

**FABRÍCIA APARECIDA LOPES DE
OLIVEIRA ROCHA**

**O PAPEL SEMIOLÓGICO DAS
DIDASCÁLIAS EM *A MULHER SEM
PECADO E VESTIDO DE NOIVA*, DE
NELSON RODRIGUES**

TRÊS LAGOAS-MS

2020

**FABRÍCIA APARECIDA LOPES DE
OLIVEIRA ROCHA**

**O PAPEL SEMIOLÓGICO DAS
DIDASCÁLIAS EM *A MULHER SEM
PECADO E VESTIDO DE NOIVA*, DE
NELSON RODRIGUES**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (Área de Concentração: Estudos Literários) do *Campus* de Três Lagoas da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS, como requisito final para a obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Wagner Corsino Enedino

TRÊS LAGOAS – MS

2020

**FABRÍCIA APARECIDA LOPES DE
OLIVEIRA ROCHA**

**O PAPEL SEMIOLÓGICO DAS
DIDASCÁLIAS EM *A MULHER SEM
PECADO E VESTIDO DE NOIVA*, DE
NELSON RODRIGUES**

Tese apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Letras (Área de Concentração: Estudos Literários) do *Campus* de Três Lagoas da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS, como requisito final para a obtenção do título de Doutora em Letras.

COMISSÃO EXAMINADORA:

Prof. Dr. Wagner Corsino Enedino – Presidente e Orientador (UFMS/CPTL) Prof^a.

Dr^a. Marlene Durigan – Membro Titular (UFMS/CPTL)

Prof. Dr. Ricardo Magalhães Bulhões – Membro Titular (UFMS/CPTL)

Prof. Dr. João Carlos de Carvalho – Membro Titular (UFAC)

Prof. Dr. Gentil Luiz de Faria – Membro Titular (UNESP/São José do Rio Preto)

Prof^a. Dr^a. Cristiane Rodrigues de Souza – Membro Suplente (UFMS/CPTL)

Prof. Dr. João Adalberto Campato Júnior – Membro Suplente (Universidade Brasil)

Três Lagoas, 6 de novembro de 2020.

À minha mãe, deslumbrante, que agora me assiste do além. Por causa dela, eu existo e, como desdobramento, esta tese.

AGRADECIMENTOS

A Deus, que me concede a paz de que eu preciso. Ao meu marido e demais familiares, pelo amoroso apoio diário. Aos meus colegas de trabalho e da pós, que tanto me ouviram falar da bendita tese. Aos docentes, pela resistência em face de todo tipo de ignorância de nossos tempos sombrios. Eu agradeço ainda ao meu querido orientador, o Professor Doutor Wagner Corsino Enedino, que confiou na minha capacidade para uma tarefa tão difícil: elaborar uma tese.

Eu passei por momentos pessoais difíceis durante o doutorado e recebi a compreensão do meu orientador para seguir em frente num ritmo mais saudável no lugar de desistir. Por fim, quero agradecer a minha mãe, que morreu no último dia 23/7/2020, prestes a completar 54 anos. Como ela estava infectada pelo coronavírus, não tivemos um cerimonial de despedida. Por isso, quero transformar todas as minhas ações, em especial a defesa desta tese, num memorial eterno a essa mulher que me deu a oportunidade de viver e pensar livremente.

*Voz interior (microfone)- E eu falando sozinho!
Será isso um sintoma de loucura? Não pode ser!
Um louco não pergunta a si mesmo: serei
louco?*

(RODRIGUES, 1980, p. 51).

ROCHA, Fabrícia Aparecida Lopes de Oliveira. *O papel semiológico das didascálias em A mulher sem pecado e Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues. 2020. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS).

RESUMO

Esclarecemos, nesta tese, as demandas históricas de expressão da dimensão cenográfica que fizeram as didascálias ganharem protagonismo na construção do sentido das obras dramáticas psicológicas modernas. Com o apoio de Teorias do Drama e estudos de Semiologia do Teatro, problematizamos o papel das didascálias e sua relação estética com a representação da psique humana. Para demonstrar a importância de referenciar esse tipo de anotação cênica, sobretudo na escrita teatral com cunho psicológico, tomamos como objeto de leitura as peças psicológicas *A mulher sem pecado* (1941) e *Vestido de noiva* (1943), ambas escritas pelo dramaturgo brasileiro Nelson Rodrigues. Em razão da especificidade imposta pelo sentido agregado pelas indicações cênicas, percebemos a importância de ler o texto dramático como estratégia de encenação em estado virtual. Esse método de leitura foi adotado nesta tese e é amparado pelos estudos de Anne Ubersfeld (2013), Patrice Pavis (2015) e Paul Zumthor (2007). Ignorar as didascálias, enquanto virtualidade cênica predeterminada no texto, equivale a negligenciar um fator construtor da especificidade da escrita psicológica de Nelson Rodrigues. Apesar de *A mulher sem pecado* e *Vestido de noiva* terem sido bastante estudadas, ainda não havia uma pesquisa tão particular sobre a importância estética das didascálias como fator construtor de uma ousada incursão teatral na vida interior das personagens, segundo fizemos neste estudo. Constatamos que, nessas duas peças, conteúdos psíquicos profundos e inviáveis de aparecer no tradicional diálogo são comunicáveis, teatralmente, especialmente em decorrência da luz e do microfone previstos nas didascálias.

PALAVRAS-CHAVE: Semiologia teatral. Nelson Rodrigues. *A mulher sem pecado*. *Vestido de noiva*. Didascálias.

ROCHA, Fabrícia Aparecida Lopes de Oliveira. The semiological role of didascaly in *A mulher sem pecado* (1941) and *Vestido de noiva* (1943), by Nelson Rodrigues. 2020. (PhD in Letters) - Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS).

