolismo. Ela é a pureza..⁶⁶

Neste sentido, o lanterninha, por sua função, é entendido como aquele que direciona o público na sala de cinema, proporciona caminho, facilita a chegada pela luz que tem em suas mãos. Ele é descrito na primeira rubrica como a personificação da Utopia. Isto quer dizer, este caminho, esta saída, esta luz, desde o início, é apresentado

⁶⁶ GRIFFERO, Ramón.<www.griffero.cl> 10/06/2006.

como uma Utopia. E esta utopia será diferente para cada leitor da peça como literatura, pois as concretizações do que é ser a Utopia são literárias e subjetivas.

Marinheiro: — Este filme é sobre o que?

O Lanterninha: — Sobre mim., bem, olha, não exatamente sobre mim, mas eu acho que é como se falasse de mim, porque acho que Sebastião pensa igual eu penso.⁶⁷

Esta descrição do lanterninha como “Ele é a utopia”, que se dá nas rubricas, se concretiza na cena e, neste sentido, o autor materializa o plano literário no texto dramático, em que, pronunciado pelo personagem, funciona como rubrica, aproximando tanto os personagens da obra ao tema central do filme ao qual assistem, como direcionando o leitor-espectador ao foco da peça, neste caso a utopia. Costura-se, assim, a relação entre o plano da tela – Sebastião – ao plano da platéia, onde está o marinheiro.

No que diz respeito à junção dos planos em **Cinema Utopia**, a rubrica se apresenta fundamental para esta costura. A sala de cinema é descrita pela rubrica de uma maneira literária, subjetiva em que os personagens são apresentados por conceitos como “Marinheiro das forças navais, aborrecido num dia de folga.”⁶⁸

Por outro lado, na tela de cinema, a rubrica se apresenta como uma descrição em tom cinematográfico, em que a materialização não é possível, inicialmente, pensando num palco teatral, já que elas são descritas como “um desenrolar de imagens em uma sala escura”⁶⁹, em que são apresentadas descrições da multiplicidade de paisagens exteriores como espectadores, policiais, ciclistas, pessoas na rua, dando ao leitor da

⁶⁷ GRIFFERO, Ramón.<www.griffero.cl> 10/06/2006.

⁶⁸ Rubrica inicial a qual descreve o marinheiro em Cinema Utopia, GRIFFERO, Ramón.<www.griffero.cl> 10/06/2006.

⁶⁹ ASLAN, 2003:209.

peça a possibilidade de concretizar tais rubricas no plano imaginário, virtual, paralelo à leitura. Leiamos tais rubricas:

(Na tela:

Sebastião: Jovem exilado, 26 anos, existencial, desiludido depois da quebra de seus ideais.

Estevão: Amigo e admirador de Sebastião, estudante de cinema.

O proprietário: 45 anos, dono do apartamento de Sebastião.

Ela: Amiga de Sebastião, “presa – desaparecida”, é um fantasma de sua lembrança.

Espectadores – Policiais – Ciclistas – Pessoas na rua)

(No interior da tela:

Representação de um quarto, as paredes são de cimento, no centro uma persiana metálica, do lado esquerdo o banheiro, e do direito a porta de entrada de vidro. De mobília, um banco de carro, um armário metálico, um criado-mudo de hospital com uma lamparina de escritório. Ao levantar a persiana, atrás da janela, nos deparamos com outro lugar teatral, que encena um beco como outdoor de néon luminoso, e um orelhão. Atuação, música, tempos, plástica, luzes, “enquadramentos”. Devem se referir a uma estética cinematográfica.)⁷⁰

Deste modo, Griffero rompe com as estruturas tradicionais do drama no que diz respeito à ação, tempo e espaço; encontramos na peça uma linguagem cinematográfica que já não é puro cinema por se tratar de teatro. Através das rubricas, ele provoca a ruptura das fronteiras entre as artes, no momento em que a rubrica aparece para entrelaçar determinados planos.

No que tange a temática, Griffero aborda novos conceitos em relação à utopia, a uma crítica social, de maneira que seu texto abre novas possibilidades e diferentes fios condutores permeados pela rubrica.

⁷⁰ GRIFFERO, Ramón.<www.griffero.cl> 10/06/2006.

Assim, em palavras de Griffero: “É necessário mudar os códigos, e as imagens da forma teatral para não falar como eles falam, para não ver como eles vêem, para não mostrar como eles mostram.”⁷¹

2.2.2 A rubrica no processo de recepção do texto dramático do Teatro da Vertigem

No caso do Teatro da Vertigem, grupo de teatro que convida dramaturgos específicos para escrever suas peças, depara-se com outro tipo de trabalho. No processo colaborativo, em tais trabalhos, elimina-se a idéia de dramaturgia de gabinete⁷², apostando numa dramaturgia criada pelo diálogo entre diretores, atores, operadores e dramaturgos na sala de ensaio.

Este processo dramaturgico se dá através da criação de personagens a partir da aproximação entre o universo pessoal do ator ou grupo e o texto escrito, neste sentido, apresenta um paralelo entre ficção e realidade.

O processo dramaturgico do Teatro da Vertigem nos fornece outro tipo de texto, conseqüentemente uma rubrica específica. Cabe ressaltar que o processo do grupo veio se modificando em seu trabalho ao longo do tempo, por necessidade dos próprios atores. A dramaturgia de **O Paraíso Perdido**, por exemplo, foi um processo diferente: Os atores trabalhavam com arquétipos, entidades, coral, não apresentando distinção nominal. O texto foi criado em processo colaborativo em que o ator era, ao mesmo

⁷¹ GRIFFERO, Ramón.<www.griffero.cl> 10/06/2006.

⁷² Dramaturgia de gabinete é termo muito utilizado contemporaneamente para nomear a contraposição entre a criação de uma dramaturgia partindo de um trabalho colaborativo em que atores, diretores, iluminadores, colaboram com o processo de criação do texto dramático. Enquanto a dramaturgia de gabinete é entendida aqui como aquele processo em que o dramaturgo escreve o texto sem a colaboração de outros no processo da escrita.

tempo, autor e *performer*⁷³. Diferentemente dos outros trabalhos do grupo, no texto **O Paraíso Perdido**, a dramaturgia apresentava personagens menos delineados, sem características e trajetórias próprias.

Deste modo, nas rubricas, aparece uma imprecisão que resulta numa rubrica criada simultaneamente à experimentação cênica, fato que funciona, posteriormente, como direcionamento de cena. Tal aspecto didascálico dificulta a materialização do texto como literatura dramática e a construção e delimitação dos personagens para os atores. Sobre tal aspecto, Mirian RINALDI, atriz do **Teatro da Vertigem** diz que:

A maneira pela qual cada ator chega à sua personagem também é uma das características desse processo de construção dramática. (...) Não há distribuição das personagens. Na verdade, são elas que escolhem os seus atores. Através do diálogo com a direção e a dramaturgia, a criação das personagens nasce da aproximação entre o universo pessoal e o texto escrito, estabelecendo assim um paralelo entre a ficção e a realidade.⁷⁴

Nas primeiras páginas de **O Paraíso Perdido**, encontramos a seguinte informação logo depois da ficha técnica e antes do início do texto dramático:

O processo de elaboração de **O Paraíso Perdido** compreendeu um período que foi do final de 1991 a novembro de 1992. Esse espetáculo estreou no dia 5 de novembro de 1992 na igreja de Santa Ifigênia em São Paulo.

Os textos, bem como o roteiro, são devedores da leitura de escritos de John Milton, Rainer Maria Rilke, T.s. Eliot, Vicente Huidobro, Jorge Luis Borges, William Shakespeare, Lya Luft e Menotti del Picchia e do livro da Bíblia ('Gênesis', 'Ezequiel', 'Eclesiastes').⁷⁵

Nestas informações, que não estão especificadas como didascálias do texto, já assumem este valor. Aclara ao leitor o momento histórico em que o texto foi criado e

⁷³ COHEN, Renato. 2002.

⁷⁴ RINALDI *In*: VERTIGEM, Teatro da, 2001:19.

⁷⁵ VERTIGEM, Teatro da, 2001:20.

apresentado o espaço cênico utilizado para a apresentação, já que o leitor do texto, como literatura dramática ou como um possível encenador, não encontrará nele informação no que diz respeito ao tempo e ao espaço em que se transcorrerá a ação.

Outro aspecto importante é mencionado com relação ao texto. Aqui, encontramos alguns dos prováveis lugares de enunciação da peça que influenciou no processo de concretização do espetáculo. Citam-se outros textos e autores que, a partir da leitura de tais, o grupo, direta ou indiretamente utilizou na concepção ideológica da obra.

Assim, para um futuro leitor da peça como literatura, desde o primeiro momento, ele já terá como alternativa a construção de um espetáculo imaginário “virtual” a partir do universo dos textos e autores já mencionados.

Outro aspecto a ser analisado na rubrica de **O Paraíso Perdido** está no fato de ela também funcionar como personagens-entidades como: Coro Caótico, Queda do Coro, Cabra-cega, Coro das Quedas, Cena da Desolação, Lacrimosa, Imagem de Adão e Eva, Cena da Desarrumação dos Bancos, Brincando com o fogo, Cenas dos Castigos, articulando-se, na construção da estrutura do texto dramático e sua relação na concepção cênica.

Estes personagens-entidades, que não são pronunciados por um ator, ou texto em *off*, são apresentados como indicações cênicas de caráter didascálico com função de narrar cenas inteiras, ações de personagens e materializações cênicas.

Para um leitor da peça como literatura, estas didascálias funcionam como narrativa e, especificamente neste texto, ela tem maior importância à ação que o próprio

diálogo dramático. Estas rubricas apresentam a estrutura de narração, delimitando espaço físico, tempo, ação e fábula.

A partir de então, leiamos atentos às primeiras cenas da peça, em que eliminaremos, neste momento, o diálogo dramático e enfatizaremos na apresentação didascálica. Neste contexto, podemos notar que a rubrica funciona como literatura da cena:

(Entra o público. O anjo está pendurado em um portal.) (O anjo cai no chão. Levanta-se com dificuldade e anda cambaleante em direção à nave central da igreja. O público o acompanha por toda a sua trajetória. O anjo pára, interrompido por um forte ruído.) (Casais correm e gritam na semi-escuridão. Silêncio. O anjo vê um homem que segura um balão. Vai ao encontro dele.) (O homem solta o balão) (O Anjo caído olha em direção ao balão.) (Entra um homem carregando em seus braços uma mulher. O anjo ri e corre em direção a ele. O homem se senta ao lado de dois outros casais. O anjo os observa.) (Três pais sentados ninando seus filhos. Depois de um tempo, os filhos caem do colo de seus pais. Segue-se uma seqüência coreográfica a partir desse núcleo de movimento. O anjo passa pelos filhos caídos no chão. Ouve um chamado. Corre em direção a ele.) (Várias crianças brincam de cabra-cega, todas elas vendadas. Depois de um tempo, todas as crianças, com exceção de uma, retiram as próprias vendas, param de brincar e silenciosamente vão embora, deixando sozinha a criança que ficou vendada.) (A criança vendada pega um revólver. Lentamente aproxima o cano de sua cabeça, preparando o suicídio.)⁷⁶

2.2.3 A Rubrica e os vazios do texto no processo de recepção do Teatro da Vertigem

A partir da leitura e da análise de textos de estética da recepção – JAUSS⁷⁷, ISER⁷⁸, COSTA LIMA⁷⁹, INGARDEN⁸⁰, traçamos uma ponte entre tais teorias, relacionando-as à literatura dramática, especificamente no que diz respeito à dramaturgia

⁷⁶ VERTIGEM, Teatro da. Paraíso Perdido. **Trilogia Bíblica**, 2001.

⁷⁷ JAUSS, 1979.

⁷⁸ ISER, 1996.

⁷⁹ COSTA LIMA, 1983.

⁸⁰ INGARDEN *in* JAUSS, 1979.

contemporânea. Neste campo, trata-se basicamente do texto dramático tendo em vista sua relação com o leitor.

Circunscreve-se na relação entre o texto dramático (dramaturgo) e o leitor – aqui entendido não como leitor comum, mas como encenador que lê tal texto partindo de seus horizontes de expectativas⁸¹ no processo de recepção.

Foi traçado um recorte no que ISER classifica como Os vazios do texto e o leitor implícito e A interação do texto com o leitor⁸² relacionando com o que ele vai chamar de Fictício e Imaginário.

Deste modo, vale ressaltar que, quando se menciona o termo “texto”, do qual trata ISER em seus ensaios, nos referimos ao texto dramático; e com relação ao “leitor”, descrito por ISER, aqui, remetemos ao encenador, o qual utiliza de textos dramáticos para a encenação, sendo, portanto o leitor e receptor de tal texto.

Não se trata da questão da encenação e sua recepção pelos espectadores. A idéia partilhada é a de que assim “como a palavra, como uma frase, como uma carta, assim também a obra literária não é escrita no vazio, nem dirigida à posteridade; é escrita sim para um destinatário concreto”⁸³.

A partir daí, pode-se dizer que, na literatura dramática, um possível destinatário concreto do texto é o encenador, já que o texto teatral visa à encenação. Neste contexto, não se fica detido na tensão entre dramaturgo e encenador, entre a supremacia do texto em relação à encenação ou vice-versa.

⁸¹ JAUSS, 1979.

⁸² ISER, 1979.

⁸³ NANUMANN, *apud* JAUSS, 1979.

Discute-se o lugar e a função da dramaturgia contemporânea, já que há aqueles que privilegiam o texto dramático em função de sua encenação; há aqueles que privilegiam a encenação em função do texto. Não se deseja, portanto, tomar posição em binarismos.

Tome-se o exemplo da dramaturgia do Teatro da Vertigem, em que o processo de trabalho do grupo foi dividido em duas fases: Na primeira, o foco era no texto, ainda que todos participassem. E a outra, em que o foco era na construção do espetáculo. Vale ressaltar que este processo sempre foi marcado pela presença do dramaturgo.

Assim, retoma-se a idéia de que este processo não se caracteriza pela dramaturgia de gabinete, ao contrário, a construção do texto nasce no constante diálogo de diretores e atores na sala de ensaio.⁸⁴

Deste modo, para o grupo em particular, a questão do texto e da encenação não apresentou conflitos no que diz respeito à relação dramaturgo-encenador, pois cresceram juntos. Pode-se dizer que a encenação de **Apocalipse 1,11**, por exemplo, foi “fiel” ao que o texto exigia, pois cumpriu com o que estava ideologicamente visualizado tanto pelo dramaturgo, encenador, atores e todos outros técnicos do processo de montagem.

Cabe agora uma colocação: Se antes o dramaturgo escrevia destinado a um encenador que faria uso de tal texto, no caso específico do Teatro da Vertigem, o dramaturgo escreve já em cima da cena.

⁸⁴ VERTIGEM, Teatro da. **Trilogia Bíblica**, 2001.

ROUBINE⁸⁵, no capítulo “A questão do texto”, discute o problema do lugar e da função do texto na realização cênica, concluindo ser menos recente do que se costuma imaginar. Nessas condições, ele observa que as primeiras tentativas, que marcaram a encenação moderna, não questionam em absoluto a supremacia do texto e a sua vocação para se constituir ao mesmo tempo fonte e destino do espetáculo.

A relação entre texto e espetáculo era vivenciada como situação de conflito, o autor dramático se sentia ameaçado pelo encenador. Era exigido do encenador, que este reiterasse “seu voto de obediência ao texto, quer dizer, às intenções do autor, e que exercesse vigilância para que o texto continue sendo o eixo central da realização”.⁸⁶

Então, qual seria a função do texto dramático da **Trilogia Bíblica** do Teatro da Vertigem, tendo em vista que escreveram o texto exclusivamente para a montagem do espetáculo, preocupados diretamente com a recepção do espectador e não do leitor como receptor da literatura dramática? O texto dramático do **Apocalipse 1,11**, por exemplo, somente serve como arquivo? Documento? Será que o dramaturgo, no momento da escrita, não estava pensando em um receptor enquanto texto dramático? Assim diz Sergio de CARVALHO em relação à dramaturgia do grupo:

Cabe agora preservar o que foi feito e cuidar para que não seja, afinal, traído, como tudo o mais. Nada seria melhor, para tanto, que mais uma encenação. Na falta dessa, fica pelo menos a idéia, a memória, ou um livro.⁸⁷

O que foi dito, basicamente, responde aos questionamentos iniciais. O texto dramático tem sua função: Ora uma futura encenação, ora um arquivo, memória ou

⁸⁵ ROUBINE, 1999.

⁸⁶ ROUBINE, 1998:54.

⁸⁷ CARVALHO *In* VERTIGEM, Teatro da, 2001:18.

mesmo como diz Sergio de CARVALHO, um livro. Apesar de os textos do Teatro da Vertigem não terem sido, até o momento, encenados, não impede de que os sejam. De que suas rubricas sejam materializadas.

2.2.4 A relação entre o texto e o leitor

I SER trabalha a idéia de que a relação entre texto e leitor é enunciada com vazios que exigem do leitor seu preenchimento. Preenchimento que se realiza mediante a projeção do leitor. I SER diz que:

(...) a comunicação entre o texto e o leitor fracassará quando tais projeções se impuserem independentes do texto, fomentadas que serão pela própria fantasia ou pelas expectativas estereotipadas do leitor. Ao invés, a comunicação de êxito dependerá de o texto forçar o leitor à mudança de suas “representações projetivas” habituais.⁸⁸

Nas colocações de I SER, acima, ele aborda a questão da falha de recepção e interpretação do texto, feita pelo leitor. Ele diz que, se no momento da leitura, este leitor não se transportar para outro lugar, diferente do habitual particular em que este já estaria acostumado, a comunicação do texto fracassará, já que o leitor não conseguirá se desapegar das mudanças das representações que lhe eram habituais. Tal definição, levada para a literatura dramática, por exemplo, como diríamos de uma boa encenação do texto **Apocalipse 1,11** por um outro encenador-leitor?

O encenador deverá ler as rubricas da peça tentando perceber delas quais foram as marcas deixadas pelo dramaturgo, o que ele propunha com a cena, procurando assim preencher os vazios deixados pelo autor. É importante ressaltar que, neste processo,

⁸⁸ I SER, 1972, *apud* COSTA LIMA, 1979: 23.

quando se diz de uma boa encenação, está referindo-se à concretização do texto, não rompendo com seu caráter ideológico definido pelo dramaturgo.

Isto não quer dizer que se deverão cumprir todas as marcações do dramaturgo, mas, que se consiga transmitir uma boa leitura do texto. Muito menos que exista um leitor-encenador ideal, o qual ofereceria uma leitura-encenação “correta” de um texto, e sim, aquele leitor-encenador que consiga entrar nos espaços vazios do texto, explorando-os, tornando-os sistemáticos. Assim,

A intervenção do leitor não se limita a explicitar o que o texto já traria de forma implícita, pois quem assim afirme postula a existência, pelo menos ideal, de uma única interpretação correta. Esta intervenção é, ao contrario, pluralizadora, pois que dependente da atividade do imaginário do receptor.⁸⁹

Neste sentido, surge um problema grave perante esta multiplicidade: Como declarar que algumas das interpretações são “corretas” e outras, meros produtos de projeção do leitor?

ISER enfatiza a necessidade de o texto ficcional conter “complexo de controle”, o que direciona o processo da comunicação. O objetivo destes complexos é tanto o de orientar a leitura, como também exigir que o leitor saia de sua “casa” e se preste a uma vivência no “estrangeiro”- aqui, ISER se refere ao leitor que sai de seu lugar de enunciação para outro lugar presente no texto – testar seu horizonte de expectativas; por a prova sua capacidade de preencher o indeterminado com um determinável, uma constituição do sentido – não idêntico ao que seria determinado, de acordo com seus prévios esquemas de ação.

⁸⁹ COSTA LIMA, 1989:69.

No entanto, por este ângulo, surge um questionamento: Partindo de tais pressupostos, isso não significa que o texto se impõe ao leitor, tornando secundária a sua atividade?

Deste modo, ISER responderá que tais complexos de controle não expulsam o leitor, muito ao contrário, exigem sua entrada. Ele afirma que estes meios de controle não podem ser compreendidos como entidades positivas independentes do processo de comunicação.

Neste contexto, o leitor de **Apocalipse 1,11**, deverá entrar no texto, preenchendo os espaços vazios deixados pelo dramaturgo, buscando a concretização do plano ficcional criado.