ABSTRACT

In this doctoral dissertation, we discuss the historical demands of the expression of the scenographic dimension that made the didascaly become protagonists in the construction of the meaning of modern psychological dramas. With the support of Drama Theories and Theater Semiology studies, we problematize the exploration of the human psyche written in the didascaly. We demonstrate the importance of this type of scenic annotation, especially in psychological theatrical writing. For that, we analyzed *A mulher sem pecado* (1941) and *Vestido de noiva* (1943), texts written by the Brazilian writer Nelson Rodrigues. Because of the specificity imposed by the meaning added by the scenic indications, we realized the importance of reading the dramatic text as a strategy of spectacle in a virtual state. This reading method was adopted in this doctoral dissertation is supported by the studies of Anne Ubersfeld (2013), Patrice Pavis (2015) and Paul Zumthor (2007). The act of ignoring the didascaly as the scenic virtuality predetermined in the text is equivalent to neglecting a factor that builds the specificity of Nelson Rodrigues' psychological writing. Although *A mulher sem pecado* (1941) and *Vestido de noiva* (1943) have been extensively studied, did not exist, until now, a particular study about the aesthetic importance of didascaly as a factor that builds a profound theatrical incursion into the internal lives characters as we did in this study. According to the results of this doctoral dissertation, in these two plays, deep psychic contents that do not appear in the traditional dialogue are communicable, theatrically, especially because of the light and the microphone indicated in the didascaly.

KEYWORDS: Theatrical semiology. Nelson Rodrigues. *A mulher sem pecado*. *Vestido de noiva*. Didascaly.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 A IMPORTÂNCIA DAS DIDASCÁLIAS NA LEITURA DO TEXTO DRAMÁTICO	13
1.1 Regularidades do texto teatral: o papel do dispositivo cenográfico no passado clássico grego, latino e medieval	14
1.2 Do Renascimento à Era Moderna: o papel do dispositivo cenográfico depois da crise do drama	25
1.3 Os efeitos do Expressionismo na valorização do dispositivo cenográfico.....	39
2 O PAPEL SEMIOLÓGICO DAS DIDASCÁLIAS	51
2.1 A função das didascálicas na estrutura da obra dramática: a noção de texto performático ...	51
2.2 A leitura semiológica da obra dramática.....	59
2.3 A palavra (da personagem): o diálogo	66
2.4 O tom.....	68
2.5 A expressão facial	69
2.6 O gesto.....	69
2.7 A marcação.....	71
2.8 A maquiagem	73
2.9 O penteado.....	74
2.10 Figurino ou vestuário	76
2.11 O acessório	79
2.12 A música.....	81
2.13 A cenografia	82
2.14 A iluminação	86
2.15 Som ou sonoplastia.....	91
3 O PAPEL SEMIOLÓGICO DAS DIDASCÁLIAS EM “A MULHER SEM PECADO” E “VESTIDO DE NOIVA”, DE NELSON RODRIGUES	95
3.1 O diálogo	102
3.2 O microfone (significante som).....	104
3.3 Tom	110
3.4 Cenografia e vestuário.....	110
3.5 O acessório	112
3.6 Marcação	112
3.7 O gesto.....	113
3.8 A luz	113
3.9 Seria <i>A mulher sem pecado</i> nossa inauguradora do Expressionismo no Brasil?	123
3.10 O papel semiológico das didascálicas em <i>Vestido de noiva</i>	126
3.11 O diálogo	128
3.12 Cenografia	129
3.13 Vestuário e maquiagem.....	130
3.14 A música e o espaço	134
3.15 Microfone	138
3.16 Tom e expressão facial.....	139
3.17 O gesto.....	139
3.18 O acessório	140
3.19 Marcação	141
3.20 Iluminação.....	143
CONCLUSÃO	147
REFERÊNCIAS	150
ANEXO: MEMORIAL	154

INTRODUÇÃO

Esta tese tem como objetivo geral estudar a evolução, a relevância e a referência ao dispositivo cenográfico nas didascálias. Segundo as teorias do Drama Moderno e os estudos de Semiologia do Teatro que observamos, na escrita teatral moderna, especialmente em obras de cunho psicológico, o efeito estético das didascálias é fundamental para expressar a interioridade que ultrapassa o viver consciente manifesto na fala das personagens. Demonstramos essa questão típica da escrita dramática moderna neste estudo e, como parte do objetivo específico, analisamos o papel semiológico das didascálias nas peças psicológicas: *A mulher sem pecado* (1941) e *Vestido de noiva* (1943). Os dois textos dramáticos foram escritos pelo brasileiro Nelson Rodrigues (1912-1980), dramaturgo que inaugura o teatro moderno no Brasil, conforme o crítico Décio de Almeida Prado (1988). Por não se prender a purismos de linguagem, o autor absorveu inventos tecnológicos, especialmente iluminação e microfone, para sofisticar sua escrita dramática psicológica, segundo revelou nossa análise detalhada das didascálias.

As indicações cênicas de *A mulher sem pecado* revelam, indiretamente, dois planos: realidade interna (introspeção delirante) e externa (interação intersubjetiva). Na obra, Olegário, a figura protagonista, é um paralítico que tem ciúmes doentios da mulher, Lídia. Todas as ações giram em torno da seguinte obsessão do marido: provar que a esposa é sem pecado. No caso de *Vestido de Noiva*, as didascálias recomendam, diretamente, três planos que se intercalam: alucinação, realidade e memória. Na peça, a personagem principal, Alaíde, sofreu um acidente. No plano da realidade, ela está inconsciente na mesa de cirurgia. Enquanto é operada pelos médicos, interage com figuras que provêm das dimensões das lembranças e delírios, conteúdos psíquicos que se misturam na mente confusa representada.

Escolhemos esses textos porque são exemplares para demonstrar como as didascálias são fundamentais para expressar a interioridade que ultrapassa o viver consciente das personagens no drama psicológico. Não incluímos neste estudo as demais peças “psicológicas” do autor: *Valsa Nº 6* (1951), *Viúva, porém honesta* (1957) e *Anti-Nelson Rodrigues* (1973), apesar de Sábato Magaldi, maior crítico do dramaturgo, ter classificado tais textos também como psicológicos. Excluímos essas três obras porque, diferente do que ocorre em *A mulher sem pecado* e *Vestido de noiva*, as didascálias não enfatizam a representação de conteúdos interiores pela previsão de dispositivos cênicos (microfone e luz, entre outros).