A partir daí, entra o que ISER trata em seu texto **O Fictício e o Imaginário**, em que, aquele que escreve – o autor – cria imagens literárias e ficcionais e aquele que lê – o leitor – a partir das imagens ausentes, presentes na literatura, criará um imaginário partindo do que foi estabelecido pelo autor, dá-se, portanto no imaginário do leitor a concretização deste ficcional.

No caso da literatura dramática, por exemplo, o leitor de uma peça deverá entrar no texto, preencher os espaços vazios, buscando a concretização do ficcional criado pelo dramaturgo. O dramaturgo, por meio de referências cênicas, rubricas, personagens e falas, direcionará o leitor à concretização cênica do ficcional no plano imaginário.

Este imaginário se dará em dois sentidos: O primeiro seria o leitor que visualizaria um palco, pensaria nos componentes de cena, na dramaturgia do espaço, no público, na sonoplastia. Outra leitura poderia passar somente pelo plano ficcional no

qual o imaginário criado pelo leitor se desloque para espaço ficcional e não para um palco, um espaço teatral.

O autor utiliza do exemplo da encenação da peça **Velha senhora** e da crítica feita pelo dramaturgo a respeito da encenação de sua peça. Durrenmatt⁹⁰ faz uma observação crítica discutindo a importância da distinção entre o designar e o remeter, no que diz respeito ao mundo representado no texto. Durrenmatt acha que o Strehler⁹¹, o encenador de sua peça, cometeu um erro flagrante de encenação de sua peça por haver se esforçado em apresentar a cena na estação e todas as demais com maior fidelidade.

Desta maneira Durrenmatt diz que surgiu na peça um realismo que tinha de destruí-la, pois, o autor incorpora em seu drama uma série de alusões, que deveriam dar ao público a sensação constante de tratar-se de uma peça de teatro. A própria peça foi escrita com sinais ficcionais para que apresentasse o mundo representado.

Ao representar a peça em uma estação verdadeira, o encenador sai do plano ficcional proposto pelo dramaturgo e o concretiza em um plano imaginário real.

Ainda neste sentido, podemos citar **Apocalipse 1,11** no que diz respeito à dramaturgia do espaço, já que a peça remete a vários ambientes: rua, júri, cadeia, boate, entre espaços abertos e fechados. Na encenação do texto dramático, foi escolhida uma cadeia real, desativada, para a montagem. Este espaço cênico – a cadeia desativada – não designava somente o espaço físico. A tensão criada pelo espaço foi o que estava em jogo. O espetáculo remetia dentro deste espaço a outros ambientes. Ora os espectadores

⁹⁰ DURRENMATT, *apud* COSTA LIMA in JAUSS, 1979.

⁹¹ STREHLER, *apud* COSTA LIMA in JAUSS, 1979.

eram levados a uma boate, a um júri, à rua, ou mesmo a espaços fechados como simples quartos.

Assim, o fictício criado pelo texto e encenação remetia a um imaginário ao qual, em cada cena, os espectadores se inseriam nas ambientações propostas. Utilizando ainda da crítica feita acima sobre a encenação da peça **Velha senhora**, se um futuro encenador de **Apocalipse 1,11**, concretizasse a peça por um remeter e designar realistas, teria que apresentar a peça em todos estes ambientes, o que quebraria também com a idéia de a própria peça ter sido feita com sinais ficcionais para que apresentasse o mundo representado.

Em **Apocalipse 1,11**, multiplicam-se os lugares, e, com isso, amplificam-se as ressonâncias. O edifício, sendo um presídio, já sugere a exclusão, punição, perda de liberdade, submissão, humilhação, o que correspondendo assim às situações pelas quais passam os personagens.

Deste modo, pode-se dizer que esta construção dos espetáculos do Teatro da Vertigem – aqui nos referimos aos três trabalhos da trilogia bíblica – remete a quadros mais ou menos independentes, fato que favorece a constituição dos múltiplos planos semânticos que a própria intercalação de planos resulta em significados.

Já em **O Livro de Jó**, parte do texto bíblico em que a ambientação pressupõe um deserto. Na peça do Teatro da Vertigem, a ambientação do espaço ganha evidência simbólica em um hospital abandonado – assim é descrito na rubrica. Neste caso, é interessante observar que o imaginário do leitor da peça como literatura visualizará em primeiro momento um hospital. A peça nos desloca a esta ambientação, apesar de que a

força textual da obra não está tão imbricada ao espaço, no que diz respeito às imagens propostas, como o que acontece em **Apocalipse 1,11** e no **Paraíso Perdido**.

Em **O Paraíso Perdido**, o espaço coincide como o mote, sendo adequado a ele. A peça dialoga os conteúdos semânticos que já estão todos definidos ali. Neste sentido, o leitor de **O Paraíso Perdido**, não criará um plano imaginário ficcional como em **O Livro de Jó**. Pelo distanciamento provocado pelas rubricas e ações de personagens, o leitor é sempre lembrado de que está dentro do espaço físico de uma igreja.

O estudo da dramaturgia do Teatro da Vertigem – a **Trilogia Bíblica** nos possibilitou discutir os conceitos teóricos sobre texto-leitor, dramaturgo-encenador, fazendo-nos, repensar o papel da dramaturgia e a função da rubrica no teatro dos dias atuais. Deste modo, possibilitou-nos levantar questionamentos relativos à recepção de um texto dramático contemporâneo, em que as imprecisões, indeterminações, fragmentações, narrações, distanciamento e ambientações dificultam a leitura.

Um dos pontos que motivou esta pesquisa foi muitas vezes, escutar de certos atores, alunos de teatro, diretores, etc., que textos contemporâneos como os da **Trilogia Bíblica** do Teatro da Vertigem, por exemplo, são indissociáveis da encenação e que a leitura de tais textos não se cumpre à função de literatura dramática.

Portanto, retomamos a idéia inicial de que um texto de teatro é escrito visando um destinatário concreto. Se este destinatário é um leitor comum, um encenador, um pesquisador, historiador ou arquivista, isto não importa. Como este destinatário vai receber este texto e o que ele fará o mesmo, já é outra história. O que se deve ter em mente é que quem escreve tem um objetivo, tem um ideal, um imaginário concreto.

3 Querô – Uma reportagem maldita: Da narrativa ao drama

3.1 Introdução

Este capítulo aborda o aparecimento da rubrica no processo de transposição do texto narrativo para o texto dramático, analisando a hipótese de criação das didascálias como uma das possibilidades para trazer ação dramática para um texto narrativo. Estas rubricas, criadas pelo próprio autor, possibilitam a teatralização da narrativa, de modo que o caráter ideológico do romance se mantenha, já que a rubrica é um dos possíveis caminhos para se chegar à voz autoral; fato com que não faz que se trate de simples adaptação na qual prevaleça a forma dialogada, mas uma obra dramatúrgica, tendo em vista as características do teatro contemporâneo.

Analisa-se a peça **Querô (Uma reportagem maldita)** de Plínio Marcos – adaptada pelo próprio autor a partir de seu romance de mesmo título. Apontado como um dos mais importantes dramaturgos brasileiros, Plínio Marcos manteve uma produção de altíssimo nível em mais de 40 anos de dramaturgia. **Querô** é um romance publicado em 1976, que descreve a trajetória de um menino de rua, ganhando versão dramatúrgica em 1979. A partir destes dois trabalhos, examina-se o processo de adaptação do romance para a peça, considerando os diversos elementos apresentados nas rubricas da peça, possibilitando explicitar mecanismos empregados pelo autor para encontrar a melhor teatralidade dentro do próprio romance.

Tendo como base a análise do romance e sua transposição para o teatro, partimos do estudo de BARTHES em **A Análise Estrutural da Narrativa**⁹² e **A Preparação do Romance**⁹³, para que possamos entender e analisar o processo de criação das rubricas na adaptação do romance para o texto dramático.

É importante ressaltar que, mesmo para BARTHES, esta análise puramente estrutural não consegue, por si, ser única ferramenta de análise. O próprio BARTHES em **A Preparação do Romance** o nega, assumindo assim uma distinção entre o querer-saber como é feito segundo uma essência de conhecimento, neste caso, a “ciência”; e por outro lado, saber como é feito para refazê-lo, entendido como “técnica”.

A substituição do “Como é feito, para saber o que é em si” por “Como é feito, para refazer” – da Preparação à Essência – está ligada a uma concepção totalmente anticientífica: de fato, o ponto de partida da Fantasia⁹⁴ não é o romance (em geral, como gênero), mas um ou dois romances entre milhares.⁹⁵

BARTHES define o romance como um objeto fantasmático⁹⁶, o qual não quer ser assumido por uma metalinguagem científica, histórica, sociológica, mas, no entanto, a pesar de não tomar por base tais aspectos, ele não os contesta. Para BARTHES, nada

⁹² Em **A Análise Estrutural da Narrativa**, BARTHES (2001) faz um estudo detalhado do texto Bíblico de **Atos dos Apóstolos**, dando um exemplo prático de sua análise estrutural em um objeto concreto.

⁹³ Em **A Preparação do Romance**, BARTHES (2005) discute as condições nas quais um escritor, hoje, pode conceber o empreendimento da preparação de um romance. Não se trata, absolutamente, de analisar de uma maneira histórica ou teórica o gênero “Romance”, mas a idéia de que para saber o que pode ser o Romance, “façamos como se devêssemos escrever um”.

⁹⁴ O autor traduz a palavra *fantasme* por fantasia, conforme proposto na tradução brasileira do **Vocabulário da psicanálise**, de LAPLANCHE e PONTALIS (São Paulo, Martins Fontes, 1982). Mas, opta pelo adjetivo fantasmático, na acepção de “imaginário”. (Dicionário HOUAISS da língua portuguesa). (Nota da tradução)

⁹⁵ BARTHES, 1992:25.

⁹⁶ Fantasme = fantasia / fantasmático = imaginário.

paralisa a fantasia, em que esta corresponde ao “resto irreduzível de todas as operações metaromanescas”.⁹⁷

Provavelmente a mesma dialética entre Língua/Fala para a fantasia de escritura: para funcionar, a fantasia (de Poema, de Romance) deve ficar ligada a uma imagem grosseira, codificada: o Poema, o Romance. (...) É somente ao lutar com o real (a prática poética romanesca) que a fantasia se perde com fantasia e atinge o Sutil, o Inédito.⁹⁸

No entanto, não é objetivo deste trabalho discutir a “preparação do romance” tendo em vista o “objeto fantasmático” proposto por BARTHES. Para esta análise da obra **Querô: uma reportagem maldita** foca-se uma análise sistemática do romance, na tentativa de buscar elementos na narrativa e compará-los com o propósito do autor na adaptação feita para a peça. Não será objetivo primordial discutir questões sociais, históricas e culturais, no que diz respeito ao propósito ideológico e social tratado pelo autor. Por meio desta análise sistemática, buscaram-se pontos de convergência ou divergência em relação a estrutura das duas obras, com o intento de se observar um dos possíveis caminhos seguido por Plínio Marcos para chegar ao texto dramático e sua encenação virtual.¹⁰⁰ Deste modo, podíamos considerar a passagem de um autor (romance) para dramaturgo (peça de teatro) chegando à visão do encenador (o texto didascálico) pelas rubricas.

A análise da rubrica neste trabalho, portanto, é uma das possibilidades para se encontrar o caminho utilizado pelo autor no processo de adaptação da narrativa ao

⁹⁷ BARTHES, 1992:24.

⁹⁸ BARTHES, 1992:22.

¹⁰⁰ Encenação virtual segundo, RAMOS (1999) é a encenação imaginária do autor, pensada no momento da criação da peça.

drama e possibilitar explicitar a voz autoral tanto no romance como na didascália do texto dramático.

Em seguida, analisa-se, a partir dos princípios de Patrice PAVIS¹⁰¹, em relação ao teatro, sua produção e recepção, mais especificamente em **El Teatro y su recepción: semiologia, cruce de culturas y postmodernismo**, estudando o texto dramático de **Querô**, especificamente no que tange a abordagem do texto didascálico.

BARTHES em **A Análise Estrutural da Narrativa**¹⁰² remonta, na forma atual, o trabalho dos formalistas russos, poetas, críticos literários, lingüistas, folcloristas, que trabalhavam sobre as formas da obra de arte por volta dos anos 1920 e 1952. Este primeiro enfoque do formalismo negava os fenômenos históricos na recepção do texto, motivo pelo qual esta primeira abordagem fracassara. Em seguida, o formalismo abre caminho para o estudo do texto e sua relação com a história, propondo assim, um esquema que integrasse a produção dos significantes e significados da obra e a recepção ligada ao contexto social¹⁰³.

Al describir los textos, desde las unidades mínimas hasta los principios extremos de la organización de conjunto, desde las estructuras de sonidos hasta las principales propiedades semánticas, la teoría del texto ofrece la más sistemática base teórica para la poética estructural.¹⁰⁴

¹⁰¹ PAVIS (1994) apresenta um panorama da análise do texto dramático e do texto espetacular, no que diz respeito a produção e recepção dos textos dramáticos. PAVIS também faz um estudo detalhado de uma operação semiótica partindo dos conceitos de concretização, lugares de indeterminação, sociologia e antropologia.

¹⁰² BARTHES, 2001.

¹⁰³ Esta rama do formalismo ligada ao contexto social abre caminho à abertura do “estruturalismo praguense”, possibilitando, portanto uma das principais pontes entre produção e recepção.

¹⁰⁴ DOLEZEL, Lubmir *In* “Dedence of Structural Poetics”, nº8, 1979, p. 522. “Ao descrever os textos, desde as unidades mínimas até os princípios extremos da organização de conjunto, desde as estruturas de sons até as principais propriedades semânticas, a teoria do texto oferece a mais sistemática base teórica para a poética estrutural.”(Tradução minha)*apud* PAVIS, 1994:14.

A origem desta análise estrutural de BARTHES está diretamente ligada ao desenvolvimento da lingüística dita estrutural, ao estudo da mensagem poética ou mensagem literária, de um texto, em que deste modo, trabalha-se o sentido ou os sentidos dos textos. Por outro lado, trata-se de estudar uma linguagem cultural, a saber, a língua da narrativa, já que a análise é imediatamente sensível às suas implicações ideológicas. Segundo BARTHES:

(...) não existe máquina de ler o sentido; existem certamente máquinas de traduzir, que já comportam e comportarão fatalmente máquinas de ler; mas estas máquinas de traduzir, se podem transformar sentidos denotados, sentidos literais, não têm nenhuma possibilidade, evidentemente, de chegar aos sentidos segundos, ao nível conotado, associativo, de um texto; é sempre necessária, de início, uma operação individual de leitura, e a noção de “equipe”, nesse plano, permanece, creio eu ilusória; a Análise Estrutural da Narrativa não pode ser tratada enquanto disciplina como a biologia ou mesmo a sociologia: não há exposição canônica possível, um pesquisador não pode absolutamente falar em nome do outro.¹⁰⁵

BARTHES enfatiza o caráter individual da pesquisa, em que cada pesquisador terá relação com sua própria história, podendo, no entanto, variar no que concerne à mudança de conceitos, divergências, polêmicas, aos quais influenciam na análise.

Segundo Terry EAGLETON¹⁰⁶, por estas concepções ideológicas, abrem-se os conceitos e as determinações estruturais sobre as possibilidades “dos sentidos dos signos”, remetendo-se à desconstrução – crítica das oposições hierárquicas que estruturam o pensamento ocidental: dentro/fora, corpo/mente, literal/metafórico, fala/escrita, presença/ausência, natureza/cultura, forma/sentido. Assim, o sujeito e o objeto constituem um sistema complexo com contradições, oposições, contrastes, que vivem e se auto-influenciam e, com isso, ampliam o jogo lingüístico:

¹⁰⁵ BARTHES, 2001:256.

¹⁰⁶ EAGLETON, 1983.

(...) a linguagem é muito menos estável do que os estruturalistas clássicos achavam. Em lugar de ser uma estrutura bem definida, claramente demarcada, encerrando unidades simétricas de significantes e significados, ela passa a assemelhar-se muito mais a uma teia que se estende sem limites, onde há um intercâmbio e circulação constante de elementos, onde nenhum dos elementos é definível de maneira absoluta e onde tudo está relacionando com tudo.¹⁰⁷

Esta concepção de que o objeto ofereça várias leituras de sentido, não somente varia de um leitor para outro, mas, às vezes, no interior do mesmo leitor, já que o objeto é polissêmico e o seu significado depende muito mais do receptor, isto é, do leitor do objeto, que necessariamente do emissor da mensagem¹⁰⁸.

Em **A Aventura Semiológica**, no capítulo intitulado de “A Semântica do Objeto”, BARTHES¹⁰⁹ apresenta a contraposição entre o ato de significação e comunicação do objeto, em que o “significar” quer dizer que os objetos não vinculam apenas informações, caso em que eles comunicariam; estes objetos constituem também sistemas estruturados de signos, isto é, apresentando-se, portanto, diferenças, oposições e contrastes.

Já no que concerne a definição de signos e objetos em relação à polissemia, o autor refere-se a dois estados de significantes: A coordenada simbólica – estado puramente simbólico que se remete a um significado, de caráter antropológico; e uma coordenada de classificação, taxionomia dos objetos imposta ou sugerida por nossa sociedade, nas quais, apresentam, portanto, relações deslocadas (deslizamentos de sentidos) em que o sentido não nasce do objeto, porém da pluralidade organizada de

¹⁰⁷ EAGLETON, 1983:144.

¹⁰⁸ BARTHES, 2001.

¹⁰⁹ BARTHES, 2001.

objetos, ficando de algum modo com o sentido estendido. Analisemos as passagens abaixo:

Ou a gente nasce de bunda virada pra Lua, ou nasce cagado de arara. Não tem por onde. Assim é que é. Uns têm tudo logo de saída. Os outros só se estrepam. Não têm arreglo. É uma puta de um jogo sujo de dar nojo. Eu vim na pior. Com urubu pousado na minha sorte. Me entralhei de saída.¹¹⁰

Neste parágrafo de abertura do romance, Plínio MARCOS, pela narração em primeira pessoa de **Querô** – narrador-personagem já apresenta uma descrição ideológica do narrador em relação à sua vida: A contraposição entre sorte e azar. Este sentido é descrito pelo narrador, em que ele próprio classifica a injustiça social no contexto em que muitos têm tudo, outros não têm nada. Neste aspecto, depara-se com o que BARTHES vai chamar de coordenada de classificação, em que o sentido não parte de um objeto, mas da pluralidade organizada de vários objetos: “a gente, bunda virada para a lua, cagado de arara, urubu posado na sorte”.

A narração sugere ao leitor a concretização da narrativa em plano ideológico, em que nenhum leitor será levado à visualização de “a gente”, não como gente no sentido de pessoas, e sim a divisão entre “nós”, aqui entendido como se os leitores e o narrador estivessem divididos em dois núcleos: os ricos com sorte e os pobres com azar. Em qual lado deste “jogo sujo¹¹¹” eu, leitor coloco-me? Remete-se, portanto, a um paralelo de crítica social em que há dois lados da moeda e o leitor se colocará em um dos lados.

Outro aspecto interessante de se observar está no fato de que a significação dos objetos descritos pelo narrador não remete à representação física correspondente a

¹¹⁰ MARCOS, 1982:07.

¹¹¹ Definição do próprio personagem Querô.

“bunda virada para a lua, cagado de arara, urubu posado na sorte”. Não se representa a “bunda”, ou a idéia de lua como tais, e sim a idéia descrita por tais objetos em conjunto. Neste primeiro parágrafo o narrador não dá descrição física de ação, tempo e espaço. Por outro lado, a descrição do personagem narrador, é apresentada num tom crítico social.

O filho da puta do meu pai encheu de porra a filha da puta da minha mãe e se arrancou, deixando a desgraçada no “ora veja tou choca”. Eu não cheguei a ver o jeito que tinha o seu focinho. E, se o corno na hora que saiu largou a grana em cima da mesinha, acho que nem a vaca que me pariu olhou a fuça do bestalhão.¹¹²

Neste segundo parágrafo, o narrador apresenta a figura de sua mãe e seu pai. Pela descrição, o narrador-personagem deixa marcas para o leitor de que sua mãe era uma prostituta e que possivelmente, nem a própria sabe quem é o pai de seu filho. Este fato é apresentado no texto de maneira em que o narrador descreve uma condição: “se o corno na hora que saiu largou a grana em cima da mesinha, acho que nem a vaca que me pariu olhou a fuça do bestalhão”¹¹³. Assim, o narrador deixa marcas para que o leitor visualize um quarto de um “puteiro”, e a idéia de clientes entrando, “usando”, e deixando a “grana na mesinha”. A construção neste caso fica em aberto e o sentido assim estendido.