Por exemplo: em *Valsa nº 6*, o único foco de luz enfatiza o desempenho mimético da protagonista; em *Viúva, porém honesta*, a iluminação ressalta a artificialidade do clima de “faz de conta”; no caso de *Anti-Nelson Rodrigues*, o papel da luz é isolar as personagens para alterar

agilmente o espaço da ação, que ocorre apenas no plano real. A opção por analisar somente *A mulher sem pecado e Vestido de noiva* questiona, de certa forma, a classificação das peças psicológicas feita por Magaldi. Essas três peças são, de fato, obras psicológicas? Como não é esse o foco desta pesquisa, fica a discussão desse questionamento para um próximo estudo.

No caso de *A mulher sem pecado e Vestido de noiva*, segundo a comprovação da hipótese desta tese: a referência ao uso dos dispositivos microfone e luz, especialmente, constitui fator estético fundamental da sofisticada representação psicológica da mente perturbada. De acordo com nossa conclusão, as didascálias sobre esses dois elementos técnicos expressam conteúdos psíquicos delirantes inviáveis de aparecer apenas no tradicional diálogo, relacionamento intersubjetivo que antes definia a obra dramática de cunho moderno.

Antes de analisarmos as indicações cênicas nas obras, esclarecemos, na primeira seção, as demandas históricas de expressão da cenografia que fizeram as didascálias ganharem protagonismo na construção do sentido das obras dramáticas. Segundo o levantamento bibliográfico realizado, em decorrência da crise do drama, das descobertas psicanalíticas e das abordagens vanguardistas do século 20, as didascálias passaram a revelar a psique profunda das personagens, que não é comunicável pelo diálogo. Refletimos sobre o resultado desses três eventos na organização do texto dramático ao longo deste estudo e demonstramos como o conteúdo mental transparece nas didascálias de *A mulher sem pecado e Vestido de noiva*, especialmente nos trechos que descrevem o uso cênico da iluminação e do microfone (*som/off*).

Tal reflexão nos ajudou a responder ao seguinte questionamento: para analisar luz e microfone (*som/off*), entre outros signos não verbais descritos nas didascálias, observamos os textos dramáticos, ou versões representadas no palco? Em razão da especificidade da escrita, imposta especialmente pelas indicações cênicas, analisamos o texto escrito como estratégia de encenação em estado virtual¹, método de leitura que aprofundamos na primeira parte deste estudo, pelo suporte das reflexões de Anne Ubersfeld (2013), Patrice Pavis (2015) e Paul Zumthor (2007).

Desconsiderar as indicações cênicas, enquanto virtualidade cênica predeterminada no texto, equivale a marginalizar um fator construtor da especificidade das obras psicológicas de Nelson Rodrigues. Nesse sentido, a primeira seção desta tese justifica o lugar de protagonismo que deve ser dedicado às didascálias na leitura da obra moderna. Na segunda, refletimos sobre

¹ Segundo Pavis (2015), a ideia de virtualidade, no texto dramático, corresponde ao que não existe como realidade, mas sim como algo potencial ou virtual. As predeterminações cênicas, presentes nas didascálias, indicam coordenadas de leitura da obra dramática.

o papel semiológico dos signos não verbais que são referenciados nas didascálias.

Adotamos, como definição de signo, a junção de um significante e um significado, conforme definido por Ferdinand de Saussure (1857-1913). Segundo a tradição semiológica teatral que deriva das ideias saussurianas, o plano do significante (da expressão) é constituído pelas palavras (diálogo) e pelos materiais ou significantes cênicos que são descritos nas didascálias. Já vertente do significado é o conceito, a significação que é vinculada a um determinado significante.

Tadeusz Kowzan (1977) criou uma didática divisão dos significantes referenciados na obra dramática e consideramos importante esclarecer o efeito estético de cada item mencionado por ele, pois os elementos se relacionam. Kowzan (1977) lista: 1) palavra, 2) tom, 3) expressão facial, 4) gesto, 5) marcação, 6) maquiagem, 7) penteado, 8) indumentária, 9) acessório, 10) cenário, 11) iluminação, 12) música e 13) som. Depois de entender o papel semiológico desses significantes, analisamos, na terceira seção, o valor desses signos não verbais, descritos nas didascálias, como parte de uma distinta exploração dramática da psique em *A mulher sem pecado* e *Vestido de noiva*.

Esse desejo de explorar a realidade interior profunda, algo típico do Expressionismo, foi mencionado por Sábato Magaldi (1981), pelo professor Eudinyr Fraga (1994) e por outros críticos que leram as peças psicológicas do dramaturgo, conforme comprovamos ao percorrer uma parte bem particular da fortuna crítica do autor. Contudo, ainda não havia um estudo tão específico, em nível doutorado, que demonstrasse, nas obras, o papel semiológico das didascálias e seu efeito de requinte expressivo na construção do drama psicológico de *A mulher sem pecado* e *Vestido de noiva*. Segundo revelam nossos resultados, conteúdos psíquicos delirantes, não conscientes, inviáveis de aparecer apenas no tradicional diálogo, são comunicáveis, teatralmente, em razão da tradução não verbal operada pelos materiais cênicos descritos.

1 A IMPORTÂNCIA DAS DIDASCÁLIAS NA LEITURA DO TEXTO DRAMÁTICO

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

Um fator fundamental para entender essa reinvenção do texto dramático reside no dispositivo cenográfico, que é descrito nas didascálias. Segundo Patrice Pavis (2015), a cenografia, considerada praticamente como um adorno ou decoração durante muito tempo, ocupa papel estético relevante na construção do sentido da obra moderna. É recorrente, na escrita teatral pós-vanguardas europeias, a indicação de dispositivos cenográficos que projetam sentidos na configuração das personagens, tempo, espaço, entre outros aspectos da obra, salienta Pavis (2015).

Para entender esse protagonismo e o papel semiológico das didascálias na organização do texto dramático de modo geral e, especificamente, em *A mulher sem pecado* e *Vestido de noiva*, fizemos uma retomada histórica das demandas de expressão que fizeram a cenografia tornar-se artifício discursivo² nas obras dramáticas, especialmente depois do Expressionismo. Tal resgate nos levou ao entendimento de que existe, em determinados textos dramáticos, de modo bem marcado, uma espécie de “encenação performatizada”, ideia defendida por Anne Ubersfeld (2013), Patrice Pavis (2015) e Paul Zumthor (2007).