A gronga toda tá aí. Não entendi até hoje, e não vou entender nunca, por que a piranha da minha mãe não deu um nó nas trompas ou por que não me soltou num purgante desses de fazer cagar até as tripas. Eu teria virado anjo. Estaria melhor. Mas, não Mulher doida, teve que bancar. Me botou no mundo, na bosta do mundo. Botou, se picou de desespero e se largou desta pra melhor.¹¹⁴

¹¹² MARCOS, 1982:07.

¹¹³ MARCOS, 1982:07.

¹¹⁴ MARCOS, 1982:07.

No trecho acima, o leitor ainda continua em plano imaginário ideológico sem imagens concretas. São pistas deixadas pelo narrador, no sentido da criação da personagem. Subtende-se que a vontade de Querô era que sua mãe tivesse abortado, e assim ele “teria virado anjo.”¹¹⁵

No entanto, na próxima linha do texto ele afirma que isso não aconteceu. Mas, informa o leitor de que sua mãe está morta, e que possivelmente ela tenha feito isso logo após o seu nascimento, pois Querô diz: “Me botou no mundo, na bosta do mundo. Botou, se picou de desespero e se largou desta pra melhor.”¹¹⁶

Até este momento da narrativa, o leitor já deve se perguntar: Como o narrador soube da história, já que sua mãe morreu pouco tempo depois de seu nascimento? Quem é este narrador? Qual foi a condição para que ele escrevesse esta história? Por que reportagem maldita? Assim, segundo BARTHES¹¹⁷, para que a narrativa não apresente falhas e seja verossímil, é necessário responder os elementos abertos. No trecho abaixo o autor consegue responder alguns dos questionamentos:

Quem me contou esse lance foi a Ju. Ela era colega da minha mãe no puteiro da Violeta, uma cafetina gorda, remelenta, porca, que tinha gonorréia até na alma. A Ju viu tudo com seus olhos que a terra vai comer um dia, se é que ainda não comeu.¹¹⁸

Na passagem acima, o narrador começa a apresentar novos personagens e suas inter-relações. Pela amiga de sua mãe que o narrador se intera dos fatos a respeito de seu nascimento. É interessante observar que, até este momento da narrativa, não se sabe seu nome, já que ele não se descreve inicialmente.

¹¹⁵ Expressão usada pelo narrador, personagem Querô.

¹¹⁶ Expressão usada pelo narrador, personagem Querô.

¹¹⁷ BARTHES, 2001.

¹¹⁸ MARCOS, 1982:08.

O outro personagem descrito neste parágrafo é a Violeta, dona do “puteiro”. A partir daí, vão surgir os diálogos que trazem ação dramática à narrativa, em que o leitor é convidado a tirar suas próprias conclusões sobre os personagens. Já não é mais o narrador que faz seu juízo de valor, falando por eles, mas entrega discursos diretos para que, a partir deles, se construam os personagens, tanto para a narrativa, como para o leitor. Com o diálogo dramático, esta construção estará em aberto e dependerá da concretização de cada leitor:

—Tira esse pestinha daqui. Bota ele na roda das freiras. Joga ele lá. Criança em casa de mulher não presta. Criança dá azar. Espanta freguês.

Minha mãe ainda quis dobrar a Violeta:

— Eu vou para onde? Eu quero criar o nenê. É meu filho. Eu quero ele.

Mas, não teve arreglo. A velha bruxa não se tocou:

— Eu que vou saber? Quero que se dane! Não mandei ninguém parir. Agora se vire. Aqui é que não pode ficar. E fim de papo.¹¹⁹

O romance é conduzido pelo narrador personagem, de modo que apresenta, em forma de narrativa e diálogos dramáticos dos personagens, seguindo uma unidade estrutural lógica e verossímil, desde seu nascimento até o momento de sua morte. Mas, deste modo, como se justificaria um menor abandonado analfabeto (narrador), escrever um relato de sua própria vida já que este estaria prestes à morte?

¹¹⁹ MARCOS, 1982:25.

Através do personagem do repórter, a partir da entrevista com Quêro, no momento em que este está prestes à morte, faz a reportagem, a transcrição da gravação. Tal aspecto dá o caráter verossímil à obra: Reportagem, relato e transcrição.

Observar a estrutura do romance, de forma “técnica” com o texto dramático (objetivo final deste capítulo) é o que faz possível chegar ao autor, não só como dramaturgo, como também ao “encenador”, visto que o dramaturgo, pelas rubricas, propicia a encenação imaginária da peça. Pelo estudo do romance e da adaptação, pode-se perceber com mais clareza os signos que o autor quis enfatizar nas duas obras, ora repetindo-os ora supervalorizando-os.

3.2 Estruturação do romance *versus* estruturação do texto dramático

O romance trata de um menino de rua, filho de uma “puta” que se suicida no prostíbulo onde trabalhava, tomando uma garrafa de querosene – fato que faz com que seu filho receba o apelido de Querô (querosene). A partir daí, Querô passa a ser criado pela cafetina do bordel, até que esta o entrega ao reformatório. Querô foge e se torna menino de rua, desiludido com a vida e sua situação neste mundo. Depara-se com a marginalidade, fazendo com que, em um confronto com “tiras”, ele termine baleado e acabe morrendo, contando nos últimos minutos de vida sua história a um repórter. Daí o título **Querô – uma reportagem maldita**.

Observa-se que o argumento (fábula) da peça e do romance são os mesmos. Se fosse perguntado a alguém a respeito da peça que acabara de ler, este leitor o resumiria basicamente da mesma forma que um leitor que lesse o romance. No entanto, a peça é apresentada em *flash-back*, o código cronológico e acional apresenta estruturas particulares de um texto dramático.

3.3 Disposições operacionais do romance

3.3.1 Código de ações e código cronológico

O romance é apresentado em primeira pessoa com narrador-personagem. A narração se assemelha a um depoimento em que Querô narra demonstrando somente a sua visão sobre si e os outros personagens envolvidos. É seu argumento, sua visão sobre os fatos. Este código narrativo em primeira pessoa é justificado ao final do romance, pois aparece outro personagem que dialoga de forma direta com Querô: O repórter. O autor, portanto, apresenta a história de Querô através da reportagem feita pelo repórter no momento de sua morte.

— Ô do gibi, por que toda hora tu pára essa merda?

— Pra trocar a fita.

— Porra, eu falei pra caralho.

— Quatro fitas dos dois lados.

— Pra que tu quer isso? Tu vai por no gibi minha vida? Essa merda toda?

— Se pudesse pôr tudo o que você falou, eu punha.

— Não pode, né?

— Não.

— Tou sabendo. É tudo uma puta de um jogo sujo.¹²⁰

Neste momento da narrativa é quando aparece a figura do repórter, a quem Querô o chama de “ô do gibi”. Tal aparecimento surge para justificar a escrita da narrativa, pois no momento em que se lê o romance, o leitor se pergunta como este relato foi escrito, já que o personagem-narrador, menor abandonado e analfabeto não teria condições para escrever sua própria história, ou seja, seu relato autobiográfico. Então, o autor narra por intermédio do personagem do repórter.

¹²⁰ MARCOS, 1982:87.

No que diz respeito ao código cronológico, a reportagem – narrativa – é apresentada de forma linear. Ao final do romance, pergunta-se: Se a obra que se acaba de ler, é uma entrevista transcrita pelo repórter, no momento de morte de Querô, como justificar as 110 páginas do romance? Qual foi o tempo de gravação? Analisando os signos presentes, este código está vinculado à verossimilhança, pois no momento em que se apresenta o repórter, ele está trocando de fita cassete e anuncia que já foram quatro.

3.3.2 Código cronológico¹²¹

No romance, o autor consegue justificar a presença do repórter e como ele se interou dos fatos, estabelecendo assim, a relação com o título da obra. Na adaptação, o autor quer manter a estrutura de reportagem, mas não consegue, de maneira sistemática e lógica, justificar certas cenas que são apresentadas. Como ele se interou da mãe de Querô, já que este teve visões em sonhos e na peça não se remete a nada deste tipo na entrevista com o repórter? Os momentos do cabaré, nos quais Querô tem a impressão que a cantora da noite é sua mãe (personagem descrito somente nas rubricas), como este fato fica justificado na estrutura da peça? Como o repórter soube para descrever? Neste sentido, a peça apresenta uma riqueza de signos e códigos que o autor enfatizou no romance e que não se perdem no argumento da peça. A diferença está que a aquisição da forma, dos signos e “conteúdo” da peça, não são apresentados pelo repórter através da reportagem, fato que ocorre no romance.

¹²¹ Termo utilizado por BARTHES (2002).

3.3.3 Código Metalingüístico¹²²

Este código existe no romance, ficando subtendido em pelo menos dois momentos no texto. A visão do menino de rua sobre sua própria vida e a visão do repórter, que se supõe que, ao transcrever os depoimentos de Querô, acrescente seu juízo de valor. Este código pode-se notar já no próprio título **Querô – uma reportagem maldita**. É um juízo de valor do repórter com relação à situação da marginalidade e injustiça social no país, pois, na narrativa, o título foi dado pelo jornalista e não pelo narrador-personagem.

Deixei o Querô dormir. Cobri seu corpo com trapos. Rezei por ele e por seus fantasmas. E era tudo o que eu podia fazer por aquele menino. Fui embora com o meu gravador, com uma história brutal de um dia-a-dia patético, feroz, com meus próprios fantasmas e com meu coração pesado.¹²³

Na peça, o código metalingüístico está presente no personagem do repórter que, desde a primeira cena, já faz alusão à injustiça social e à situação política e social do país. Outro aspecto é apresentado nas rubricas da peça em que o autor, por meio da letra de uma música, faz referência às situações apresentadas. Pela letra, cantada por um personagem do cabaré, por meio dos códigos e signos presentes nela, “princípio da pertinência”– traços da narrativa que remetem a outro momento, ou a outro lugar da cultura necessária para ler a narrativa¹²⁴, nos leva a fazer várias considerações com relação aos códigos presentes no texto. Há alguns signos pertinentes que são denunciados nas primeiras páginas da peça, ao começar pelo nome do cabaré “O leite da mulher amada”- e título da música cantada, ao qual se remete à figura da mãe de Querô, pois, ao final da peça, esta mulher que canta, representa para ele a imagem de sua mãe,

¹²² Termo utilizado por BARTHES (2002).

¹²³ MARCOS, 1982:97.

¹²⁴ BARTHES, 2002.

através de uma figura que, ao mesmo tempo seduz, ao mesmo tempo protege e cuida. “O leite”, aquilo que nutre e amamenta.

A música caracteriza D. Violeta, cafetina que cuidará de Querô na infância. Tal aspecto se pode notar, pela seguinte indicação: “Eu sou a pomba roxa ardente, tenho entre as pernas uma fomalha”, aqui se faz referência a D. Violeta (roxa ardente) e a “fomalha entre as pernas”, fato que no desenvolvimento da peça, ficará diagnosticado. “A irmã ausente” faz-se referência a Ju, que tem Querô como um sobrinho.

Neste trecho inicial, o autor consegue unir as três figuras das mulheres da peça, fazendo crítica social. O autor faz indicações com relação à pluralidade¹²⁵ destes signos semióticos. Tal pluralidade não quer dizer que “tudo” pode ser “tudo”, mas que cada signo apresenta suas possibilidades:

Diante de um enunciado, diante de um pedaço de frase, é preciso pensar sempre naquilo que aconteceria se o traço não fosse notado ou se ele fosse diferente. O bom analista da narrativa deve ter uma espécie de imaginação do contra-texto, imaginação da aberração do texto, daquilo que é narrativamente escandaloso.¹²⁶

3.3.4 Produção e recepção do texto dramático: as rubricas como concretização, ficcionalização e textualização.

A partir da noção de leitura como concretização, conceito tomado de Patrice PAVIS¹²⁷, estuda-se aqui o processo de produção-recepção do sentido a partir do circuito entre significante, contexto social e significado e como tais concretizações de leitura são direcionadas pela voz do autor nas didascálias da peça.

¹²⁵ Esta pluralidade dos signos será mais bem detalhada na análise da peça.

¹²⁶ BARTHES, 2001:262,

¹²⁷ PAVIS. 1994.

Ao transpor para o teatro um texto narrativo espera-se do encenador – neste caso, a adaptação de *Querô* – que busque dentro do próprio texto elementos capazes de teatralizá-lo. No caso de o texto não haver sido escrito especialmente para o teatro, a função do encenador é ainda maior. Na peça **Querô: uma reportagem maldita**, encontramos a adaptação do romance para o teatro feita pelo mesmo autor, fato que gerará uma adaptação do texto narrativo “fiel” ao que o autor propunha no romance, ou pelo menos, o que ele quis excluir ou manter nas duas obras. Neste aspecto, ele direciona a concretização da leitura, do que ele quis dizer. Segundo PAVIS:

(...) lo que habría que hacer sería determinar lo que el autor quiso decir y cómo la puesta en escena se las arregla para explicitar esa intencionalidad, para “lograr” lo que “desea” el texto. Por otra parte, en ese caso estamos cerca de la idea de que una puesta en escena de un texto dramático sólo será un acto de lenguaje logrado si se observan escrupulosamente las directivas del texto para que se lo interprete y reciba de manera que sea comprendido como el autor (del texto y de las didascálias) lo sugiere (...) ¹²⁸

A análise e investigação das alternativas e ferramentas utilizadas pelo próprio autor no processo de “adaptação” do material não-dramático para a cena dramática foram centradas no processo de transposição do romance para a peça. O termo “adaptação” não se limita à simples transformação do texto em forma dialogada, e sim sua transposição para o teatro sem que este perca sua voz autoral. Trata-se, neste caso de tencionar a cena em relação a um universo de estímulos visuais, rítmicos, teóricos, culturais, ¹²⁹ não necessariamente privilegiando somente a forma dialogada.

¹²⁸ “(...) o que se haveria que fazer seria determinar o que o autor quis dizer e como a encenação faz para explicitar essa intencionalidade, para “conseguir” o que “deseja” o texto. Por outro lado, neste caso estamos próximos da idéia de que uma encenação de um texto dramático somente será um ato de linguagem, conseguido se observar escrupulosamente os direcionamentos do texto para que o interprete e receba de maneira que seja compreendido como o autor (do texto e das rubricas) o que se sugere. PAVIS, 1994:14.

¹²⁹ DA COSTA, 2000.

Uma das possibilidades metodológicas e viabilidades na transposição de qualquer material não-dramático – contos, poesias, romances, crônicas, artigos de jornais, cartas, músicas, para a cena, se refere, em muitos casos, à idéia tradicional de “drama fechado”¹³⁰. Transformar texto narrativo em texto dramático é somente transpor tal texto a forma dialogada? Seria possível conservar o discurso autoral, seja ele narração, descrição, dissertação, poesia?

Analisa-se aqui a questão da rubrica acreditando ela fazer a mediação entre a narração e o texto dramático. Tem-se em vista que esta traz como suporte, outros recursos teatrais que não tratam somente de formas dialogadas, mas indicações do autor no que diz respeito ao uso das várias linguagens cênicas que podem fazer parte da encenação teatral: Sonoplastia, luz, cenário, figurino. Tais linguagens ajudam na transposição do texto sem que este perca seu conteúdo autoral.

Com a rubrica como indicações da cena, assim como todas as outras linguagens utilizadas na adaptação, torna-se possível encontrar teatralidade dentro do próprio romance, mantendo-se a voz autoral, neste caso, a do próprio Querô, narrador-personagem. Enquanto a rubrica é de certa forma uma narrativa para a encenação realizada, “sendo, portanto uma escritura que narra uma luta consumada entre o literário e o espetacular”¹³¹, no texto narrativo, por exemplo, a criação de rubricas marcaria a ação dramática da narração.

Analisando a criação das rubricas no processo de transposição do texto narrativo, estas, seriam a “ação dramática” do texto; pode-se ainda, observar a

¹³⁰ ESSLIN, 1987.

¹³¹ RAMOS, 1999:17.

pluralidade dos signos tanto apresentados no romance de Plínio Marcos, como também sugerida pela rubrica do texto dramático. Sendo possível, portanto, relacionarem-se os elementos sógnicos presentes ora no texto literário, ora no texto dramático. Por meio de uma leitura transversal¹³² da peça, no que diz respeito à palavra, ao tom, ao gesto, ao movimento cênico do ator, ao vestuário, à música, à iluminação, ao cenário, possibilitará traçar um paralelo entre o que o autor queria mostrar ideologicamente a um leitor do romance, já que na obra dramática, o autor se faz presente na contextualização tanto dos signos como da ideologia. Como a rubrica está presente intervindo e definindo o texto, direcionando, neste caso, o leitor-diretor da obra dramática e, por conseguinte, o espectador da obra encenada.

3.3.5 Análise semiótica da peça

A análise do texto em termos semióticos não pretende separar o romance da obra dramática, já que dispor os elementos cênicos que compõem o texto dramático em uma determinada ordem, sem associá-los às referências do romance, não seria compatível com o propósito do trabalho, no que diz respeito à análise das rubricas como mediação entre as duas obras. Dessa forma, texto, descrição das rubricas, atuação, objetos, música, iluminação, se apresentam compondo o texto dramático em toda complexidade.

No entanto, apesar de a análise do romance não se fazer prioritária nem isolada dos outros constituintes da obra dramática, neste momento, foca-se no texto dramático; porém, outros elementos do texto narrativo aparecerão muitas vezes paralelamente, no sentido de compreender melhor o objeto analisado.

¹³² GUINSBURG, 1978.

Quando se propuser, mais adiante, o conceito de concretização cênica tomar-se-á como base tal conceito para esboçar a noção de interpretação de um texto em relação a um ato pragmático que se dirija a uma “boa” leitura do texto, como é o caso de muitos trabalhos de inspiração pragmática.¹³³ Sobre este aspecto nos diz PAVIS que:

Además de la confusión, en el caso de lacto de lenguaje, entre un concepto teórico (las condiciones para que un mensaje adquiriera un sentido) y un concepto empírico (las condiciones para que un lector reciba “correctamente” el texto), la teoría de los “actos del lenguaje literario” confunde el uso de los textos y la especificidad formal de los mismos. La pragmática, en efecto, define el texto según el uso que se hace de él y las acciones que él realiza.¹³⁴

Para a análise da peça, parte-se de três concepções básicas de PAVIS no que diz respeito à produção e recepção do texto dramático e espetacular no que tange à concretização:

- 1) Como se ler um texto, dada a influencia da visão crítica sobre sua produção e recepção? Que obra-signo acaba por resultar a partir desta visão? Que concretização?
- 2) Como se constitui a ficção entre o programa textual e o leitor? Qual ficcionalização?
- 3) Como se ligar o texto a seu contexto, encontrar nele sua marca ideológica, por outro lado, a partir de uma ideologia encontrar a marca de um texto? Qual a ideologização do texto? Como aparece a textualização do ideológico?

Paralelamente, os três princípios apresentados acima por PAVIS, relacionam-se à presença e à função das rubricas encontradas na peça, dialogando com o que INGARDEN

¹³³ Tal princípio se inspira nas colocações de PAVIS (1994) em “Producción y recepción en el teatro” no que diz respeito à utilização da pragmática e suas implicações no ato de linguagem.