Quando as didascálias manifestam a valorização de signos não verbais como fator persuasivo, o escrito teatral é portador de uma virtualidade cênica conotada, defendem tais autores. Isto é, a configuração dos signos cenográficos transforma o sentido usual de objetos, entre outros materiais da cena, conforme exige o contexto comunicacional da peça.

Foi essa constatação teórica que orientou nossa observação das peças de Nelson Rodrigues. Ao lermos o escrito teatral, analisamos a obra dramática como estratégia de encenação em estado virtual e, por isso, contemplamos a “encenação performatizada” demarcada nas didascálias. Ou seja, enfocamos o protagonismo do sentido das indicações

² Aqui falamos do discurso como “aquilo que singulariza o uso teatral da linguagem, a partir dos enunciados, sejam eles verbais ou não verbais (dimensão visual: gestos, mímicas, movimentos, figurinos, luz) [...] O discurso da obra dramática vai além do diálogo (palavra), pois inclui a indicação de materiais cênicos” (PAVIS, 2015, p.102).

cênicas, pois a densa construção psicológica (subconsciente, por exemplo) das peças escapa ao diálogo e é atingida pelo suporte das didascálias.

Para contemplar ainda mais a especificidade textual trazida pela anotação cênica, consideramos, num segundo momento, conhecimentos de semiologia teatral em razão do sentido não verbal descrito nas didascálias, assunto que abordaremos na próxima seção. Antes, porém, vamos entender questões históricas e estéticas que marcaram a evolução dos outros elementos textuais de modo que o dispositivo cênico, descrito nas didascálias, ganhasse protagonismo na construção do significado nas estéticas dramáticas modernas.

1.1 Regularidades do texto teatral: o papel do dispositivo cenográfico no passado clássico grego, latino e medieval

Pavis (2015) relembra que os povos antigos praticavam danças imitativas como forma de expressar religiosidade. Na antiguidade clássica grega, por volta de séc. IV a.C, os festivais em homenagem a Dionísio, o deus do vinho e da alegria, eram recorrentes. Segundo Pavis (2015), esses eventos religiosos, que representavam a saga de deuses e heróis, estão conectados com o nascimento do teatro, primeiro como espetáculo e depois como forma textual. Em tal momento histórico, a representação teatral era improvisada e estava bastante conectada ao rito religioso. Não há ainda a ideia de um escrito que detalhe, por exemplo, as falas das personagens. A encenação da saga dos deuses, algo tão presente no imaginário do povo grego, surge primeiro como expressão ritualística, quase espontânea, da identidade daquela comunidade, esclarece o autor.

Por volta de 384 a.C, o pensamento filosófico do mundo grego passa a sistematizar o teatro como texto artístico-literário e não somente como uma manifestação religiosa espontânea ou algo improvisado. É importante conhecer tais reflexões, pois as regularidades dessas peças antigas ajudam a esclarecer as especificidades do texto teatral moderno que contrastam com tradições anteriores.

É o filósofo grego Aristóteles (384-322 a.C) quem tenta embrionariamente sistematizar as características das primeiras obras dramáticas. Na obra *Poética*, datada do ano 335 a. C, aproximadamente, o autor grego aborda o conceito de imitação na arte como uma espécie de recriação poética do mundo. Depois, explica de que modo esse fazer artístico imitativo se manifestava nos textos da época: “os gêneros se diferenciam porque imitam por meios diversos, ou porque imitam objetos diversos por modos diversos e não da mesma maneira”

(ARISTÓTELES, 1993³, p. 6). Ao especificar esses meios de imitação existentes no passado clássico grego, ele descreve arranjos textuais classificados como *drâmas* (do grego, ‘ação’). Tais escritos consistiam na imitação de uma ação direta, que se executa mediante *dróntas* (do grego, ‘agentes’):

Nesse tipo de composição, o elemento mais importante é a trama dos fatos, pois não se trata de uma imitação de homens, mas de ações e de vida, de felicidade ou infelicidade [...] Tais sentimentos residem na ação, e a própria finalidade da vida é a ação, não uma qualidade. Ora, os homens possuem tal ou tal qualidade conforme ao caráter, mas são bem ou mal-aventurados pelas ações que praticam [...] Por isso as ações e o mito constituem a finalidade principal desse tipo de obra (ARISTÓTELES, 1993, p. 31)

Em tal modalidade textual, não há mediação de um narrador que conta a história. Ainda segundo o escrito aristotélico, por exibir essa ação imediata de *dróntas*, o *lógous* (do grego, ‘diálogo’) é forma de expressão privilegiada nesse tipo texto, no que diz respeito ao modo de imitar. Quanto ao objeto de imitação, o escritor menciona o recriar de pessoas “superiores”, atitude própria da tragédia, “imitação de uma ação de caráter elevado em linguagem ornamentada [...] Imitação efetuada não por narrativa, mas mediante atores e, que, suscitando terror e piedade, tem por efeito a purificação das emoções” (ARISTÓTELES, 1993, p. 31). Ainda ao abordar o objeto de imitação, define também a reprodução de sujeitos “inferiores”, observável na comédia: “todavia, não trata o cômico toda a espécie de vícios do homem e sim àquela parte do torpe que é o ridículo. O ridículo é apenas certo defeito, torpeza anódina e inocente” (ARISTÓTELES, 1993, p. 22).

Ao sistematizar os *drâmas* do passado clássico, o crítico elenca então regularidades textuais e lista diretrizes para se atingir a “perfeição” na hora de compor. Quando elege preceitos de beleza e feiura, Aristóteles acaba projetando uma espécie de medida para julgar qual tipo de arte era “elevada” e, portanto, merecedora de valor. Se considerarmos a definição de Nicola Abbagnano (2014), essa atitude já desenha a ideia de um *kanón* (do grego, ‘cânone’), “espécie de sistematização e valorização de certas obras em detrimento de outras” (ABBAGNANO, 2014, p. 114).

Aristóteles admite, por exemplo, que a tragédia, cultuada pela aristocracia, era mais estimada do que a comédia. A imitação cômica era uma forma de compor adotada pelos populares *komázein* (do grego, ‘comediantes’), pessoas simples que andavam de *kómas* em *kómas* (do grego, ‘aldeia’) por não serem toleradas nas cidades. Isso esclarece, de certa forma, a falta de registro sobre o surgimento da comédia, explica o filósofo. Ele anuncia na *Poética*

³ Utilizamos a tradução feita por Eudoro de Souza, publicada em 1993.

que vai se debruçar sobre a comédia em outra obra⁴, porém tal escrito nunca foi encontrado. Apesar de portar uma visão um tanto dogmática, Aristóteles busca definir o texto dramático como escrito literário em oposição ao ato de encenar. De certa forma, é verdade que o autor deseja impor um modelo “perfeito”. Por outro lado, sua contribuição é relevante porque ele também mapeia, de modo minucioso, as regularidades que davam corpo ao texto dramático bem no começo.

Aristóteles elege os grandes dramaturgos da época, autores de tragédias: Ésquilo (456-455 a.C), Sófocles (496-405 a.C) e Eurípides (480-406 a.C). Nos três autores, o crítico menciona o desejo de criar uma peça de tom sério, meticulosamente elaborada para ser representada por um coro e atores. Ao estudá-los, Aristóteles comenta a evolução do gênero: “Ésquilo foi o primeiro a elevar de um para dois o número de atores, diminuindo a importância do coro e fazendo do diálogo protagonista. Sófocles introduziu três atores e cenografia” (ARISTÓTELES, 1993, p. 20).

Conforme mencionamos, o autor deixa a comédia para ser analisada em outro momento e enfoca a tragédia para discutir os traços recorrentes nos textos teatrais antigos. Menciona que era regra adotar a chamada unidade de ação: isso é, os acontecimentos seguiam o curso de uma única história. Diferente do que ocorre nas peças modernas, não era usual nem aceitável desviar-se para fatos secundários que se desconectassem do tronco comum da fábula principal.

Outro princípio vigente era a adoção da unidade de tempo. As peças tinham a extensão de até 24 horas, passavam-se no presente e geralmente cabiam dentro de um período de sol. Por causa disso, os textos configuravam um tempo linear, pois não era comum estabelecer anacronismos, ou seja, saltos temporários para o passado ou futuro. Era também usual que a história ocorresse no mesmo espaço. Tal premissa, além de intensificar os efeitos das outras unidades (tempo e ação), facilitava o processo futuro de concretização do espetáculo, avalia Pavis (2015).

Ao interpretar tais trechos da *Poética*, Anatol Rosenfeld (2008) avalia os efeitos da unidade de ação nas obras de Ésquilo, Sófocles e Eurípides: “o conflito trágico se conclui em si. É uma desordem sem saída. As personagens são esmagadas pela fatalidade ou por ações desencadeadas por elas próprias” (ROSENFELD, 2008, p. 52). Ainda de acordo o crítico: “em tais autores clássicos, o herói sucumbe por excessos ou atitudes (desobediência moral ou à lei

⁴ Na *Poética*, Aristóteles anuncia que vai abordar a imitação cômica em outro livro. Contudo, a segunda versão da obra sobre a comédia nunca foi encontrada. Não é possível saber se o livro foi realmente escrito ou se foi censurado pela Igreja durante a Idade Média. O romance *O nome da rosa* (1980), de Umberto Eco, aborda o sumiço desse escrito aristotélico e revela como o riso era considerado ameaçador pela religião católica.

natural) que desequilibram a harmonia da *polis* e do universo” (ROSENFELD, 2008, p. 52). Tais valores composicionais são recorrentes, pois há uma identificação com a vigente tradição teocêntrica, especialmente em Ésquilo e Sófocles. Eurípedes se distancia um pouco da visão religiosa da época:

Sobretudo em Ésquilo manifesta-se a fé numa ordem íntegra, condicionada pelos deuses. Ainda existe a punição dos deuses em face do mal praticado pelos homens [...] Os heróis são lineares, pouco individualizados e estão inseridos na vida mítica como integrantes de uma família, cujas maldições pesam sobre eles [...] Já na obra de Sófocles, o homem vive solitário, distanciado dos poderes divinos. É menor em Sófocles a confiança numa ordem universal [...] Na religiosidade de Sófocles, se infiltra certo ceticismo; a relação cognoscível entre culpa e punição se rompe. Por abordar o destino pessoal nas relações interindividuais, ele dá menos destaque ao coro. Em Eurípedes, o papel do coro se restringe ainda mais. Influenciada pelo pensamento sofista, sua cosmovisão já tende a ser antropocêntrica. Detestado pelos conservadores, não vê mais na divindade e sim no homem a medida de todas as coisas (Protágoras) [...] A isso corresponde a veemente crítica de Eurípedes aos deuses, o tratamento livre dos mitos e a psicologia quase realista com que diferencia suas personagens, por vezes de tendência patológica (ROSENFELD, 2008, p. 52).

Além dessa presença da tradição teocêntrica, especialmente em Ésquilo e Sófocles, há outras regularidades que são manifestas nos textos dos autores do passado clássico grego. Aristóteles (1993) menciona, por exemplo, o prólogo (entrada solene), primeira parte da ação antes da aparição do coro; coro, espécie de voz coletiva que comenta e enquadra ideologicamente os acontecimentos em determinados trechos da peça; parte episódica, momento que mostra o diálogo/ação entre as personagens e o êxodo (solene saída no fim), período final da ação ou espécie de apêndice para analisar o desfecho. É válido ressaltar ainda que o coro “era a alma religiosa das peças; se a personagem não se conformava com as convenções, estabelecia-se a tensão com o coro” (ROSENFELD, 2008, p.55).

No entendimento aristotélico, o coro era um elemento fundamental para o desenrolar da ação e tinha o mesmo *status* que os atores. Aristóteles chega a apontar o modo “adequado” de usar o coro: “não na forma de Eurípedes e sim à maneira de Sófocles” (ARISTÓTELES, 1993, p. 29). De acordo com Rosenfeld (2008), Eurípedes adianta uma visão antropocêntrica e, por isso, tratou o coro como mera decoração musical. Sófocles, ainda bastante ligado à visão teocêntrica, formatava o coro de modo a demonstrar o enquadramento religioso. Isto é, usava o recurso para dizer como a ação deveria ser entendida. Ainda segundo Rosenfeld (2008), em muitas das peças antigas, a ferramenta também comunicava ao público o que as personagens principais não poderiam dizer ou não sabiam, como, por exemplo, medos ocultos ou segredos.