¹³⁴ “Além da confusão, no caso do ato de linguagem, entre um conceito teórico (as condições para que uma mensagem adquira um sentido) e um conceito empírico (as condições para que um leitor receba “corretamente” o texto), a teoria dos atos da linguagem literária confunde o uso dos textos e a especificidade formal dos mesmos.” PAVIS 1994:17.

vai chamar de lugares de indeterminação, no qual o texto necessita do leitor para o preencher com a visualização das realidades representas; no caso da rubrica, estas possuem muitas vezes um caráter tão impreciso e aberto, que “*cada lector tomado individualmente produce una concretización diferente*”.¹³⁵

En las diferentes concretizaciones, los lugares de indeterminación de indeterminación se ven eliminados de la manera siguiente: en su lugar aparece una definición más precisa o completa del objeto correspondiente, que, por así decir, tiene como consecuencia el “llenado” de los mismos. Pero ese “llenado” no es determinado en grado suficiente por los diversos aspectos del objeto, y, por ende, puede, en principio, ser diferente en las diferentes concretizaciones.¹³⁶

No romance, depara-se com a narrativa em primeira pessoa, em que o narrador personagem conta sua vida a um repórter que está fazendo sua matéria. Na transposição para o teatro, o autor cria as rubricas, dando ação dramática ao texto narrativo, de maneira em que não o torne simples monólogo. O autor mantém os personagens do romance, criando a personagem da cantora, os homens que estão no cabaré e as mulheres, amigas não identificadas da mãe de Querô no prostíbulo.

Personagens:

Querô – Leda – Ju – Violeta – Repórter – Sarará – Nelsão –
Tainha – Cantora – Homens – Mulheres

(Um cabaré de baixa categoria, “O leite da mulher amada”.
Ao abrir o pano, cantora canta, em ritmo típico de zona, “ A pomba
roxa ardente.”)¹³⁷

¹³⁵ PAVIS, 1994:25. “Cada leitor tomado individualmente produz uma concretização diferente”. (Tradução minha)

¹³⁶ “Nas diferentes concretizações, os lugares de indeterminação se vêm eliminados da seguinte maneira: no seu lugar aparece uma definição mais precisa ou completa do objeto correspondente, que, por assim dizer, tem como consequência o “preenchimento” dos mesmos. Mas, este “preenchimento” não é determinado em grau suficiente pelos diversos aspectos do objeto, e, portanto, pode, em princípio, ser diferente nas diferentes concretizações.” INGARDEN, “Konkretisation und Rekonstruktion”, pag. 43 *apud* PAVIS, 1994.

¹³⁷ MARCOS, 2003:234.

Nesta rubrica inicial, o autor enfatiza a visão do cabaré, sendo, portanto sua concretização. Enquanto ele no romance descreve o “puteiro da Violeta, uma cafetina gorda, remelenta, porca, que tinha gonorréia até na alma.”¹³⁸

(...) Fui procurar a Naná no puteiro da Dona Quita:
Com a maior cara de pau, me botei diante da cafetina:
– Me chama o Nana. Preciso falar com ele.

A cafetina me mediu de cima a baixo. Viu o meu estado, fez cara de nojo e falou bem alto para todo mundo escutar:

– Isso é casa de mulher. O Nana não atende ninguém aqui.

Tinha gente paca na sala. Os fregueses e as mulheres que já estavam me olhando, ameaçaram de rir. (...) ¹³⁹

Aquilo não era quarto. Era uma merda. Uma merda apertada. Só cabia uma cama e um armário um puta de um espelhão. Mas, na parede, tinha um monte de retrato de artista de cinema e televisão. Todos uns bichas. E como se não bastasse o quarto do veado fedia a bolor e a porra amanhecida, de embrulhar estômago. ¹⁴⁰

No romance o autor deixa esta idéia de “puteiro”, enquanto na peça o autor já abre a cena com a seguinte imagem:

(Um cabaré de baixa categoria, “O leite da mulher amada”. Ao abrir o pano, cantora canta, em ritmo típico de zona, “A pomba roxa ardente”.)

Cantora
(...)
Tenho entre as pernas uma fomalha
Eu sou a pomba roxa ardente
A grande mãe indecente
A irmã ausente
A santa bandalha
Sempre calada, no cio
Sempre alerta de plantão

¹³⁸ MARCOS. 1982:7.

¹³⁹ MARCOS.1982:22.

¹⁴⁰ MARCOS. 1982:46.

Para falar de amor
 Com quem de amor
 Não tem recordação
 (...)
 Venha se nutrir
 No leite da mulher amada.(...)¹⁴¹

Neste fragmento, por meio da música cantada por um personagem que, no início, será uma cantora qualquer, o autor usa vários signos para criar um imaginário no leitor, em relação não só à imagem do “puteiro” que ele descreve no romance, como os personagens da Mãe de Querô, a Ju (amiga da mãe de Querô) e a cafetina D. Violeta. Tal fato pode ser observado na letra da música descrita na rubrica: “Tenho nas pernas uma fornalha, sou a pomba roxa ardente”, – remete-se à Violeta, proprietária do “puteiro”; “eu sou a grande mãe indecente (...) venha se divertir, venha se nutrir, no leite da mulher amada.” – nos remete a mãe de Querô; “a irmã ausente, (...) sempre alerta de plantão, para falar de amor com quem não tem recordação;” – nos remete à Ju, amiga de Leda, que conta a história a Querô.

Esta rubrica inicial será confirmada na última cena da peça, cena que se repetirá inteira e sem cortes no último ato. Neste momento, por meio da imagem da cantora do cabaré, Querô, alucinado, verá a figura de Leda, sua mãe, e ela o seduz, o excita e o comove.

(Os fregueses do cabaré dão pouca atenção para a cantora. Conversam entre si ou com as mulheres. Nelsão e Sarará, dois policiais, estão misturados com os fregueses, bebendo a vontade. De repente, entra o Querô. Está visivelmente transtornado. Com o olhar,

¹⁴¹ MARCOS, 2003:234.

percorre o ambiente e por fim se fixa no Nelsão e no Sarará. Depois de um tempo, Querô grita nervoso.)¹⁴²

A rubrica inicial deixa pegadas sobre esta possível concretização, mas não a explicita. No final da peça, com a repetição da cena inteira, o leitor é chamado a refletir sobre dois processos: Apesar de ser a mesma cena, no início e no fim, o leitor terá possivelmente pelo menos duas visões diferentes. A primeira é uma visão distanciada, pois a rubrica somente descreveu cenas, posicionou personagens, direcionou movimentação e luz. Neste caso, as rubricas somente apresentarão referências. Depois, passamos a ler a rubrica diferentemente: Após conhecer toda a história de Querô, sua relação com a mãe, conhecidos e envolvidos direta ou indiretamente na história, passaremos a ter uma visão aproximada à de Querô. Quando notamos que as rubricas e a cena inteira se repetem, tal estratégia do autor nos distancia e nos faz pensar por que essa opção. Remete-se à cena inicial para confirmar esta constatação. Com este recurso, o autor nos aproxima da realidade de Querô pois, assim como ele, em um tempo cronológico – já que a cena inicial é interrompida pelos *flash backs* da vida do menino de rua – notamos que, o que Querô veria a partir daquele momento, seria mesmo a imagem de sua mãe, já que ele tinha uma vivência e conhecimento que o reteria a tal concretização, alucinação, como dizem as rubricas. Para o leitor da obra como literatura, ou para o espectador, estes também terão visões diferentes entre os dois momentos. Na rubrica inicial ele não terá conhecimento da história, não conhecerá a vivência de Querô. Portanto, provavelmente, não iria relacionar a personagem da cantora à sua mãe. Por outro lado, quando lemos o texto, ou assistimos à encenação, tal percepção será

¹⁴² MARCOS, 2003:235.

¹⁴⁴ MARCOS, 2003:87.

outra, pois já teremos conhecido a vida de Querô e, por isso e só a partir daí, poderemos relacionar a sua mãe.

É importante apontar que a alucinação de Querô só aparecerá no final, momento no qual, os leitores-espectadores já conseguem se aproximar de sua concretização-alucinação. Foi criado, no princípio desta dissertação, um conceito de distanciamento que aproxima e, neste momento, faz-se uso do mesmo conceito, em que pela mudança e repetição da didascália, o autor nos remete a outro ponto da narrativa que distancia e, ao mesmo tempo, traz o espectador para a contextualização da cena. Neste momento final, a imagem que se concretiza sobre o cabaré “O leite da mulher amada” será outro diferente da imagem descrita inicialmente. Mas, fica claro que, para Querô, desde sempre, a imagem será a mesma, pois o *flash back* somente funciona para o leitor ou espectador.

Outro aspecto importante está no fato de que o autor deixa marcas para o encenador e ele, após ler a obra, saberá qual é a visão do autor. Neste caso, sua encenação, poderá dar pistas de que a cantora inicial seja a mãe de Querô. Será trabalho do encenador, buscar ferramentas que consigam concretizar esta referencia do autor, tendo em vista que sua intenção não foi de preencher inicialmente todos os espaços, mas deixar pontos de indeterminação.

Por exemplo, se determinado diretor, já desde a primeira cena colocasse a atriz que fosse representar a cantora como a mãe de Querô, este diretor estaria quebrando com o plano ideológico do autor. Isso quer dizer que, mesmo o autor deixando em aberto o seu texto, pode-se encontrar marcas para a possível encenação. No que diz respeito a deixar em aberto determinadas cenas de uma peça de teatro, se refere a

possibilidades infinitas de concretizações, o que não quer dizer que o diretor teria que trair a idéia inicial do autor.

Outro aspecto importante na mediação entre o romance e o teatro está na figura do repórter. No romance, ele só se apresenta no final, provocando surpresa ao leitor e, ao mesmo tempo, explicação verossímil do relato que acabara de ler. O leitor, em muitos momentos, da narrativa se pergunta como Querô haveria conseguido escrever tal texto, já que a narrativa, em primeira pessoa, remete o leitor a algo que aconteceu com o narrador e que o próprio a conta. Possivelmente um leitor “desavisado” do romance pense que Querô, por algum motivo, conseguiu sair das ruas, que ele tenha “se dado bem na vida”, estudado e, a partir de então, escrevesse seu relato. Essa é uma possível expectativa do leitor. Ao final, o autor surpreende e “amarra” o texto: Querô conta sua história a um repórter horas antes de sua morte. Assim, o repórter grava a entrevista e escreve sua reportagem. O caráter ideológico de crítica social aparece tanto no romance como na obra de teatro por meio do personagem do repórter. No romance, ele chama a reportagem que acaba de gravar de maldita, ele próprio não tem certeza de que vá ser publicada:

- Ô, do gibi, por que toda hora tu pára essa merda?
- Pra trocar de fita.
- Porra, eu falei pra caralho.
- Quatro fitas dos dois lados.
- Pra que tu quer isso? Vai por no gibi minha vida? Essa merda toda?
- Se eu pudesse por tudo que você falou, eu punha.
- Não pode, né?
- Não.
- Tou sabendo. É tudo um puta de um jogo sujo.(...) ¹⁴⁴

Por outro lado, na peça, o repórter já é anunciado na primeira cena e a estrutura toma outro rumo, pois o texto teatral é marcado por *flash-back* e Querô, desde o primeiro momento, está baleado deitado na cama com o gravador do lado conversando com o repórter:

(Luz acende num quarto imundo e mal iluminado. Querô está ferido, deitado numa cama, mas com o revólver na mão. A seu lado está um gravador. O repórter se aproxima dele.)¹⁴⁵

O repórter aparece na peça, não só como entrevistador de Querô, como também um narrador que dá o tom de crítica social ao que ele acaba de presenciar. Ele é apresentado, pelas rubricas e por suas falas dramáticas, como denunciador da sociedade e inclusive de sua profissão. Abaixo, aponta-se outro exemplo de distanciamento provocado pela rubrica, com a função de aproximar o leitor ou espectador da realidade dramática da cena: Este “distanciamento” do personagem do repórter que se dirige ao público, se aproxima em dois sentidos:

(Luz se apaga no cabaré e acende no repórter, que está sentado num canto do palco.)

Repórter – (dirigindo-se ao público, em tom de narrativa.).

São milhares de menores abandonados que perambulam pelas ruas da cidade onde moro. Diariamente, centenas deles praticam crimes contra o patrimônio e contra a segurança dos cidadãos contribuintes. Diariamente, esses cidadãos contribuintes exigem soluções para o problema dos menores abandonados, sem, contudo quererem abrir mão dos seus privilégios, dos seus tesouros, dos seus confortos. Por isso, eu preferi ignorar o crime do cabaré “Leite da mulher amada.

Sabia que lá um menor de idade matara um policial e ferira outro. E era o bastante para eu não me interessar pelo assunto. Porém (e sempre tem um porém), o chefe de reportagem do jornal onde eu

¹⁴⁵ MARCOS, 2003:237.

trabalho me escalou para fazer a cobertura do caso. Foi então que, por dever do ofício, eu comecei a escrever essa reportagem maldita.¹⁴⁶

Segundo BRECHT (1983), com a quebra da quarta parede, com a narração em forma de crítica social, em que o ator se dirige diretamente ao público, provocaria uma ruptura com a história e resultaria em distanciamento. No caso da peça, este fato apresenta efeito contrário. O repórter, como personagem, já teria costume de se dirigir às pessoas por meio de narrações. Sua profissão é essa. Anunciar, denunciar, narrar, escrever, descrever e entrevistar. Esse corte não provoca distanciamento, todavia aproxima o leitor e o espectador, da realidade que não é somente da cena, mas do contexto do público. Em sua fala, ele demonstra o descaso inicial com o tema da reportagem dizendo, portanto, que só a realizou por que o chefe do departamento o obrigou. Aqui ele anuncia que é uma reportagem maldita.

(Repórter acaricia a cabeça de Querô) (...)

Repórter – Eu não sou tira, Querô. Sou repórter. Repórter de um mal tempo, quando as pessoas como você são perseguidas, não têm chance nenhuma de escapar de uma vida miserável. Quero contar sua história. Te ajudar.

Querô – Tu acha que pode me ajudar?

Repórter – Acho que não. Mas talvez... os que vêm depois... quem sabe?¹⁴⁷

Nestas rubricas apresentadas na peça e no diálogo dramático, o autor consegue apresentar todo o caráter ideológico de crítica social que quer enfatizar na peça e, deste modo, mantém a voz autoral.

¹⁴⁶ MARCOS, 2003:237.

¹⁴⁷ MARCOS, 2003:241.

Outro aspecto também apresentado pela rubrica da peça está na ambientação e explicação de cenas, em que se contextualizam passagens, abrindo, muitas vezes lugares de indeterminação, que serão preenchidos, segundo PAVIS pelo leitor ou espectador.

(Luz apaga no Querô e no repórter e acende no puteiro da Violeta. O ambiente é frenético. Homens e mulheres dançam em ritmo alucinante. No fundo, sentada numa cadeira de balanço, vestida com roupas exóticas, está a Madame Violeta, risonha e atenta a todos os movimentos. De repente, a Leda sente uma tontura e cai. A música pára de estalo. Os homens e as mulheres se aproximam de Leda.)¹⁴⁸

Esta ambientação da rubrica percorrerá vários trechos da peça. Em determinados *flash-backs* ocorrerão cenas paralelas a esta descrição de mulheres e homens dançando freneticamente. Já é um possível caminho de relacionar a figura de Leda, Violeta e Ju à cantora do cabaré. Estas didascálias têm efeito de alucinação. “Homens e mulheres dançam em ritmo alucinante”¹⁴⁹. Podemos pensar que todas estas descrições são alucinações da cabeça de Querô, por se tratar de um *flash-back* e não de cenas que realmente pudessem ter sido contadas ao repórter, pois pelo contrário, não se justificaria tal descrição na reportagem, muito menos como o repórter se interaria de tal fato. Estas rubricas estão relacionadas com os flashes alucinantes de Querô.

(Explode música. As mulheres dançam. Ouvem-se tiros fora de cena. A música pára. As mulheres ficam imóveis. Querô entra no palco perseguido pelo Nelsão, pelo Sarará e por outros homens. Querô é cercado e agredido violentamente pelos homens, menos pelo Sarará, que tranquilamente assiste ao espancamento sacudindo um relógio de pulso que segura pela pulseira. Depois de Querô ter apanhado muito, Sarará dirige-se a ele.)¹⁵⁰

¹⁴⁸ MARCOS, 2003:241.

¹⁴⁹ MARCOS, 2003:241.

¹⁵⁰ MARCOS, 2003:244.

Este argumento se concretiza no último ato da peça; ao se iniciarem as rubricas de abertura do ato, notamos que são as mesmas já descritas no primeiro ato. Deste modo, o primeiro ato é interrompido pelos *flashes* não-cronológicos da vida de Querô e possíveis alucinações no momento em que ele está sendo ouvido pelo repórter. Assim, o último ato é um resgate da abertura da peça; a partir daí, encontramos a seqüência cronológica que dá início às alucinações de Querô com relação à sua mãe, à Violeta, Nelsão, Tainha, e às mulheres, personagens que são apresentados nas rubricas como obsessores:

(Ju fica parada, o Querô vai berrando que é um fixo até a cama ao lado do repórter. Querô, em delírio total, berra alucinado.)
Querô – Mãe! Mãe! Eu sou um fixo! (Surge Leda, que gargalha.) Eu fiz minha parte... Mãe...

(Leda ri. Quero tenta abraçá-la. O repórter quer segurá-lo, ele se livra e persegue Leda, que dança pelo quarto seguida pelo Querô desesperado. Leda ri sedutora. Aparecem Violeta, Nelsão, Tainha, as mulheres, num grande balé obsessivo que atormenta Querô.

(...) Querô persegue Leda e se defende dos obsessores. Por fim, esgotado, cai na cama e chora, o balé some.)¹⁵¹

Os personagens dos quais Querô guardava alguma mágoa, revolta ou medo, são descritos novamente nas rubricas dançando um balé obsessivo. Como colocar em cena tal balé? Quais são as pistas que o autor deixa a esse leitor? A seguinte rubrica responde estes questionamentos no trecho em que diz que Querô se defende dos obsessores. Deste modo, com este balé obsessivo, provavelmente, o autor quisesse direcionar o leitor para uma dança, um jogo cênico em que todos se posicionassem a sua volta e, assim, o sufocaria, tentariam matá-lo cada um a sua maneira e por seus motivos.

¹⁵¹MARCOS. 2003:271.

No que diz respeito aos lugares de indeterminação, encontramos vários e em diferentes níveis:

(As mulheres vão cercado a Violeta. Ela, apavorada, vai se esquivando, aproxima-se da Ju e agarra a criança.)

Violeta – Deixa ele comigo. Eu crio ele. Eu crio ele como se fosse meu filho. Juro. Eu batizo ele. Eu vou criar ele como um filho. Juro por Deus. Quem daqui tem condição de ficar com o menino? Só eu. Eu crio ele como um filho.

(As mulheres se relaxam e se afastam, ficando uma ao lado da outra. Violeta então levanta a criança como se a mostrasse a Deus.)

Violeta – Segundo o que está escrito na lei do Senhor, eu consagro esse menino.

Mulheres – (Em coro) Que assim seja. Que Deus seja louvado.

(...) (As mulheres vão saindo de preferência contando uma música sacra. Ju pega a criança da Violeta. Luz apaga nas mulheres e acende num senhor com ar severo. Violeta aproxima-se dele, senta-se à sua frente.)¹⁵²

Nestas rubricas, o autor descreve uma cena que remete a um batismo. Seria assim o batismo de Querô. Violeta levanta o menino “como se mostrasse a Deus” e o consagra. A fala pronunciada pela Violeta não pertence a ela inicialmente. Seria o discurso de um padre. As mulheres são descritas como uma organização de coral, “se relaxam e se afastam ficando uma do lado da outra” e falam “em coro”. Outro lugar de indeterminação está na música que elas cantam na saída de cena: “de preferência cantando uma música sacra.” O leitor-encenador terá infinitas maneiras de concretizar estas didascálias, mas, o autor deixa marcas no texto de que não quer um batismo comum, uma cena de batismo, uma igreja, com padre, coral. Ele demonstra que a

¹⁵²MARCOS. 2003:253.

concretização poderá ser feita a partir dos próprios personagens que poderão se passar por tais.

No que tange à recepção da peça, encontram-se alguns lugares de indeterminação justificáveis no romance. O personagem do repórter se intera dos fatos através do depoimento de Querô. O leitor, deste modo, pode ser comparado ao repórter, pois se interará dos fatos pelo mesmo viés: O que o repórter souber e contar será o que o leitor saberá.

Na peça, esta recepção não se dá deste modo. O leitor-espectador se interará de outros fatos que o repórter não teve a possibilidade de tomar notas. Como o repórter se interaria das alucinações de Querô? Todas as visões de Querô em sonhos ou alucinação não são descritas nos diálogos dramáticos que indicariam que estavam sendo ditos ao repórter. Pelo contrário, estes momentos em que Querô conversa com sua mãe, são espaços em branco na gravação do repórter, pois este sempre é indicado nas didascálias, no momento em que está tentando fazer Querô acordar, algumas vezes lhe oferecendo água, outras vezes colocando panos molhados em sua testa para que sua febre abaxasse.