Além de mencionar o prólogo, o coro e o epílogo, o escrito aristotélico diz que os textos

da época adotavam geralmente uma divisão em três atos, configurados em: prótase, “parte que abarcava a exposição e o encaminhamento dos elementos dramáticos; a epítase, que consistia na complicação e no estriamento do nó; e a catástrofe, que englobava a resolução do conflito e a volta ao normal” (PAVIS, 2015, p.29). Aristóteles (1993) destaca ainda como partes fixas das peças: melopeia, elocução, mito, caráter, pensamento e espetáculo.

A melopeia (do grego, *melopoiía*) pode ser entendida como uma espécie de canto rítmico que acompanha uma declamação ou simplesmente acompanhamento musical, esclarece Pavis (2015). A elocução (do grego, *léxis*) corresponde à declaração eficaz do pensamento por meio do diálogo. Segundo exigia o texto dramático da época, falar era agir/atuar e, por meio do recurso retórico da elocução, os dramaturgos deveriam escolher o modo de expressão correto para transmitir a mensagem na situação ritualizada do espetáculo, momento de oralidade, observa Pavis (2015). Por isso, os textos tinham que considerar o público alvo, o conhecimento da comunidade e a linguagem a ser utilizada, considera Silva:

A elocução afigura-se como a expressão do pensamento pela fala. Constitui um tipo de estilo linguístico, uma composição métrica referente à intenção dada pelo autor e pelo ator às falas, a sonoridade que elas contêm, onde o ator deve compreender quando representa uma ordem, uma súplica, uma resposta, uma pergunta e a expressar em tal sentido. Convém mencionar que este é um elemento complexo, possivelmente próprio do estudo feito pelo ator e pelo poeta, para realizar uma composição sonoramente agradável e coerente (SILVA, 2009, p. 57).

A elocução, por ser a expressão eficaz do pensamento pela fala, era parte fundamental dos textos, pois garantia a imitação direta dos atuantes pelo diálogo, diz o escrito aristotélico. Ele descreve também como algo fixo a presença do mito (do grego, *mýthos*). Conforme Pavis (2015), essa parte correspondia ao que conhecemos hoje como fábula, no sentido de reunião dos acontecimentos. À época, a ação derivava de uma fonte histórica mítica e tinha grande protagonismo na estrutura do texto de modo a moldar a exigência das demais unidades (tempo, espaço). Aristóteles (1993) também menciona a recorrência do elemento caráter (do grego, *éthē*), enquanto conjunto de traços físicos e psicológicos e morais de uma personagem, elucida Pavis (2015). Fala ainda da parte pensamento (do grego, *diánoia*), que pode ser entendida como o elemento retórico organizador das ações, acredita o crítico (PAVIS, 2015).

Aristóteles (1993) descreve, por fim, como parte da obra dramática, o espetáculo (do grego, *ópsis*): “como esta imitação é executada por atores, o espetáculo cênico há de ser necessariamente uma das partes” (ARISTÓTELES, 1993, 29). Diante dessa inclusão da *ópsis*

como item do texto, é importante pensar como o filósofo grego enxerga o aspecto cênico⁵ da poesia dramática. Aristóteles até admite que a *ópsis* seja parte da organização textual, mas considera tal trecho das peças como não literário: “é paradoxal constatar que, em algumas partes da *Poética*, a *ópsis* é avaliada como necessária à obra dramática e, em outras, ela é considerada irrelevante ou menor” (KIBUUKA, 2008, p. 66). Para Pavis (2015), em alguns momentos, talvez por crer na hegemonia da palavra escrita, Aristóteles parece considerar texto e cena de modo independente, “sendo a cena recalcada e considerada como casca material (logo, desprezível) da alma do drama” (PAVIS, 2015, p. 339). Ou seja: sem os elementos relativos à *ópsis*, ele parece tratar a tragédia somente como algo para consumo livresco.

Ao se manifestar sobre essa polêmica, Pavis (2015) salienta que a tradução do termo grego *ópsis* costuma ser confusa na maioria das versões. Isso porque a tradução para espetáculo em determinados trechos, como sentido de encenação, pode não ser precisa. Segundo Pavis (2015), em certas partes da *Poética*, o termo equivale ao aspecto cenográfico como componente da ficcionalização, independente de uma situação de encenação. Nesse caso, para entender o uso da palavra *ópsis*, no escrito aristotélico, é importante diferenciar então o termo como tradução de encenação/espetáculo, como neste trecho:

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

Em outros momentos, o termo *ópsis*/espetáculo contempla o dispositivo cenográfico enquanto elemento da ficção representada, ou seja, descreve algum fator pictórico da realidade ficcionalizada. Por isso, é importante distinguir conceitualmente representação e espetáculo: “a *ópsis* como representação pode traduzir assimilação da visualidade, tornar presente o que não está [...] A representação, não é, portanto ou não exclusivamente, a encarnação do texto no palco” (PAVIS, 2015, p. 340).

Quando Aristóteles diz que Sófocles descreveu, pela primeira vez, uma espécie embrionária de cenografia, a *ópsis* surge como elemento da representação, isto é, como

⁵ Segundo Pavis (2015), no texto dramático, o aspecto cênico pode traduzir concepção mimética/pictórica (decoreção/ornamentação) ou estilizada/expressiva (metafórica).

componente pictórico da ficcionalização criada. Sófocles menciona, na composição do espaço, o uso do elemento visual *katablematas*, que são “telas pintadas e fixadas como cenário” (CASTIAJO, 2014, p.151). Ao falar dessa inovação nas peças de Sófocles, Aristóteles novamente trata a *ópsis* como algo menor: “ainda que seduza o público, é uma parte alheia à arte e menos própria da poética” (ARISTÓTELES, 1993, p. 39). Agora o filósofo diminui a *ópsis* não como encenação e sim como aspecto cênico da poesia dramática. Ele até inclui a visualidade cenográfica como membro da organização geral da obra, contudo não considera essa parte do texto como artística, elevada.