Neste aspecto, o leitor da peça se interará de fatos importantes na relação entre Querô e sua mãe e, nas situações em que ela se encontrava no momento em que decidiu se suicidar. Pelo texto dramático, além da visão de Querô, do repórter, dos personagens que falam em primeira pessoa por si próprios – no caso das alucinações, temos a visão das didascálias, que seriam a virtual encenação¹⁵³ imaginada pelo autor no momento em que adapta o texto. Portanto, o texto possui várias vozes e visões sobre o ocorrido.

¹⁵³ Encenação Virtual é o termo usado por Luiz Fernando RAMOS, 1999.

(Sará ri e Nelsão bate duro no Querô. A música explode, as mulheres voltam a dançar. Sarará e Nelsão vão saindo. Querô se vira pra Leda.)

Querô – Por que, mãe? Por que tinha que me parir? Eu não consigo entender. Por que tu me pariu?

Ju — É melhor tirar essa criança, Leda.

Primera Mulher — É loucura puta ter filho.

Segunda Mulher — Que vi ser do teu filho?

Terceira Mulher — Neste mundo só tem maldade. Besteira meter filho nele.

(Leda vem pra frente do palco e canta “Meu precioso Bem”.)

— Leda

Eu quero tanto, tanto

Ter um precioso bem

Que seja meu, meu

Muito meu, meu (...)

Meu precioso bem

Carne da minha carne, meu bem

Sangue do meu sangue, meu bem (...)

Meu amado filho vem.¹⁵⁴

Nesta intervenção, a rubrica indica que Leda aparece para Querô e, a partir desta alucinação, ele consegue a resposta de “Por que tu me pariu?” Estas informações, tanto na música de Leda como nas falas de suas amigas no “puteiro”, são algumas vezes ditas ao repórter. No entanto, o leitor terá estas informações com mais detalhes e mais “reais” enquanto o repórter terá estas informações no discurso indireto e posteriormente.

Querô – Eu sei...Eu sempre...sempre, não, às vezes, eu via o fantasma da minha mãe. A primeira vez que ela me apareceu... foi no reformatório...Eu tava na surda...Eu devia ter fome, canseira, sono, mas não sentia nada disso. Sentia um puta enjôo na boca do estômago,

¹⁵⁴ MARCOS, 2003:249.

uma fraqueza nas pernas, um calorão na cabeça e uma puta sede. Como agora. Me dá água do gibi. (Bebe)¹⁵⁵.

Esta fala de Querô vem em um momento em que terminam suas alucinações. Então ele informa ao repórter que, às vezes, via o fantasma de sua mãe. Assim, já sabemos que as cenas entre Querô, a morte de sua mãe, a relação com a Violeta, são todas as visões dele em momentos em que estava mal. O leitor, portanto, terá a visão de Querô. A concretização dos outros personagens se dará nestes casos pelas alucinações e didascálias e não por fatos concretos. Neste exemplo acima, o autor deixa uma marca de que Querô acaba de sair de outra alucinação, já que ele compara sua situação atual com a primeira vez que viu o fantasma de sua mãe, no reformatório, quanto tinha fome, frio, fraqueza, “um calorão na cabeça e uma puta sede. Como agora. Me dá água do gibi.” Assim, a situação é a mesma.

Um último tipo de rubrica a analisar neste trabalho está relacionado ao repórter. Várias intervenções do repórter têm tom narrativo, descritivo e didático, suas falas muitas vezes são verdadeiras indicações cênicas. É, portanto, um personagem transformado em didascália, com discurso que se assemelha a indicações cênicas. Deste modo, em uma encenação, ao invés de se materializar a cena descrita pela rubrica, o autor a coloca na boca de um personagem, neste caso do repórter e, assim, a concretização será contextualizada, atuada pelo fruidor no momento e contexto histórico vivido pelo leitor, espectador. Analisemos a cena de fechamento da peça, em que a fala do repórter apresenta este caráter com tom narrativo e descritivo de indicação cênica:

(Os homens agarra a Ju pelo braço e a giram. Tem início o balé da tortura. Por fim Ju é atirada no chão. Os homens se voltam para o Querô e descarregam suas armas nele. Depois os homens vão

¹⁵⁵ MARCOS, 2003:256.

saindo lentamente, um a um. O silêncio deve ser quebrado apenas pelos soluços da Ju. Depois de um tempo, o repórter, serenamente se dirige ao público.)

Repórter — Era de tardezinha, quando os homens, com suas armas, encontraram o Querô. Mas já não era necessário despejarem o veneno de suas metralhadoras no corpo inanimado. Querô já estava caído pra sempre. Assim, mesmo, para sempre. Ou caído até o dia em que, animado pela virilidade espiritual transformadora, ele e outros como ele se ergam das cinzas onde se sufocam, das chamas onde se ardem, das fomes onde se desesperam, dos cubículos onde são empilhados, espremidos, esmagados de corpo e alma, nos sórdidos recantos onde se degeneram e venham cobrar de nós, cidadãos contribuintes, as ofensas todas que em nome de nossos tesouros, de nossos privilégios, de nosso conforto, fizemos à dignidade humana.¹⁵⁶

Assim, a partir desta fala final do repórter, o autor convida a repensar em toda a materialização cênica que foi proposta, pois esta fala nada mais é que um resgate das descrições anteriores em relação às críticas sociais, as quais foram enfatizadas no texto didascálico ou no texto dramático.

Deste modo, por um tom épico de “distanciamento”, que já foi citado anteriormente, este texto do repórter, “aproxima” o público de uma realidade próxima. O que leva a uma crítica ao que se viu. Inclusive ao próprio personagem do repórter que não pode fazer nada e se classifica como “nós”, ou seja, todos nós fazemos parte desta realidade e não fazemos nada para não ferir “nosso” conforto. Este texto do repórter é considerado um texto com tom didascálico por ele descrever, narrar, e ambientar uma situação já anteriormente havia sido materializada cenicamente. Cubículos espremidos com menores, fome, desespero, corpos esmagadas e espremidos de corpo e alma, injustiça, ofensas, agressões.

¹⁵⁶ MARCOS. **Querô: Uma reportagem Maldita**. 1982:273.

Portanto, por meio desta análise do romance e da peça, vale ressaltar mais uma vez, que a adaptação foi feita pelo próprio autor, o que foi possível investigar sistematicamente esta passagem do texto literário para o texto dramático e a função da rubrica nesta mediação. Constataram-se as intenções do autor, fatos e críticas que ele quis enfatizar. O estudo comparativo também proporcionou abertura, ora na ambientação e compreensão do romance ajudado pela peça, ora o contrário. O caráter ideológico, presente em ambos os trabalhos, se manteve. O discurso e a teatralidade do autor podem ser estudados pelas rubricas da cena, pois assim teve-se idéia da provável visualização do espetáculo, tendo em vista que as didascálias são os primeiros caminhos pelos quais o autor imaginou a encenação. É interessante observar que, no momento de leitura do romance, visualizamos no plano da literatura, imaginário, ficcional. Já na leitura da peça, o autor convida a visualizar o palco, a movimentação cênica. Tal característica é apresentada pela didascália em momentos de quebra da quarta parede, jogo de luz descrita na rubrica e, principalmente, pelo personagem do repórter.

4 A rubrica no texto dramático e sua relação com o texto espetacular

4.1 Palavras preliminares

Este capítulo assume um caráter especial para o desenvolvimento deste trabalho, uma vez que permite resgatar elementos analisados nos primeiros capítulos, no sentido de que neste se abordarão as duas temáticas anteriores: a rubrica como literatura da cena e como ação dramática no texto narrativo.

Na primeira parte da pesquisa foram trabalhadas tais características separadamente e já agora, essas duas abordagens do diálogo serão tratadas juntas. Neste capítulo, isso se fará a partir do texto dramático, **El Coordinador** (1993), de Benjamín Galemiri, e de sua montagem mineira realizada pela Odeon Cia. Teatral. Analisa-se as rubricas do texto dramático e suas possíveis leituras espetaculares, tendo como viés norteador a semiótica teatral e a recepção.

Este processo aqui é entendido por dois vieses: a tradução¹⁵⁷ do texto dramático ao texto espetacular – tendo em vista o espectador – e a hipótese da concretização desta rubrica em plano literário – direcionado a um leitor da peça enquanto literatura.

Ao colocar no quadro da análise das rubricas do texto dramático e suas concretizações na cena, este capítulo não pretende comparar e confrontar o texto e a representação ora com uma visão textocentrista¹⁵⁸ ora cenocentrista¹⁵⁹. Analisaremos as

¹⁵⁷ A tradução ou processo tradutório é aqui entendido como a passagem do texto literário para o palco cênico: fala, gestos, expressões de atores, figurino, sonoplastia.

¹⁵⁸ Textocentrista: supervalorização do texto em relação à cena.

¹⁵⁹ Cenocentrista: supervalorização da cena em relação ao texto.

relações possíveis entre texto escrito e representação, pensando na possível concretização por um leitor ou espectador da virtualidade cênica. Ora em um plano imaginário virtual literário, em que a visualização e concretização das didascálias e da peça se dá em plano literário, narrativo, ora sua concretização por um leitor visualizando o palco. Por outro lado, está a recepção destas didascálias no momento da representação, já que, neste caso, este receptor os recebe – texto e os sinais extras textuais – ao mesmo tempo.

É importante ressaltar que os textos dramáticos, mesmo trazendo indicações ou sugestões para a montagem presentes nas didascálias, permitem que cada leitor visualize um espetáculo imaginário diferente.

A análise do espetáculo, portanto, deverá ter em conta toda multiplicidade dos signos presentes na concretização, os quais poderão ser diferentes dos signos encontrados no texto. No entanto, os mesmos signos, recebidos por um leitor da peça como literatura, poderão ter diferentes concretização no plano imaginário a partir de cada leitor.

Segundo PAVIS¹⁶⁰ (2003), para analisar um espetáculo no qual se tenha partido de um texto dramático, é necessário estar atento a algumas premissas:

- * A análise deve evitar comparar encenação e texto da qual ela pareça derivar. O texto não é ponto de referência indiscutível.
- * Esta análise deve separar o que ela sabe do texto escrito graças a um conhecimento prévio e o que ela recebe a partir do texto impostado em cena.

¹⁶⁰ PAVIS, 2003.

* Trata-se, pois de pensar separadamente o estudo dos textos escritos e os das práticas teatrais.

Sobre este tema PAVIS nos diz que:

(...) a encenação hoje não é mais sempre a passagem do texto à cena; às vezes ela é uma instalação, ou seja, uma apresentação de diversas práticas cênicas (luz, artes plásticas, improvisações), sem que seja possível estabelecer hierarquia entre elas, e sem que o texto faça o papel de pólo de atração para o resto da representação.¹⁶¹

Portanto, ao analisar o texto dramático de Galemiri e sua encenação para o teatro pela Odeon Cia. Teatral, não é objetivo supervalorizar um em relação ao outro, porém encontrar pontos de diálogo entre os dois trabalhos, buscando encontrar particularidades e especificidades entre os dois processos.

4.2 Benjamín Galemiri e o poder:



**Figura 1 – Cena do espetáculo O Coordenador, apresentada pela Cia. Odeon Teatral.
Foto: Odeon Companhia Teatral www.odeoncompanhiateatral.com.br.**

¹⁶¹ PAVIS, 2003:35.

Benjamín Galemiri – dramaturgo e roteirista chileno – é considerado um dos mais importantes dramaturgos da nova geração chilena obteve, em 1999, o prêmio de melhor texto e direção com a peça **El Coordinador**, em Santiago do Chile. O dramaturgo e cineasta de origem judia, estudou filosofia na Universidade do Chile e cinema no Instituto Chileno Norte-Americano de Cultura. No teatro escreveu obras que lhe consagraram prestígio internacional, revertido em diversos prêmios como Prêmio Pedro de la Barra, 1977 e 1993; Melhor Texto Teatral do Festival Norteamericano, 1993; Apes Melhor Dramaturgo, 1993; Prêmio Municipal de Literatura, 1994; Bolsa Fundación Andes, 1994; Bolsa Fondart 1995 e 1997; Selecionado na Mostra de Dramaturgia em 1995, 1996 e 1997; Prêmio do Conselho Nacional do Livro e a Leitura, 1996.

Sua criação em **El Coordinador** se destacou por colocar em tal peça, um elevador como lugar de ação, onde três personagens presos ali são manipulados por um suposto coordenador.

No texto vê-se uma visão sobre as relações de poder nos ambientes de trabalho, privados e públicos. Abarcando a violência e a ternura, enigma principal de nossas vidas: a religião, a política, a filosofia. Para ele (Galemiri) a vida é como uma história policial, assim como tem que se descobrir o assassino, lutamos para descobrir a origem do sofrimento e da felicidade.¹⁶²

Galemiri teve seus textos encenados nos Estados Unidos, Argentina, Chile, e Brasil – com a montagem da Odeon Cia. Teatral¹⁶³, que encenou **O Coordenador** em 2003, recebendo nesse ano, o prêmio de melhor texto dramático em Belo Horizonte.

¹⁶² Cia. Odeon de Teatro. www.odeoncompanhiateatral.com.br 28/10/06.

¹⁶³ Cia. Odeon de Teatro. <www.odeoncompanhiateatral.com.br> 28/10/06.

O dramaturgo afirma que a peça foi escrita com uma imagem central e angustiosa de um pai castigador e, ao mesmo, tempo amigo que, com uma mão batia e com a outra acariciava. O dramaturgo explica que a partir da figura de seu pai, provavelmente, tenha sido influenciado pela temática do poder que permeia muitas de suas peças.¹⁶⁴

Poseedor de un intrincado y manierista uso del lenguaje, mi padre sabía manipular y también conocía los angustiosos laberintos del miedo y del sometimiento a través de las palabras. Su exacerbación y manía profesional la llevaba a la vasa, donde yo me sentía en medio de un tribunal, siendo juzgado permanentemente por todos mis actos en una especie de gran ensayo judicial aplicado al mundo de los afectos con mecanismos muy precisos de tortura y de severa autoridad paternal.¹⁶⁵

Ao se analisarem os textos dramáticos de Benjamín Galemiri, a questão do poder surge como um dos temas centrais. No contexto de **El Coordinador**, a força e o poder estão relacionados à idéia de força opressora ditatorial. Através do personagem principal – Marlon, o autor consegue explicitar as concepções de força opressora intelectual, física, emocional; relações de poder, de dominação, influência e controle. Sobre estas relações de poder o Roberto MACHADO, na introdução do livro *Microfísica do Poder* nos diz que

Rigorosamente falando, o poder não existe; existem sim práticas ou relações de poder. O que significa dizer que o poder é algo que se exerce, que se efetua, que funciona. E que funciona como uma maquinaria, como uma máquina social que não está situada em um

¹⁶⁴ GALEMIRI. **De la Cordillera al Obelisco**/Teatro. p.45. Introdução da peça.

¹⁶⁵ “Possuidor de um espesso e particular uso da linguagem, meu pai sabia manipular e também conhecia os labirintos angustiosos do medo e da submissão através das palavras. Sua exacerbação e mania profissional a levava ao banco de madeira, onde eu me sentia em meio a um tribunal, sendo julgado permanentemente por todos meus atos em uma espécie de grande ensaio judicial aplicado ao mundo dos afetos com mecanismos muito precisos de tortura e de severa autoridade paternal.” (Tradução minha). GALEMIRI. **De la Cordillera al Obelisco**/Teatro. p.45.

lugar privilegiado ou exclusivo, mas se dissemina por toda a estrutura social, não é um objeto, uma coisa, mas uma relação.¹⁶⁶

No que diz respeito à ambientação da peça, Galemiri utiliza de um elevador para representar a América Latina, presa e sufocada dentro de um elevador, controlado por um ser maníaco e ainda assim carismático, uma inquietante e manipuladora mulher e outras duas fracas figuras. Para Galemiri, “*la metáfora perfecta para narrar esta especie de thriller-moral con raigambre latinoamericana.*”¹⁶⁷

A ambientação da peça em um elevador com defeito, cria sensação claustrofóbica, metáfora esta que o autor enfatiza nas relações de poder e de submissão dos personagens. O autor, deste modo, denuncia uma América Latina submissa e controlada pela figura de um outro, e esse outro – o “coordenador”, o qual pode ser entendido como o próprio “capitalismo”, que inicialmente seduz, fascina e convence. A partir de então, sem perceber, este mesmo capitalismo manipula e escraviza. Criando-se assim, relações de poder, dependência e manipulação.

Agobiado por los meses de cesantía, y tenso por las paroxísticas horas que me esperaban intentando seducir a mi posible empleador, imaginé una intriga kafkiana, en la que el controlador del ascensor, me torturaba y me sometía, a través de una poderosa verba entre mesiánica y neo liberal, y que reflatava temas particulares y generales del poder y de las intrincadas retorcidas relaciones impersonales, sexuales, y examinaba la vida entre hombre y mujer, para mí, son el laboratorio de lo que es Latinoamérica.¹⁶⁸

¹⁶⁶ MACHADO in FOUCAULT, 2003, p. XIV, grifo do autor.

¹⁶⁷ “A metáfora perfeita para narrar esta espécie de thriller-moral com tradição latino americana”.

¹⁶⁸ GALEMIRI. **De la Cordillera al Obelisco**/Teatro. p. 46. “ Sufocado pelos meses parado, e tenso pelas paradóxicas horas que me esperavam tentando seduzir a meu possível empregador, imaginei uma intriga Kafkiana, em que o controlador do elevador me torturava e me submetia, através de uma poderosa verba entre messiânica e neo-liberal, e que retomavam temas particulares e gerais do poder e das confusas relações retorcidas, impessoais, sexuais, e examinava a vida entre homem e mulher, para mim, é o laboratório do que é a América Latina.” (Tradução minha)

A peça explora os temas relativos ao poder da palavra, as contradições do homem contemporâneo e a luta entre homem e mulher, além do erotismo e da religião. O poder é exercido por um suposto coordenador que, pela da palavra, se impõe frente aos outros personagens da peça. Inicialmente, tal poder está relacionado não à força física, mas à manipulação psicológica pela palavra, o que produz uma reflexão, um discurso. Esta palavra, ao mesmo tempo em que faz falar, destoe o outro, inibe-o, cala-o. Na peça, este poder assume concepções de dominação, força, influência, controle e provocação.

Pelo personagem Marlon, suposto coordenador, os outros são submetidos à tortura verbal, em que o coordenador tenta mostrar que ambos – Brigitte e Milan – são pessoas incapazes para ocupar a vaga da empresa. Que são profissionalmente decadentes. Outra marca do capitalismo, em que todos estão imersos em uma luta de sobrevivência em que “devorar” o outro é fundamental.

Marlon cria uma estratégia de manipulação que se dá a partir da formulação de questões teóricas sobre assuntos de diversas áreas de conhecimento aos candidatos, fazendo uso principalmente das informações presentes em seus currículos. Brigitte e Milan são, portanto, colocados em cheque.

Ambos os personagens percebem que não conseguem responder as questões colocadas pelo coordenador e, por insegurança e fraquezas pessoais, assumem que realmente não estão “totalmente” aptos no que se julgavam estar. Cria-se uma relação diferente, em que tanto Brigitte como Milan, passam a enxergar o coordenador com outros olhos: parte de uma figura estranha que eles acreditam que trabalham no próprio elevador, passando para um homem inteligente, estratégico e manipulador. Em

determinado momento, Brigitte e Milan demonstram certa admiração e, sem perceber, aos poucos, aceitam o jogo criado por Marlon. Deste modo, a relação de poder é criada.

Sobre esta relação de poder FOUCAULT nos diz que:

O que faz com que o poder se mantenha e que seja aceito é simplesmente que ele não pesa só como uma força que diz não, mas que de fato ele permeia, produz coisas, induz ao prazer, forma saber, produz discurso. Deve-se considerá-lo uma rede produtiva que atravessa todo o corpo social muito mais do que uma instância negativa com a função de reprimir.¹⁶⁹

Assim, para FOUCAULT, uma pessoa está permeada por uma relação de poder que é uma relação de força em que se produzem efeitos de verdade e de saber¹⁷⁰. Este poder do coordenador não foi imposto por um externo, não é considerado simplesmente repressão. O coordenador adquire este poder pela relação que se estabelece entre os personagens, em que, de fato, como diz FOUCAULT, “é uma força que produz coisas, forma saber, produz discurso”¹⁷¹.

4.3 Benjamín Galemiri em cena:

No que diz respeito à dramaturgia de Galemiri, sua obra apresenta uma rubrica muito particular, se justificando pelo fato do dramaturgo escrever suas peças para um determinado grupo de teatro, em que o diálogo entre dramaturgia e encenação se dá pelo fato dele já escrever a trama pensando nos personagens e nos respectivos atores que virão a representá-los.

Neste caso, não são os atores que escolhem seus personagens, mas os personagens que escolhem seus atores. Este processo é semelhante ao do Teatro da

¹⁶⁹ FOUCAULT, 2003:8.

¹⁷⁰ FOUCAULT, 2003.

¹⁷¹ FOUCAULT, 2003:8.

Vertigem tratado no princípio desta dissertação, principalmente no espetáculo **Apocalipse 1,11** em que, por meio do diálogo entre a direção e a dramaturgia, nasceram os personagens. Em ambos os casos, cria-se uma aproximação entre o universo pessoal e o texto escrito, estabelecendo-se um paralelo entre ficção e realidade.

Outro aspecto importante ainda neste ponto é a formação cinematográfica de Galemiri, resultando em um texto didascálico muitas vezes semelhante a um roteiro de cinema.

Deste modo, a rubrica não funciona somente como indicações cênicas de intenções, gesto, vestuário, cenário, figurino, mas aproxima e ambienta o leitor da peça a um “romance virtual” concretizado na imaginação do leitor em plano literário.

Por outro lado, muitas de suas didascálias são direcionamentos tão específicos no que diz respeito à encenação que acabam por ser entendidos e viáveis somente para aquele leitor-encenador e não para um leitor comum da obra como literatura. Na didascália abaixo, da peça **Edipo Asesor** de Galemiri, denotamos este fato:

Esta es una obra neo-bíblica ambientada en los pasillos del neo-poder. “Edipo Asesor” intenta batir el récord de locaciones en la historia del teatro. Pido que se respete este neo-concepto. Ciertas escenas serán precedidas por la apertura y cierre de cortinas imperiales, que recorrerán dos mujeres asistentes reales, espléndidas damas que además oficiarán de coro. (...) Desearía fervientemente que la banda sonora y musical de “Edipo Asesor” tuviese el registro y la envergadura de la música del “nuevo cine alemán”. Por este momento, ésta es toda la instrucción. Manos a la neo-obra.¹⁷²

¹⁷² “Esta é uma peça neo-bíblica ambientada nos corredores do neo-poder. “Edipo Asesor” tenta bater o recorde de locações na história do teatro. Peço que se respete este neo-conceito. Certas cenas serão precedidas pela abertura e fechamento de cortinas imperiais, que será feito por duas mulheres assistentes da realeza, esplêndidas damas que além disso farão parte do coro. Desejaria fervorosamente que a banda sonora e musical de “Edipo Asesor” tivesse o registro e a dificuldade da música do “novo

Esta rubrica tem a função de informar ao eventual diretor do texto, quais são as intenções do dramaturgo, suas ideologias e visão da obra. É uma maneira de coordenar ideologicamente o propósito do texto. É uma rubrica que, ao mesmo tempo em que indica e ambienta, não objetivamente, transmite ao encenador questões conceituais. Ou seja, um “neo-conceito” em uma “neo-rubrica”.

Para um leitor leigo¹⁷³, pela leitura desta didascália inicial da peça, dificilmente este a ambientaria em um plano virtual. Do mesmo modo que, para um espectador de tal peça, que não tenha tido contato com o texto dramático, seria difícil apreender tais definições descritas nas rubricas pela encenação, a não ser que o diretor consiga uma satisfatória concretização desta rubrica conceitual¹⁷⁴.

É importante salientar que, por mais que esteja clara que a didascália seja indicativa, e o autor peça “*Pido que se respete este neo-concepto*”¹⁷⁵, este é um tipo de rubrica que abre mais possibilidades para concretizações subjetivas.

Por se tratar de conceitos abstratos, a materialização tomará diferentes rumos. Por exemplo, resgatando a temática da obra de Galemiri no que tange ao poder: Na peça **Edipo Asesor**, diferentemente da peça **El Coordinador** o poder é apresentado por um “neo-conceito”. Ou seja, na rubrica aparece um “corredor do neo-poder”. O que seria este corredor do “neo-poder”? Poderia ser o elevador de **El Coordinador**? Elevador,

cinema alemão.”No momento, esta é a instrução. Mãos à neo-obra.” (Tradução minha). GALEMIRI, **Edipo Asesor**, 1983.

¹⁷³ Aqui entendo como leitor leigo aquele que não visa a uma encenação do texto, e sim numa leitura da peça enquanto texto dramático.

¹⁷⁴ Entendemos rubrica conceitual como aquela que se concretiza em um plano ideológico, conceitual e não na materialização efetiva de tal.

¹⁷⁵ “Peço que se respete este neo-conceito” (tradução minha). GALEMIRI, **Edipo Asesor**. 1983.

este, que representando um ambiente claustrofóbico a que os personagens são submetidos por toda a trama?

Neste caso, a concretização deste corredor do poder já é, desde o início, apresentado por algo novo, a que não se está habituado. É, portanto, um “neo-poder” e um “neo-conceito”, o que possibilitará, no mesmo texto, a representação de peças com conceitos diferentes em relação ao poder. Dependerá assim do caminho tomado pela direção.

No caso da rubrica de **Edipo Asesor**, esta narração assume forma de personagem representado pelo coro. Estes textos pronunciados pelo coro têm muitas vezes características e funções de textos didascálicos, mas, por sua importância na ambientação da peça, o autor, ao criar personagens, narra em cena.

Essa transformação de didascália em personagem, personagens com características de rubricas, foram estudadas nesta dissertação. Em **Edipo Asesor**, tal característica é presente:

CORO: Durante el mes de Tivan, el rey Saúl instruyó a sus cercanos para ubicar al legendario asesor Oziel. El rey, acosado por una guerra civil sin cuartel, y enterado de un complot para asesinarlo, se pone en las manos del nuevo asesor, sin saber que es el propio Oziel el líder de esa aborrecible intriga anarquista y que viene a eliminarlo. Entonces, la verdadera tragedia se cierne sobre el atribulado Oziel...¹⁷⁶

¹⁷⁶ GALEMIRI, **Edipo Asesor**. 1983. “Durante o mês de Tivan, o rei Saul instruiu aqueles a sua volta para localizaar o legendário Asesor Oziel. O rei acusado por uma guerra civil sem quartel, e interado de um complô para assassiná-lo, põe-se em mãos do novo asesor, sem saber que o próprio Oziel, líder dessa cansativa intriga anarquista e que vem a eliminá-lo. Então, a verdadeira tragédia se fecha sobre o atribulado Oziel.” (Tradução minha)

4.4 Texto dramático *versus* o texto espetacular: El Coordinador – Benjamín Galemiri

A primeira leitura de texto dramático, leitura literária, é entendida por aquela em que o leitor está preocupado em apreender a história, sem vínculo com a idéia de uma futura encenação.

É esta leitura literária que possibilita ao leitor a concretização da peça em plano imaginário. Sendo assim, de acordo com o tipo de rubrica, esta concretização estará direcionada à ambientação espacial pensada em espaço cênico ou, como é o caso da peça, esta rubrica descreverá um ambiente que dificilmente irá ser concretizado por um leitor em um espaço como um palco teatral.



Figura 2 – Cena da peça El Coordinador. Foto: Odeon Cia. Teatral.

Nesta fase, a rubrica em **El Coordinador**, funciona para o leitor como elemento para construção do imaginário, delimitação de tempo, espaço, apresentação de personagens, criando-se assim um elo entre as fontes locutoras¹⁷⁷ e os diálogos dramáticos dos personagens.

Já os diretores, encenadores, atores e operadores tendo em vista a montagem, fazem uma primeira leitura literária e, simultaneamente ou depois, realizam o que vou chamar aqui de leitura virtual espetacular.

Esta expressão está sendo criada neste trabalho, tomando como partida as definições de texto espetacular apresentado por Marco DE MARINIS¹⁷⁸ e o conceito de leitura virtual, utilizada por RAMOS¹⁷⁹, para nomear a leitura preocupada com a visualização da encenação.

Esta leitura virtual espetacular é pensada na materialidade cênica do texto no palco. As rubricas são lidas com atenção ao que diz respeito à construção de personagens, movimentação cênica, figurinos, adereços, cenografia, sonoplastia. Ou seja, como este texto está pensado para um palco.

Podemos citar como exemplo, a peça **Querô – uma reportagem maldita**, na qual o dramaturgo, por meio de rubricas, descreve e ambienta o espaço em um hipotético palco italiano. Apesar de se tratar de um texto repleto de *flash -back*, o autor, já desde o início, direciona o leitor para um palco. Tal característica não é o caso de **El Coordinador**.

¹⁷⁷ Fontes locutoras são as diferentes vozes que aparecem na peça. Ora a voz autoral, ora a voz do narrador, dos personagens, etc. As rubricas e os diálogos dramáticos.

¹⁷⁸ DE MARINIS, 1997.

¹⁷⁹ RAMOS, 1999.

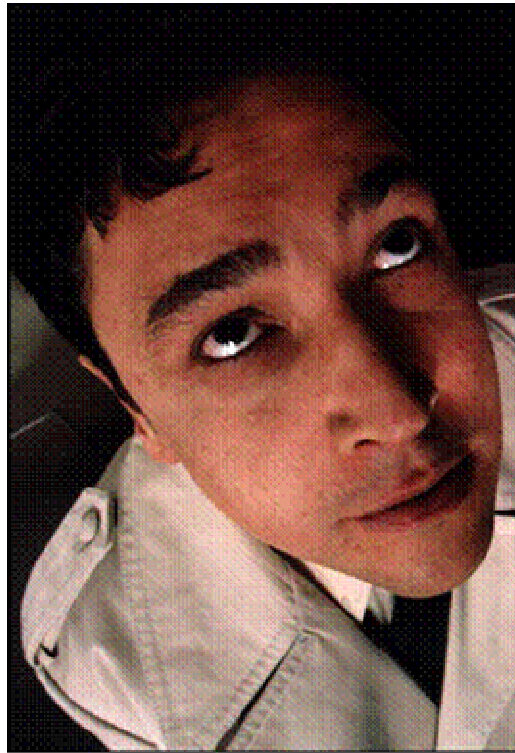
As rubricas da peça analisada funcionam muito mais como instrumento concretizador da narrativa ficcional, tendo em vista o desenvolvimento da trama, que como indicação pragmática de como a cena poderia ser organizada espacialmente.

Analisemos a rubrica inicial da peça:

Dentro de un viejo y destruído ascensor, Marlon, de terno ancho, moderno, corbata roja, mal anudada y, aspecto crispado. Junto a él, Milan, de terno deslucido, expresión inquieta, castigada. Milan se aproxima inhibido, nervioso, al control del ascensor y observa a Marlon.¹⁸⁰

Nesta rubrica, apesar de se descrever o lugar da ação dramática, o figurino, as características psicológicas, o ambiente da ação etc., o dramaturgo não fixa este lugar no palco. Esta narração se dá no plano literário. Este processo vai ocorrer durante todo o texto. Deste modo, na leitura de tal texto, o leitor não é levado pela rubrica a pensar na materialidade cênica no palco e esta concretização é feita puramente no plano literário, em que sua função é instaurar o sentido ficcional.

¹⁸⁰ GALEMIRI. **De la Cordillera al Obelisco**/Teatro. “Dentro de um velho e destruído elevador, Marlon, de terno largo, moderno, gravata vermelha, nó mal feito e, aspecto irritado. Junto a ele, Milan, de terno desbotado, expressão inquieta, castigada. Milan se aproxima inibido, nervoso, no controle do elevador e observa a Marlon.” p.47 (Tradução minha)



**Figura 3 – Cena da peça O coordenador.
Foto: Odeon Cia. Teatral.**

Este sentido ficcional aqui destacado fica ainda mais nítido quando se lê com a atenção voltada somente para a rubrica. Lendo-se a peça saltando os diálogos dramáticos, é possível, sem perda de sentido, apreender completamente o universo narrativo ficcional.

Nas rubricas, os personagens são todos apresentados pela descrição precisa de seus conflitos, a ação dramática é apresentada com início, meio e fim, antecipando no plano literário, os conflitos dos diálogos dramáticos.

Analisemos um trecho da peça em que tiramos todos dos diálogos dramáticos e mantivemos somente as rubricas na ordem apresentada pelo texto. É possível afirmar em comparação com o diálogo dramático, que toda a idéia da cena se mantém na rubrica e o diálogo vem para que o personagem mostre sua própria voz.

Dentro de un viejo y destruido ascensor, Marlon, de terno ancho, moderno, corbata roja, mal anudada y, aspecto crispado. Junto a él, Milan, de terno deslucido, expresión inquieta, castigada. Milan se

aproxima inibido, nervioso, al control del ascensor y observa a Marlon.

“Silencio.”

“Marlon lo observa, sonriente.”

“Milan aprieta el botón nuevamente. Marlon saca de su chaqueta una barra de chocolate kilométrica y comienza a mascarla con gula. Observa con aire travieso a Milan.”

“Milan abre su maletín y saca ropa. Se pone algo más sport. Se ve muy ridículo.”

“Marlon sale del ascensor con parsimonia. Antes de que las puertas del ascensor se cierren.”

“Las puertas se cierran. Marlon se aleja. Queda sólo Milan tratando de componerse su facha. Silencio. De pronto el ascensor se detiene. Se abren las puertas. Entra nuevamente Marlon.”

“El ascensor se detiene.”

“Marlon aprieta el botón. El ascensor sigue su viaje.”

“El ascensor pega un brinco fuerte. Apagón de luces.”¹⁸¹

¹⁸¹ GALEMIRI. **De la Cordillera al Obelisco**/Teatro. “Dentro de um velho e destruído elevador, Marlon, de terno largo, moderno, gravata vermelha, nó mal feito e, aspecto irritado. Junto a ele, Milan, de terno desbotado, expressão inquieta, castigada. Milan se aproxima inibido, nervoso, no controle do elevador e observa a Marlon. Silencia. Marlon o observa sorridente. Milan aperta o botão novamente. Marlon tira da sua jaqueta uma barra de chocolate kilométrica e começa a mastigar com gula. Observa Milan com um ar travesso. Milan abre sua mala e tira a roupa. Se apresenta mais esporte. Aparenta ridículo. Marlon sai do elevador com sem pressa. Antes que as portas do elevador se fechem. As portas se fecham. Marlon se queixa. Fica somente Milan tratando de se compor. Silencio. De repente o elevador se detém. Abre as portas. Entra novamente Marlon. O elevador se detém. Marlon aperta o botão. O elevador segue sua viagem. O elevador dá uma forte arrancada. As luzes se apagam.” (tradução minha)



Figura 4 – Cena da peça O Coordenador. Foto: Cia. Odeon Teatral.

Nas rubricas acima, é possível acompanhar a narrativa da peça. No entanto, se desprezarmos as rubricas, característica muito comum em muitos diretores e atores, valorizando tão somente os diálogos dramáticos, a peça não se concretizaria no que diz respeito à trama proposta pelo texto dramático.

É interessante observar que talvez seja pelo fato de Galemiri escrever para determinado grupo, ou por escrever roteiros para cinema, ele tenha deixado em aberto à encenação, e sua preocupação, especificamente em **El Coordinador** foi descrever a concretização literária da trama, já que, em poucos momentos, ele deixa marcas da encenação. Galemiri deixa assim, para o futuro encenador a tarefa de materialização do texto no palco.

4.5 Do texto dramático ao texto espetacular: aspectos da rubrica

A rubrica de **El Coordinador** descreve um velho e destruído elevador, onde três pessoas ficam presas e são manipuladas pela figura de um personagem ditador, autoritário e opressor. No entanto, esta rubrica não descreve como se dará esta concretização no palco, se haverá um elevador, em que lugar ele ficaria posicionado.



**Figura 5 – Cena da peça O Coordenador.
Foto: Odeon Cia. Teatral.**

Remete somente à idéia deste elevador fechado, um ambiente claustrofóbico. Deste modo, realizar a peça dentro de um elevador de verdade não seria o propósito do autor. A idéia da peça é mais que um elevador com defeito, um ambiente fechado, em que os personagens que estão dentro não vêem chance de sair. E quando se encontram diante da possibilidade de abandonar o elevador, não o fazem.

O que representaria este elevador? Como concretizá-lo cenicamente? O dramaturgo nos sugere que ele representa a América Latina sufocada pelas relações de poder e domínio do capitalismo em sua versão neo-liberal. Os candidatos Brigitte, Milan, em busca de emprego, tornam-se vítimas de suas próprias dúvidas, inseguros frente as suas próprias frustrações.

Sendo assim, a peça marca uma luta de sobrevivência entre os personagens, em que um clima de desconfiança e falta de escrúpulos tão comuns a qualquer país capitalista no que diz respeito à essa economia global atual.

Ao se ler a rubrica pensando em sua concretização, é necessário analisar todos os aspectos ideológicos presentes, tanto no texto, como na visão do dramaturgo, fazendo-se com que a rubrica dialogue com o contexto encenado da peça, para que assim, faça sentido. Sobre os aspectos ideológicos, PAVIS diz que:

Trata-se de imaginar a relação do texto dramático e espetacular com o contexto social, isto é, com outros textos e discursos mantidos sobre o real por uma sociedade. Sendo esta relação das mais frágeis e variáveis, o mesmo texto dramático produz sem dificuldade uma infinidade de leituras e, portanto, de encenações imprevisíveis a partir somente do texto.¹⁸²

Pela montagem da Odeon Cia. Teatral, escolhida para exemplificar tais aspectos da rubrica, consegue-se traçar muitos pontos de contato entre o texto didascálico e o texto espetacular.

O elevador apresentado na montagem da Odeon Cia. Teatral transmitia a idéia de lugar aberto e, ao mesmo tempo, sufocante e fechado, um território firme e ao mesmo tempo com muitas zonas de insegurança. O cenário inicialmente não remetia a

¹⁸² PAVIS, 1999:255.

um elevador, mas a um lugar instável montado encima de molas – daí a zona de insegurança. Na parte superior estavam dispostos quatro parafusos em cada canto do quadrado que representava o elevador.

A sonoplastia no princípio da cena anunciou que se tratava de um elevador pelo som da campainha típica destes locais. Os personagens Marlon e Milan se apresentam como descritos nas didascálias – Marlon com uma expressão ativa e Milan com um ar de pena, expressão infantil.

Ao fundo, toca uma música em inglês. A música era romântica. A peça finaliza com esta mesma música, em inglês e romântica. Mas, o efeito provocado na cena final é completamente diferente, pois a música se contrapõe à violência da cena de estupro final. Um estupro ao som de música romântica traz a sensação de oposição. Principalmente por que o personagem praticamente não reage. É um estupro no silêncio.

Tal fato nos remete a situações em que as pessoas se calam frente a uma atitude opressora em que o “outro” tem o poder. Essa atitude é muito comum nas relações de trabalho, em que, por medo de perder o emprego, a pessoa se cala. A mulher é agredida, é abusada sexualmente pelo patrão mantendo-se calada por medo e insegurança. O estupro, na peça, e a impunidade dos agressores remetem a essa situação atual que ainda é freqüente.

Outro aspecto interessante na montagem é observar que todos os personagens apresentam-se com uma placa pregada nas costas. Tal fato remete à idéia de que todos nós estamos freqüentemente catalogados. Na medida em que estes personagens caminham pelo cenário, e por este haver sido construído sobre molas e parafusos, deixa

um clima de instabilidade e insegurança muito forte, aproximando-se a idéia do elevador.

Os parafusos existem nos quatro cantos do cenário e em alguns momentos os personagens sobem neles e tentam se equilibrar. Esta atitude gera clima de tensão na platéia, pois esta percebe que equilibrar nestes parafusos não é domínio total dos atores, provocando a sensação que, a qualquer momento, um ator virá a cair. E em uma das apresentações um ator caiu mesmo, fato que gerou mais instabilidade:

El ascensor comienza a moverse.