No teatro grego, o autor era, muitas das vezes, o próprio encenador e ator e isso talvez justifique, segundo Pavis (2015), a falta de valorização do componente cenográfico no escrito, presente embrionariamente nos textos de Sófocles. Eram consideradas como partes mais artísticas e elevadas: o mito (ou fábula no sentido de reunião das ações) ou o coro (voz comentadora), partes que tinham como função promover a conexão dos acontecimentos com as questões religiosas do povo.

Além de ser guiada por forte teor teocêntrico, a visão poética da época almejava a construção de uma peça “bem-feita”, explica Pavis (2015). Em outros termos, no entendimento aristotélico, o drama, enquanto estrutura fechada, se caracteriza pela “perfeita” disposição lógica dos acontecimentos: “a ação, por exemplo, é considerada por Aristóteles bem mais importante que os caracteres, pois é sobretudo dela que depende a felicidade ou infelicidade das personagens” (ROSENFELD, 2008, p.63). Essa estrutura tão fechada, em favor da centralidade da ação, ofuscava o desenvolvimento de outros elementos constitutivos, argumenta Pavis (2015).

Ao falar da construção dos caracteres, Aristóteles critica, por exemplo, o uso do reconhecimento por sinais como elemento de persuasão. Condena tanto os sinais presentes no corpo (cicatrizes) quanto aqueles manifestos em objetos (colares, cestas): “Por causa da cesta, Ulisses foi reconhecido de uma maneira pela ama, e de outra pelos porqueiros. Na verdade, são estes sinais, usados como meio de persuasão, menos artísticos” (ARISTÓTELES, 1993, p. 93). Ainda ao tratar a estratégia de usar sinais e objetos no texto dramático, o crítico chega a dizer que “a persuasão por esses recursos é algo reprovável por revelar a falta de habilidade do poeta para compor os acontecimentos de um modo perfeito” (ARISTÓTELES, 1993, p. 93).

Conforme dissemos antes, o mito/fábula (no sentido de reunião das ações) era compreendido como elemento de destaque da composição dramática da época. Vale lembrar que a própria palavra ‘drama’, em grego, significa ação. No passado, em oposição ao formato com um narrador, segundo ocorria nas epopeias, Aristóteles enquadrava o gênero *drâma* como

a imitação de uma ação direta, encenada por atores e mediada pelo diálogo e coro. Isso esclarece um pouco o preconceito do crítico quanto ao uso persuasivo de sinais e à desimportância que Aristóteles atribui ao dispositivo cenográfico, já que ele quer valorizar a manifestação de uma “perfeita” concatenação das ações, objetivo estético que vigorava à época.

Diante de tais juízos aristotélicos, é possível concluir que não existia, nos antigos textos dramáticos, a valorização do dispositivo cênico como elemento de persuasão. Segundo Pavis (2015), essa parte da obra até era considerada como pertencente à organização da ficcionalização/representação, mas era vista como um trecho de menor valor artístico. O protagonismo na construção do sentido deveria ser manifesto na ação, por exemplo, e por isso o efeito da cenografia, na visão aristotélica, estava restrito a uma manifestação pictórica-figurativa. Ou seja, os artefatos da cena não se transformavam na representação, pois não eram vistos com fator de vinculação de sentido metafórico.

Em outras palavras, no passado clássico, os dispositivos do cenário referenciavam apenas sua função do mundo real e acabavam funcionando apenas como adorno ou decoração, revela Pavis (2015). Mais adiante, no século 20, a cenografia ganhou força expressiva, conforme veremos adiante. A organização da cena transmutou-se e passou a assumir uma dimensão pictórica-abstrata, uma vez que os dispositivos deixaram de se prender à função de adorno ou decoração para assumir conteúdo que configuraria, em especial, as personagens.

Essa visão aristotélica da cenografia como adorno ou decoração persiste no teatro antigo romano, conforme Pavis (2015). De certa forma, a produção latina (27 a.C- 475 d.C) dá prosseguimento aos valores de composição dos gregos, especialmente no que diz respeito à tragédia, enquanto configuração de uma obra séria que aborda heróis em momentos difíceis, afirma Rosenfeld (2008). As unidades de tempo, espaço e ação são mantidas, assim como outros elementos, como, por exemplo, coro, epílogo e mesmo a divisão em três atos ou cinco atos, modelo adotado pelo grego Eurípedes: “a tragédia romana foi influenciada principalmente por Eurípedes, fato que explica o crescimento do espírito secular do teatro latino” (ROSENFELD, 2008, p. 54).

De acordo com Afonso Alcade (2011), existe certa transformação na temática, uma vez que as peças absorvem questões locais e temas seculares. As figuras mitológicas gregas ainda são bastante recorrentes, mas surgem personalidades romanas (imperadores, soldados). Segundo Alcade (2011), as tragédias romanas buscavam comover e oferecer valores exemplares: “Los personajes, con sus contradicciones, son modelos de maldad o de bondad y reciben las recompensas divinas. En la variante pretexta se añade el patriotismo y la intención política” (ALCADE, 2011, p. 55). Boa parte dos textos desse período perdeu-se, mas é possível

citar a obra trágica de Lúcio Anneo Sêneca (4 a.C – 65 d.C) como exemplo desse tipo de composição.

De uma maneira geral, Sêneca mantém a formatação usual entre os gregos e inspira-se especialmente na obra de Eurípides, sobretudo quando divide seus textos em cinco atos. Segundo Andrés Pociña (2002), quanto ao tema, Sêneca pratica um teatro bastante ideológico para favorecer os interesses políticos do Imperador Nero (37- 68 d.C.), quando não revisita os mitos gregos como faz em *Fedra* (54 d.C), por exemplo. Rosenfeld também comenta a importância desse autor latino:

As tragédias de Sêneca, nas quais dramatiza sua filosofia estoica, baseiam-se em temas do mito grego. Embora se inspire nos modelos clássicos gregos, as obras afastam-se pelo cunho retórico- epigramático, pela apresentação de cenas extremamente cruéis e pela linguagem hiperbólica, aliás características tradicionais da tragédia romana. Todavia, não se pode negar a força “barroca” de muitas cenas e a beleza de certas passagens corais [...] É notável a influência de Sêneca sobre o teatro renascentista e barroco (ROSENFELD, 2008, p. 56).