— Milan: ¡Está temblando!

El ascensor sigue zarandeándose cada vez más. Marlon está en silencio, pálido y tenso.

— Marlon: Sí, está temblando fuerte y sostenido...

Milan que nota a Marlon silencioso. El ascensor sigue moviéndose. Marlon se tapa los oídos. Marlon pega un grito como de dolor. Milan corre y se pega a Marlon instintivamente. El temblor comienza a atenuarse. Marlon suda. Milan se encuentra aferrado a la pierna derecha de Marlon. Marlon lo observa en silencio. Marlon lo aparta. Se va a un rincón y sigue fumando.¹⁸³

Neste momento da peça, em que a rubrica comunica que o elevador começa a tremer, no palco, é o momento em que os parafusos entram em cena mais uma vez. Marlon começa a desparafusar com força, causando assim uma instabilidade e medo em Milan. Além do piso tremer, o barulho também é muito forte.

¹⁸³GALEMIRI, **El Coordinador**. pág 54. “O elevador começa a se mexer. Milan: Está tremendo! O elevador continua tremendo cada vez mais. Marlon se permanece em silêncio, pálido e tenso. Marlon: Sim, está tremendo forte e seguro. Milan que nota Marlon em silêncio. O elevador continua se movendo. Marlon tampa os ouvidos. Marlon dá um grito como de dor. Milan corre e se junta a Marlon, instintivamente. O tremor começa a se diminuir. Marlon soa. Milan se encosta aferrado à perna direita de Marlon. Marlon observa-o em silêncio. Marlon o separa, vai para um canto e continua fumando.” (tradução minha).

Na cena seguinte entra Brigitte, uma tradutora simultânea de inglês, descrita pela rubrica e pela cena como uma mulher inteligente, decidida e forte que também está no elevador, assim como Milan, a caminho de uma entrevista de emprego.

Apesar de saber que estão os três presos no elevador, ela se mantém decidida e não dá muita atenção ao que está acontecendo. Somente depois de um bom tempo ela percebe o que realmente está ocorrendo e começa a se preocupar, buscando, a todo custo uma maneira para sair de dentro do elevador.

As relações entre os personagens começam a se intensificar e se criam situações de poder, manipulação, humilhação, e assim, Marlon começa a levar os personagens ao desespero, por meio de jogos, ameaças e simulações.

No texto dramático, o dramaturgo utiliza do congelamento de personagens e cenas no momento em que o jogo dramático somente está direcionado a um dos personagens. Neste caso, os outros se mantêm estáticos, não dando conta do que havia acontecido. Na montagem, esta rubrica é concretizada através dos personagens não mais congelados mas, de costas, também estáticos. Quando se posicionam de costas, as placas com os seus nomes mais se notam.

Observa-se que, tanto congelados na cena, quanto de costas, a ação dramática continua como se não tivesse acontecido e é então que os personagens se tornam mais presentes, já que, de costas, o espectador assiste a cena simultânea lendo sempre os nomes dos outros personagens.

A montagem da Odeon Cia. Teatral, assim como o texto dramático, faz o espectador extrapolar do cenário escolhido pela peça. O elevador, em determinado

momento, fica absolutamente em segundo plano, transportando para outro estado em que para o leitor da peça enquanto literatura, não ficará preso somente à imagem deste elevador. O espectador da peça é levado também a notar este conflito sufocante em que não são as paredes e as portas do elevador que se tornam obstáculos que os impedirão de sair, e sim as situações que os rodeiam.

Não é objetivo deste trabalho “comprovar” se a montagem foi “fiel” ao texto, tendo em vista que tratam-se de trabalhos distintos. Mas, a partir da análise da peça e da montagem, comprova-se a hipótese de que, por meio do estudo da rubrica, podemos encontrar as possíveis intenções ideológicas do autor e traduzi-las, portanto, para uma cena dramática contextualizada.

Obedecer didascálias não quer dizer ser “fiel” ao que o texto diz, já que o teatro é uma traição¹⁸⁴ mas leva a compreender os efeitos provocados pelo texto e a intenção do autor. Seria uma falha da montagem, se ela não conseguisse passar as relações propostas pelo texto, no que diz respeito às sensações provocadas no leitor ou espectador. Isso não quer dizer que, obrigatoriamente, a peça para ser considerada coerente em relação ao texto dramático tenha que necessariamente remeter a um elevador. Pelo contrário, a montagem encontrou outras formas de concretizar o elevador, com a idéia de confinamento, angústia, impossibilidade, claustrofobia.

Sendo assim, se o texto lido por determinado leitor lhe dá possibilidades de imaginar e visualizar a peça em um plano diferente de outro leitor, já que o texto deixa espaços para ser preenchido pelo seu fruidor; a peça de teatro, concretizada por um

¹⁸⁴ Aqui entendo por traição a relação que se dá entre dramaturgo, encenador, ator e espectador. É uma relação em que um trai o outro: O dramaturgo escreve A, o encenador encena AB, o ator interpreta ABC, e o espectador entende ABCD, sendo assim uma eterna traição.

diretor é, neste sentido, preenchida de maneira que será diferente de outro diretor. A pluralidade de signos e multiplicidade de interpretações irão sempre existir.

Outra relação deste texto com os outros dois, está no fato de que, nesta rubrica, o dramaturgo, não é encenador. E sua rubrica continua em plano literário. Pode-se dizer que até se assemelhe a um roteiro de filme. Sem a preocupação com a concretização em um palco. Deste modo, o texto é entregue em aberto a um provável encenador.

5 Considerações finais

5.1 Romance *versus* texto dramático

Ao se fazer uma leitura crítica dos capítulos anteriores, é possível estabelecer algumas propostas conclusivas. No princípio desta dissertação, um breve histórico da rubrica desde sua incidência em textos antigos, conhecidos na Grécia Antiga como didascálias, deparando com sua particularidade e importância no que tange o teatro contemporâneo latino-americano.

Por meio da análise dos textos dramáticos de **Cinema Utopia**, de Ramón Griffero e da **Trilogia Bíblica** do Teatro da Vertigem foi traçado um paralelo entre a presença e a função da rubrica para o leitor comum das peças como literatura e como esta rubrica poderia influenciar na ficcionalização¹⁸⁵ da peça no plano imaginário; por outro lado, foi analisada a leitura da mesma obra, feita por um leitor que hipoteticamente viria a dirigir a montagem do texto, tendo em vista que esse teria como objetivo ficcionalizar a peça em um plano da encenação.

Em estudo comparativo entre o texto dramático da **Trilogia Bíblica** do Teatro da Vertigem e a encenação de tais textos, destacamos a relação que se dá pela rubrica na passagem do texto para a cena.

O objetivo geral desta dissertação é demonstrar, comparar e comprovar que, por meio da análise das rubricas de um texto dramático – **Quêro: uma reportagem maldita**, de Plínio Marcos, e **El Coordinador**, de Benjamín Galemiri, a questão da

¹⁸⁵ PAVIS, 1994.

rubrica funcionar como literatura da cena e, a partir daí, analisar a poética cênica deste autor, como ele visualizou o espetáculo, chegando a uma hipotética encenação imaginária, preconizada pelo dramaturgo na criação do texto dramático.

Por outro lado, verificou-se a hipótese de essas rubricas funcionarem como literatura, visto que, muitas vezes, elas narram e descrevem imagens que somente são apreendidas no plano da literatura e não na concretização cênica no plano dramático¹⁸⁶. Neste sentido, comprova-se que esta especificidade de rubricas não indica (instrui) inicialmente, ações que vão se ambientar no palco, transportando o leitor ao plano literário assemelhado ao conto. Esta rubrica nos apresenta como mediação entre o conto e a cena, em que a narrativa didascálica se aproxima da narrativa do romance.

Segundo ISSACHAROFF¹⁸⁷, o que diferencia a narrativa no romance e a narrativa didascálica é a situação do narrador. No primeiro caso, por mais distanciado da história que ele se pretenda, estará inevitavelmente preso ao universo ficcional. Dito de outro modo, será impossível separar quem articula a ficção (mesmo que seja um personagem criado, como se **Uma Noite de Inverno um Viajante**, de Ítalo Calvino) de quem é, de fato, o autor do texto. No segundo (o do texto dramático ou, mais especificamente, do texto com rubricas), é diferente. A voz silenciosa do autor inscreve-se no discurso ficcional sem abrir mão de certa autonomia referencial ante a ficção.¹⁸⁸

No romance, por exemplo, Plínio Marcos escreveu uma narrativa linear, contada em primeira pessoa pelo personagem-título, aproximando o leitor do plano ficcional em

¹⁸⁶ O plano dramático aqui é entendido com aquela rubrica escrita para a visualização num palco. Ou seja, na ambientação da peça no que diz respeito ao cenário, personagens, figurinos, sonoplastia, maquiagem.

¹⁸⁷ ISSACHAROFF *apud* RAMOS, 1999.

¹⁸⁸ RAMOS, 1999:162.

que este vai interagindo-se dos fatos em ordem cronológica. Somente ao final da narrativa que o autor nos apresenta a forma a qual a história estava sendo contada: Querô, prestes a morrer, conta sua história ao repórter que grava e escreve a reportagem, classificada pelo próprio repórter de uma reportagem maldita.

Se a narrativa é linear no romance, quando Plínio Marcos a adapta para o teatro, o foco foi outro: Neste caso, a narrativa é transformada em drama em que a rubrica é a mediadora, trazendo, portanto, a ação dramática para o texto narrativo. Pelas instruções apresentadas nas didascálias, cria-se a ação dramática, ou mesmo textos épicos – como é o caso da narração do repórter e a poesia narrada pela mãe de Querô.

Estes textos didascálicos são direcionados aos profissionais de teatro: encenadores, atores, figurinistas, cenógrafos, sonoplastas, ou mesmo a leitores da obra como literatura. Em ambos os casos, tendo em vista a concretização de uma eventual encenação, ou simplesmente um caminho para se chegar a uma encenação imaginária.

O repórter, desde o início, começa a apresentar a vida de Querô em *flash-back*, mostrando os acontecimentos, cortando-os, relacionando-os a outros, transitando por toda a história. Aqui, a rubrica é a que direciona estes cortes, essa movimentação do repórter, a iluminação de cenas isoladas, música. Comprova-se que a narração da rubrica apresenta outro aspecto, o qual entra e sai do plano ficcional, levando o leitor a concretizar estas narrativas didascálicas no palco.

É nestas rubricas que o autor consegue misturar três tempos distintos na estrutura da peça que são interligados pelo recurso de *flash-back*.

É como se o tempo presente na rubrica, ao contrário do presente na narrativa romanesca que não escapa da ficção, instaurasse um espaço fora do tempo da ficcional. Suas referências estão lá, sempre as mesmas, para serem infinitamente renovadas.¹⁸⁹

O primeiro tempo da peça é o passado, que se inicia na peça com a cena do crime. É interessante observar que esta cena se repete inteiramente ao final, fato que causa outro tipo de impacto. Primeiro, ao começar a ler a peça, o leitor verá uma cena, violenta e dramática, mas não terá muita proximidade com ela, já que não conhece os motivos de tal crime. Além disso, neste momento ainda não há aproximação do leitor com o personagem. Estas rubricas iniciais da peça indicam a presença de um repórter no palco narrando a situação política dos menores abandonados, da violência e da postura da sociedade frente a estes acontecimentos.

No momento em que esta cena se repete, a concretização das didascálias e a relação entre leitor e cena serão diferentes, pois o leitor já haverá conhecido Querô, sua história e os motivos pelos quais ocorreria o crime. Então, as rubricas ali têm função específica na relação entre os tempos da peça.

O tempo presente é apresentado pelo repórter, que através de seu texto, apresenta a reportagem que será contada ao leitor-espectador. Outro aspecto importante está no fato de esta rubrica situar presente, passado no terceiro tempo da peça que é o tempo da fantasia.

Este tempo da fantasia ou delírio se refere a quando a mãe de Querô aparece para ele, antecedendo seus últimos minutos de vida. Neste caso, a didascália misturou

¹⁸⁹ RAMOS, 1999:162.

passado e o trouxe para o presente fato que foi possível conectar; resumidamente, traços que eram presentes no romance.

Portanto, por meio desta análise do romance e da peça, valendo ressaltar mais uma vez que a adaptação foi feita pelo próprio autor, investigou-se sistematicamente a passagem do texto literário para o texto dramático e a função de mediação da rubrica nesta adaptação.

Foram observadas as intenções do autor, fatos e críticas que ele quis enfatizar. O estudo comparativo também proporcionou abertura tanto na ambientação e compreensão do romance ajudado pela peça, como na visão da peça, ajudada pelo romance.

O caráter ideológico presente em ambos os trabalhos, se manteve. O discurso e a teatralidade do autor podem ser estudados pelas rubricas da cena, pois assim se pode ter idéia da provável visualização do espetáculo, tendo em vista que as didascálias são os primeiros caminhos no qual o autor imaginou a encenação.

É interessante observar que, no momento de leitura do romance, visualiza-se no plano da literatura, imaginário, ficcional. Já na leitura da peça, o autor convida a visualizar o palco. A movimentação cênica. Tal característica é apresentada pela didascália em momentos de quebra da quarta parede, jogo de luz descrita na rubrica, e principalmente pelo personagem do repórter.

A rubrica, como descrição de cena, criação de personagens, movimentação, ação dramática, narração, abre caminho para várias possibilidades de interpretação, em que estes lugares de indeterminação, tanto cênico, discursivo ou ideológico, convidam a

participar ativamente do texto, em que, cada leitor ou espectador ou diretor, construirá seu texto que permanecerá sempre atual e atualizável pelo seu fruidor.

5.2 Rubrica *versus* encenação

Diferentemente, nos textos dramáticos do Teatro da Vertigem – estudados aqui – as rubricas tratam mais de aspectos de encenação, direção e ambientação cênica em espaço determinado. Este fato se justifica pelo grupo trabalhar o que se chama de teatro colaborativo. A dramaturgia muitas vezes é escrita na cena.

O estudo da dramaturgia do Teatro da Vertigem – a **Trilogia Bíblica** possibilitou discutir os conceitos teóricos sobre texto-leitor, dramaturgo-encenador, fazendo, portanto, repensar o papel da dramaturgia e a função da rubrica no teatro dos dias atuais. Deste modo, possibilitou levantar questionamentos relativos à recepção de um texto dramático contemporâneo, em que as imprecisões, indeterminações, fragmentações, narrações, distanciamento e ambientações são dificultadores da leitura.

Em **Cinema Utopia**, de Ramón Grifféro, depara-se com uma rubrica subjetiva, em que o dramaturgo-encenador utiliza-se de conceitos para descrever personagens. Discutimos o exemplo do personagem do lanterninha, ao qual a rubrica descreve como “ele é a utopia”. Além disso, Grifféro, nesta mesma peça, rompe com as fronteiras entre as artes, no momento em que sua rubrica aparece para entrelaçar os planos literários, dramático e cinematográficos, tendo em vista que a peça apresenta uma linguagem cinematográfica em que os personagens assistem a um outro tempo em uma tela de cinema. No final da peça, a rubrica, aproxima estes dois planos. Público do teatro (atores) e personagens do filme (outros atores).

Portanto, retoma-se a idéia inicial de que o texto de teatro é escrito visando destinatário concreto. Se este destinatário é leitor comum, encenador, pesquisador, historiador ou arquivista, isto não importa. Como este destinatário vai receber este texto, e o que ele fará com tal, já é outra história. O que se deve ter em mente é que, quem escreve tem objetivo, tem ideal, um imaginário concreto.

5.3 Do texto dramático ao espetacular

No caso de **El Coordinador**, sabemos que Galemiri escreve a peça e entrega a um grupo específico que a montará. Talvez por este fato, sua rubrica se dê exclusivamente no plano da literatura, pois a função de encenador será feita por outro. A especificidade da didascália em Galemiri está no fato de ela se aproximar muito do conto. Somente com a leitura delas é possível apreender o sentido da peça. A partir daí, consegue-se comprovar a questão da rubrica no plano da literatura. Um leitor da peça, por exemplo, vai visualizá-la, concretizá-la, em muitos ambientes, menos no palco. A rubrica narra uma trama. Um jogo de poder que acontece no elevador. Galemiri, talvez por ser cineasta, escreveu uma rubrica que se assemelha a um roteiro de cinema.

Em **Quêro – Uma reportagem maldita**, Plínio Marcos adapta seu romance para a cena dramática e, neste caso, ele nos entrega uma possível encenação imaginária. Aquela com que ele encenaria o seu próprio texto. Com a rubrica de Plínio Marcos e a comparação direta a seu romance, observa-se um Plínio romancista, passando pelo dramaturgo e chegando ao eventual encenador.

Portanto, a partir do estudo da rubrica em diferentes autores e casos muito particulares, chega-se à conclusão de que a rubrica é uma das possibilidades de acesso à

cena dramática que o dramaturgo enxergou e que seguiu-la ou estudá-la não quer dizer que todas as montagens sejam iguais. Um bom diretor é aquele que consegue ler tais rubricas, entendê-las, extrair delas a voz do autor, contextualizá-las e dialogar com elas a partir de sua visão de mundo. Trata-se de preencher os espaços deixados pelo dramaturgo com essas novas cargas semânticas. E isso é que é o teatro.

Esta pesquisa concorda com as duas conclusões gerais do trabalho de Luiz Fernando RAMOS¹⁹⁰ que motivaram sua realização, abrindo uma série de outras interrogações no que diz respeito à análise semiótica do teatro. RAMOS diz que a primeira conclusão geral é a do ponto de vista da crítica da história da literatura dramática, em que a análise do por meio da rubrica ainda é muito pouco explorada e que estas podem nos oferecer novos olhares e novas perspectivas de leituras.

Por outro lado, RAMOS aponta que é cada vez maior a ocorrência de rubrica no teatro contemporâneo e se buscam encenadores que trabalhem com esse tipo de texto para cifrar seus espetáculos.

Assim, em palavras de Ramos “*na dramaturgia contemporânea a rubrica é a peça-chave, e não pode haver compreensão atualizada do teatro que não leve em conta esse fator.*”¹⁹¹

Em relação à rubrica, termino aqui com outra indagação: Não seria o texto performático¹⁹² uma rubrica na qual o *performer* visualiza e descreve uma possível

¹⁹⁰ RAMOS, 1999.

¹⁹¹ RAMOS, 1999:166.

¹⁹² Ravetti, Graciela. Narrativas performáticas. In RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia. (Org.) *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG: Poslit, 2002.p. 47-68.

“encenação virtual performática”? Ou mesmo, não seria a rubrica um tipo de registro escrito de uma performance, que tem possibilidade de registrar, arquivar uma prática? Assim, da mesma forma que ao começar a pesquisa, cheia de interrogações, ela termina com outros questionamentos para futuras pesquisas, experimentações e reflexões sobre o fazer teatral – aqui entendido como escrever teatro, falar sobre o teatro, ler, dirigir, encenar, atuar e assistir. Pesquisar é interrogar constantemente.

6 Bibliografia

- ALEXANDRE, Marcos Antonio. Tradução e/ou adaptação para o teatro: texto escrito e texto performático. *In*: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (Org.) **Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais**. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG: Poslit, 2002.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Arte Poética, 1992.
- ASLAN, Odete. **O ator no século XX**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- BARTHES, Roland. **A Aventura Semiológica**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BARTHES, Roland. Aula. 6. ed. São Paulo: Cultrix, 1992.
- BARTHES, Roland. **A Preparação do Romance**. Vol. I e II. São Paulo, Martins Fontes, 2005.
- BARTHES, Roland. **A Aventura Semiológica**. São Paulo: Martins Fontes 2001.
- BATY, Gaston. **Rideau Baissé**. Paris: Bordas, 1949.
- BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- BOBES NAVES, Maria Del Carmen. **Semiologia de la obra dramática**. Madrid: Taurus Ediciones, 1987.
- BRANDÃO, Tânia. “Teatro brasileiro no século XX: as oscilações vertiginosas”. *In*: **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Brasília: IPHAN, 2001, p. 300 – 335 (n.29)
- BRECHT, Bertolt. **Escritos sobre teatro**. Buenos Aires: Nueva visión, 1983.
- CARREIRA, André. Apocalipse 1,11: risco como meio para explorar a teatralidade. *In*: CARREIRA, André. Et al (Org.). **Mediações Performáticas Latino-Americanas II**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2004.
- COELHO NETO, José Teixeira. **Moderno Pós-Moderno**. 2ª edição. Porto Alegre / São Paulo: L &PM Editores S.A., 1990.
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- CONNOR, Steven. **Cultura Pós-Moderna: Introdução às teorias do contemporâneo**. Porto Alegre: Loyola, 1992.]
- COSTA LIMA, Luiz. “Um conceito proscrito: mimese e pensamento de vanguarda”. *In*: COSTA LIMA, Luiz. **Sociedade e discurso ficcional**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- DA COSTA, José. “Narração e representação do sujeito no teatro contemporâneo”. *In*: O Percevejo. **Revista de teatro, crítica e estética**. Rio de Janeiro: UNIRIO; PPGT; ET, 2000, p. 3 – 24 (n. 9).
- DE MARINIS, Marco. **Comprender el teatro – Lineamientos de una nueva teatrología**. Buenos Aires: Editorial Calerna, 1997.

- DERRIDA, Jacques. O Teatro da Crueldade e o fechamento da representação. A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas. *In*: DERRIDA, Jacques **A escritura e a diferença**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1995. p. 149-177, 229-249.
- DORT, Bernard. **O teatro e sua realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 1983.
- EAGLETON, Terry. “Intentio Lectoris: apontamentos sobre a semiótica da recepção”. *In*: EAGLETON, Terry. **Os limites da interpretação**. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- ECO, Umberto. **Tratado geral da semiótica**. São Paulo: Perspectiva 2002.
- ESSLIN, Martin. **Uma anatomia do drama**. Rio, Zahar, 1987.
- FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. 2ª.ed. Rio de Janeiro: Martins fontes, 2001.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 2ª.ed. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1992.
- GUINSBURG, J. (org.) *et alii*. **Semiologia do teatro**. São Paulo, Perspectiva, 1978.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 6ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001. 102 p.
- HILDEBRAND, Antônio; NASCIMENTO, Lyslei; ROJO, Sara. (Org.). **O corpo em performance**. Belo Horizonte: NELAP/FALE/UFMG, 2003.
- HUTCHEON, Linda. “Teorizando o pós-moderno: rumo a uma poética”. *In*: HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: História, Teoria, Ficção**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- ISER, Wolfgang.. **O Ato da Leitura – Uma teoria do efeito estético**. (2v). São Paulo: Editora 34, 1996 e 1999.
- ISER, Wolfgang. O Ato de Fingir. O imaginário. *In*: ISER, Wolfgang. **O fictício e o Imaginário. Perspectivas de uma Antropologia Literária**. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 1996.
- JAUSS, Hans Robert Jauss. **A literatura e o leitor – Textos de estética da recepção**. Seleção, coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. (Iser, Jauss, Stierle, Gumbrecht)
- JAUSS, Hans Robert Jauss. **A História da literature como provocação a crítica literária**. Konstanz, Universitätsverlag, 1967.
- LIMA, Evelyn F.W. “Concepções espaciais: o teatro e a Bauhaus”. *In*: O Percevejo. **Revista de Teatro, crítica e estética**. Rio de Janeiro: UNIRIO;PPGT;ET, 1999, p. 44 – 60 (n.7).
- LIMA, Luiz Costa. **O Controle do imaginário**. Rio de Janeiro: Forense Universitária 1989.
- MAINGUENEAU, Dominique. **Pragmática para o discurso literário**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

- MAGALDI, Sábato. **O texto no teatro**. São Paulo: Perspectiva/Editora da Universidade de São Paulo, 1989.
- MAGALDI, Sábato. Plínio Marcos. **Moderna dramaturgia brasileira**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.
- MENCARELLI, Fernando Antônio. “Grotowski e a criação teatral contemporânea no Brasil”. *In: CARREIRA, André. et al.. (Org.).* **Mediações Performáticas Latino Americanas II**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2004.
- NAVES, Maria Del Carmen Bobes. El signo dramático. *In: NAVES, Maria Del Carmen Bobes.* **Semiología de la obra dramática**. Madrid: Taurus, 1987.
- PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- PAVIS, Patrice. **Teatro contemporâneo: Imágenes y voces**. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 1998.
- PAVIS, Patrice. “Producción y recepción en el teatro”. *In: PAVIS, Patrice.* **El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y postmodernismo**. La Habana: Casa de las Américas y Embajada de Francia en Cuba, 1994.
- MARCOS, Plínio. **Uma reportagem maldita (Querô)**. São Paulo: 2º edição, 1982.
- MARCOS, Plínio. **A Mancha Roxa**. São Paulo: Edição do autor, 1988.
- MARCOS, Plínio. **Barrela: Peça em 1 ato**. São Paulo: Global, 1976.
- MARCOS, Plínio. **Dois perdidos numa noite suja**. São Paulo: Global, 1978a.
- MARCOS, Plínio. **Navalha na carne**. São Paulo: Global, 1978c.
- MARCOS, Plínio. Coleção melhor teatro. **Barrela, Dois perdidos numa noite suja, Navalha na carne, Abajour Lilás, Querô**. São Paulo: 2003.
- PRADO, Décio de Almeida. **História concisa do teatro brasileiro: 1570-1908**. São Paulo: EdUSP, 1999.
- RAMOS, Luiz Fernando. **O parto de Godot: e outras encenações imaginárias: a rubrica como poética da cena**. São Paulo: Hucitec/Fapesp, 1999.
- RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia. “Introdução”. *In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia. (Org.).* **Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais**. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG: Poslit, 2002. p. 9-10.
- RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia. “Narrativas performáticas”. *In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia. (Org.).* **Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais**. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG: Poslit, 2002. p. 47-68.
- ROJO, Sara. “Limites e tensões espetaculares: Amor e Restos Humanos”. *In: CARREIRA, André et al. (Org.)* **Mediações performáticas Latino-Americanas**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2003. p. 161-169.

ROJO, Sara. “La performance art em América Latina”. *In*: CARREIRA, André. *et al.* (Org.). **Mediações Performáticas Latino Americanas II**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2004. p. 189-200.

ROJO, Sara. **Tránsitos y desplazamientos teatrales: de América Latina a Italia**. Chile: Cuarto Propio, 2002.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2002. 176 p.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral: 1880-1980**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. São Paulo, Martins Fontes, 1996.

SANTAELLA, Lucia. “Teoria e práticas semióticas”. *In*: SANTAELLA, Lucia. **Produção de linguagem e ideologia**. São Paulo: Cortez, 1980. p. 7-45.

SANTAELLA, Lucia. **A teoria geral dos signos: como as linguagens significam as coisas**. São Paulo: Pioneiro Thomson Learning, 2000.

SANTAELLA, Lucia. **O que é semiótica**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985. 114 p. (Coleção Primeiros Passos, v. 103.)

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TAYLOR, Diana. “Encenando a memória social: Yuyachkani.” *In*: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (Org.) **Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais**. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras- Ed. UFMG: Poslit, 2002 p. 13-45.

TEATRO AMERICANO actual. Dramaturgia chilena contemporânea: El Coordinador / Benjamin Galemiri. Cinema –utoppia / Ramón Grifféro. Assesinato em la calle Illinois / Lucía de la Maza Cabrera. Hechos consumados / Juan Radrigán. Madrid: Casa de América, D.L. 2000.

VERTIGEM, Teatro da. **Trilogia Bíblica**. Publifolha, São Paulo, 2001.

UBERSFELD, Anne. “Texto-representación.” *In*: UBERSFELD, Anne. **Semiótica teatral**. Murcia: Cátedra, 1989.

VILAR, Jean. **De la tradition théâtrale**. Paris: Gallimard, 1963.

6.1 Obras dramáticas pesquisadas:

GRIFFERO, Ramón. Cinema Utoppia. Acesso em 28 jan 2007 a <www.griffero.cl/mn_fin.htm>. GRIFFERO, Ramón. Tus deseos en fragmentos.

GALEMIRI, Benjamín. El Coordinador. Chile. **Revista eletrônica de teatro**. Acesso em 20 jun. 2005 a <www.celcit.com.ar>.

GALEMIRI, Benjamín. El seductor. Chile. Acesso em 20 jun. 2005 a <www.celcit.com.ar>.

GALEMIRI, Benjamín. Edipo Asesor. Chile. Acesso em 20 jun. 2005 a <www.celcit.com.ar>.

MARCOS, Plínio. **Querô (uma reportagem maldita)** São Paulo: 2º edição, 1982.

MARCOS, Plínio. **A Mancha Roxa**. São Paulo: Edição do autor, 1988.

MARCOS, Plínio. **Barrela: Peça em 1 ato**. São Paulo: Global, 1976.

MARCOS, Plínio. **Dois perdidos numa noite suja**. São Paulo: Global, 1978a.

MARCOS, Plínio. **Navalha na carne**. São Paulo: Global, 1978c.

VERTIGEM. Teatro da. **Trilogia Bíblica**. Publifolha, São Paulo. 2001.

6.2 Textos espetaculares analisados

ODEON CIA. TEATRAL. O Coordenador. Direção de Carlos Gradim. Belo Horizonte, 2005.

TEATRO DA VERTIGEM. Apocalipse 1,11. Direção de Antônio Araújo. Belo Horizonte, 2002.

TEATRO DA VERTIGEM. O Livro de Jô. Direção de Antônio Araújo. Belo Horizonte, 2002.

TEATRO DA VERTIGEM. O Paraíso Perdido. Belo Horizonte, 2002.

6.3 Documentos da Internet:

APRESENTA OBRAS DRAMÁTICAS de autores latino-americanos. Acesso em 20 jun. 2005 a <www.celcit.com.ar>.

GRIFFERO, Ramón. Apresentação, histórico, agenda, espetáculos, fotos, links eventos/atividades, contato com o grupo. Acesso em 28 jan 2007 a <www.griffero.cl/mn_fin.htm>.

MARCOS, Plínio. **Site oficial de Plínio Marcos** Último acesso em novembro de 2006 a <www.pliniomarcos.com>.

ODEON CIA. TEATRAL. Apresentação, histórico, agenda, espetáculos, fotos, links eventos/atividades, contato com o grupo. Acesso em 28 jan 2007 a <http://www.odeoncompanhiateatral.com.br>.

TEATRO DA VERTIGEM. Fotos do espetáculo **Apocalipse 1,11** do Grupo de Teatro da Vertigem. Acesso em 28 jan 2007 a <http://www.teatry.art.pl> .

6.4 Eventos:

V ENCONTRO INTERNACIONAL DE PERFORMANCE – Performances e Raízes: Práticas indígenas contemporâneas e mobilizações comunitárias. Organizado pela UFMG e pelo Instituto Hemisférico de Performance e Política das Américas, realizado em Belo Horizonte, março de 2005. (Particpei como monitor da oficina ministrada pelos integrantes do Grupo do Teatro da Vertigem.

4º CONGRESSO BRASILEIRO DE HISPANISTAS. Apresentação das comunicações “A estética da recepção e a literatura dramática: dramaturgo, leitor e/o encenador”, e “Teatro, língua e expressão.” Setembro de 2006.

SEVFALE. Semana de Eventos da Faculdade de Letras da UFMG. Apresentação da comunicação “ Querô: Da narrativa ao drama por meio das didascálias”. 15 de outubro de 2006.

7 Anexo

No meio da minha pesquisa, como experimentação tentei criar um texto de teatro completamente didascálico ao qual seria utilizado em partes nos ensaios do Grupo de Teatro Mayombe. O texto segue abaixo:

Peça inspirada na leitura do conto **Lucas, sua nova arte de pronunciar conferências, de Cortazar** e nos meus questionamentos sobre as rubricas durante o processo da pesquisa do mestrado.

(FIM...

**UM TAL Corpo de Madeira (uma peça em rubricas)
Por: José Maria Lopes Júnior**

Este é um texto aberto destinado a possibilitar um mundo de possíveis. Pode-se classificar como um texto didascálico, indicações cênicas, roteiro, argumento, fábula ou talvez não-poesia. Destina-se a um leitor comum. A um encenador comum. A um ator comum. A encenação poderá se concluir em vários planos: Imaginário (leitor comum), virtual (encenador comum), real-concreto (ator comum). Este último é entendido a partir da montagem de tal texto em um espaço compartilhado ao mesmo tempo por um coletivo (diretor – ator – espectador). No plano imaginário, ele não cumpre a função de encenação. E sim o de literatura. Sensação. Ele terá neste sentido a finalidade de provocar emoções, sentimentos, reflexões ou mesmo apoio para qualquer finalidade. No

plano virtual, tenta-se fazer uma leitura do texto pensando em uma possível concretização em um espaço cênico. A partir daí, este leitor irá decidir se sua virtualidade será capaz ou não de encenar tal texto. Ressalto que ainda não consegui passar para o plano virtual. Estou no imaginário e por sorte imaginando. O próximo passo talvez vá dar depois de você. Mãos à obra.

Personagens:

O porteiro – de algum lugar, em algum tempo, incerto e flutuante. Como qualquer um. É um corpo de madeira. Obstinado por portas, sente que pessoas e portas são as mesmas coisas. A mesma matéria. Mas, cada um com suas particularidades específicas. Abertas ou fechadas. Secas ou volumosas. Fixas ou flexíveis. A porta não é flutuante. Às vezes incerta. O porteiro não tem certeza disso. Talvez você que lê tenha. Pode ser.

As portas – Matéria que se toca. Que se vê. Se sente. Esta é a melhor definição para esta peça. Uma matéria que se sente. Ou talvez não se sente. E assim, sente falta dela. Chega a sentir esta porta tão presente, que aí mal sente. É um objeto com pouco volume que separa você de mim. Ou você, dele, dela, deles, delas, e de nós mesmos. É algo que de alguma maneira nos afasta com seu seco e maldito maciço de madeira. Há um vácuo. Um aquário transparente entre um lado e outro. Um aquário transparentemente aparente. Sem peixes coloridos. Mas com peixes. Sem plantas. Quer dizer, verdes. Verde tem o musgo. De todo jeito, é verde.

corpos – Para que serve? Encima das patas existe uma zona hostil e ainda mais insidiosa que as partes sólidas. Eles conspiram contra nós mesmos. Eles não se entendem. Separados por seus próprios obstáculos. Desejam. Se desejam.

Os problemas – O que se vai comunicar? Quais são os meus desejos? Angustias? De onde eu falo? Daqui. De lá. Daqui e de lá. Demais para lá. É demais para aqui? Não sei. O que eu quero falar? Espero alguma coisa? Você espera? Este é o problema. Não saber o que eu sei que quero falar. O dificuldade é que tenho um pouco de certeza de que ele vai escutar. Por que eu mesmo não escuto. Este é o conflito.

Lugar da ação:

Aqui entendo como uma porta aberta. Lá dentro ou lá fora existem várias portas fechadas para mim mesmo. Lá dentro ele se encontra. O ele pode ser você. E você acaba que vai ficar com a gente. A gente que já está lá. É importante dizer que o porteiro trabalha neste lugar, ou pelo menos, por alguma razão ele se encontra nele. Ele sabe de tudo. Ele é o livre arbítrio. Ele sofre com os corpos, com as portas e com ele mesmo enquanto matéria. O porteiro não sabe que sofre.

Tempo:

Qualquer um. Antes de Cristo também funciona. No barroco. Arcadismo. É o tempo da pós-modernidade antiga. Digo antiga, pois este tempo sempre existiu. E não envelheceu. Você sim. É um passado aqui. Neste tempo me refiro a algo que é “passado” “ocorrido” aqui.

Cenário:

Vazio. Nada. Talvez o tempo, se você conseguir algo que o materialize. Na minha encenação virtual (realizada no momento da criação desta discascália) ainda não consegui. Mas, você consegue. Como já disse anteriormente, estou no plano imaginário. Junto com as rubricas.

Sonoplastia:

Ruídos e sons do tempo. Música forte. Várias nacionalidades. Pensando na copa talvez. Nesta pulsão que manipula e se esquece. Se esquece do tempo. Ruídos do espaço. Das portas e dos corpos em algum momento. Estes momentos deverão abranger o máximo de sensações possíveis. Pelo menos aqui quero o máximo de sensações. Pois na vida isso nem sempre se dá. Desejos realizados. Desejos sonhados. Utopias. Felicidade ao extremo. Gozo. Rotina. Desilusões e morte. Gente sonhando.

Luz: Difícil e ao mesmo tempo capaz de não se perder no escuro.

Ação:

Vários corpos de madeira transitam este ambiente. Eles, algumas vezes, estão presos. Fechados. Encarcerados por um estrangeiro. É importante ressaltar aqui que o estrangeiro está nos próprios corpos de madeira. Cada corpo tem uma barreira. Uma dificuldade. Uma incompreensão com o outro. Um vácuo de quatro paredes abertos e fechados por uma porta. As paredes fecham. Prendem. Mas, mesmo sabendo que são quatro paredes e uma porta, esta tem muito mais força que aquelas. A porta pode-se abrir, fechar, ficar semi-aberta. As paredes não. A gente já se acostuma que elas são

sempre imóveis. Estáticas. Fixas. A gente nem sente que elas nos prendem. São irredutíveis. Sentimos que elas nos protegem. Do frio, do medo, do outro. Já as portas não. Dependem da gente. Por isso dói mais abri-las e fechá-las. Está nas nossas mãos as possibilidades.

O porteiro tem as chaves de todas as portas. Menos de uma. Em teoria ele conseguiria libertar todos. Menos um. A chave se perdeu. Quer dizer, ele nem percebeu que esta porta ele talvez nem tenha trancado. Ou talvez outro porteiro esteja com a chave.

Estes corpos são loucos. Quem observar a estes corpos vão dizer isso. O que acredito que não seja verdade. Mas, como dirão tal loucura, pode ser ou acaba sendo já que o outro sempre tem razão. É inútil tentar retirar as portas, pois um problema mal resolvido pela via do inconsciente pode trazer complicações sem esta parte do corpo. O corpo de madeira é a porta. Se tirar a porta. Morre. Se ficar mal posta, sofre. Se ficar fechada, não vive. Se abrir, escapa. Se ficar, fica. E se sonha. O porteiro transita todos estes ambientes junto com o público. Ele é o público e o público se identifica nele. Em cada ambiente de corpos portas de madeira, ele se transforma em madeira opaca. Faz parte de tudo. E conseqüentemente, o público também. Muitos se encontram. Outros se desencontram. Muitos se enxergam. Talvez um se estranha. Este um é infinitamente “um” corpo. Em um determinado momento, o porteiro corpo de madeira quer um machado. Em sua cabeça quer quebrar as portas. Ele tem as chaves, mas insiste em quebrar. Isto está em sua cabeça. O ator que fizer este papel deverá buscar alguma forma de demonstrar isto. Mostrar o seu interior que nem mesmo o porteiro quer acreditar. O porteiro quer quebrar tudo o que é de madeira. E com isso, ele mesmo.

Atrás da porta está o mais interessante de tudo. E ninguém sabe. Obvio. Ninguém se atreveu a abrir. Espero que quem monte este texto, abra e materialize esta didascalia. A porta está cravada entre a gente. Todos os corpos de madeira em algum momento diz isto: **“Que ninguém finja ignorar esta presença.”** Em algum momento o porteiro, que igual a todos os corpos pronunciará: **“Como pudemos imaginar que uma liberdade inexistente seria possível sem antes se livrar desta porta? Este conjunto de moléculas viscosa de um gigantesco enigma, aglutinante testemunha das piores submissões.”**

Fala do porteiro a qual será incorporada por todos os corpos de madeira:

“E eu ia pronunciar uma conferencia, apresentar-lhes um caminho, um lugar. E vocês iriam se dispor a escutar. Não, isso é um exagero. Tenhamos ao menos o valor de despertar, ou pelo menos admitir que desejamos despertar, e no final o que temos na nossa frente é dois metros e cinco de altura para um de largura, maciço, de madeira, de ferro, de vidro, de palha, de pano. De vento. E será que acabaremos alguma vez sabendo o que é isso? Responder isto é inútil. Talvez é melhor pensar no piso. Piso de madeira. Segurança para os nossos passos. Mas, o que se esconde debaixo deste chão lustrado?”

(A peça termina. Quer dizer, alguém entra e diz que terminou. Todos os atores saem e assumem a posição do público. Este, desconcertado fica no meio. Apagão. As luzes se ascendem. Os atores já não estão mais ali.) **Abrem-se as portas**

...COMEÇO)