Segundo Alcade (2011), no que diz respeito à comédia, como na Grécia, continua sendo a representação de pessoas simples numa ação com final feliz. É preciso citar que foram feitas adaptações para o público romano: “tiene intención moral y ejemplarizante, aunque suele ser más importante hacer reír y pasar un rato agradable” (ALCADE, 2011. p.55). Um autor cômico dessa época que chegou aos nossos dias é Tito Mácio Plauto (230- 80 a.C). Diferente de Aristófanes (447- 385 a.C.), maior nome da comédia grega, Plauto evitava temas políticos e enfocava a relação familiar, característica também notável nos textos de Nelson Rodrigues, segundo abordaremos adiante. Alcade destaca ainda que o teatro romano valorizou a imitação cômica, forma de compor vista como menor no mundo grego. Por causa disso, esse tipo de obra diversificou-se em tal período:

Aparece la Paliata: pieza inspirada en la comedia nueva griega, con ambientación y temáticas propias del mundo heleno; es la única de la que nos quedan obras completas. Togata: comedia de temática semejante a la paliata, pero con ambientación romana o itálica. Atelana: obra de temática muy simplificada, elemental y popular, de ambientación exclusivamente itálica. Mimo: comedia en que al diálogo se añade como elemento esencial y forma habitual de expresión la representación mímica, con un tipo de temática no especialmente diferente de las otras variantes (ALCADE, 2011, p. 55).

Segundo o especialista em cultura latina Aírto Ceolin Montagner (2008), além de valorizar a comédia, o teatro latino deixou como legado a improvisação. Não havia espaço para improvisar antes, pois o texto era sacralizado na sociedade grega. Afirma Aristóteles na *Poética* que a ação era transmissora da tradição mitológica e, por isso, não poderia ser alterada. Na

sociedade romana, existem outros valores seculares e, após o primeiro século antes de Cristo, muda-se a maneira de enxergar o texto. Na concepção teatral grega, a ação era mais importante que os próprios atuantes. No teatro romano, em contrapartida, “os atores eram valorizados em detrimento da fábula previamente escrita. Em alguns espetáculos, a peça era representada por um só e virtuoso personagem que encarnava todos os divinos e humanos, masculinos e femininos” (MONTAGNER, 2008, p. 137). Ou seja, na cultura latina, surge a valorização da improvisação. O fato de o texto não ser mais sacralizado pelos romanos ajudou o teatro clássico europeu a buscar novos temas e assim depender menos da tradição mitológica grega. O valor da improvisação na sociedade romana também impulsionou a criação, no século XVI, da *Commedia dell'arte*⁶, antigamente denominada comédia de improviso. Segundo Pavis (2015), é possível que esse tipo de peça seja uma evolução do mimo, um tipo de comédia bem popular entre os romanos.

Diferente dos textos antigos gregos, em tais obras, o escrito teatral era bem sumário, descrevendo apenas entradas e saídas e detalhes rudimentares da fábula, pois os romanos buscavam valorizar, em primeiro plano, o jogo do improviso dos atores, segundo é usual na *Commedia dell'arte* até hoje: “pouco de original surgiu no teatro romano, excetuando-se as peças populares, origem longínqua da *Comédia dell'arte*” (ROSENFELD, 2008, p. 85). A indumentária, assim como no teatro grego, demarcava características físicas das personagens. Os atores da tragédia, por exemplo, vestiam sapatos notáveis e togas, enquanto os caracteres da comédia usavam sandálias e túnicas simples. As vestimentas eram mais chamativas do que no teatro grego por causa do gosto hiperbólico dos romanos, salienta Rosenfeld (2008).

Quanto à cenografia, segundo Pavis (2015), ainda funciona como adorno ou decoração, como era recorrente na Grécia. No caso das tragédias, possuía nuance pictórica-figurativa, observa Magaldi (2008): “a cenografia latina, principalmente no tempo dos imperadores, acompanhava as construções faustosas dos teatros, buscando impacto visual de riqueza e luxo” (MAGALDI, 2008, p. 37). As comédias, repletas de apelo popular, eram realizadas ao ar livre e isso restringiu bastante a contemplação da cenografia nos textos: “grande parte da dramaturgia, a começar pela antiga, situava a ação no meio da rua, o que ocasionava o uso de um cenário único e convencional para diferentes peças” (MAGALDI, 2008, p. 36).

Ainda segundo o crítico, “as unidades de ação, lugar e tempo praticadas na tragédia

⁶ A *Commedia dell'arte* se caracteriza pela criação coletiva do jogo dos atores, que elaboram um espetáculo improvisado gestual ou verbalmente a partir de um canevas, não escrito anteriormente por um ator e que é muito sumário (indicações de entradas e saídas e a trechos de articulações de uma fábula). Os atores se inspiram num tema dramático, tomado de empréstimo de uma comédia (antiga ou moderna) ou inventado (PAVIS, 2015, p.61).

grega e romana simplificaram muito o problema da cenografia, que se bastava com fachadas estáticas de palácios, templos e tendas de campanha” (MAGALDI, 2008, p. 37). Segundo Pavis (2015), no passado grego, o objetivo estético em vigor – criar uma “fábula” perfeita, formatada como concatenação precisa das ações – impediu o avanço do uso da cenografia como elemento expressivo com valor metafórico. No caso do teatro romano, a valorização do improvisado como forma de prestigiar a atuação em detrimento de uma ação engessada, não ajudou igualmente a desenvolver o aspecto simbólico da cenografia. Ou não era prevista, ou era usada como adorno/decoração, conforme também era usual nos textos gregos do passado clássico.

Repleto de enfoque religioso, o teatro medieval (século V ao XV) representa uma evolução particular e tímida no quesito cênico: “confundindo-se com a própria liturgia, seu cenário era basicamente o interior da igreja. Ao tornar-se drama semilitúrgico, emoldurava-o o pórtico dos templos” (MAGALDI, 2008, p.37). Segundo Rosenfeld (2000), apesar de não inovar em termos artísticos por causa da prevalência da cultura religiosa, há uma pequena novidade no aspecto cenográfico: a adoção do palco simultâneo. O invento era uma espécie de cenário sucessivo que se movia por estar anexo num carro. Eram colocados em sequência todos os lugares necessários para contar a história: céu, inferno, cadeia. O uso desse recurso demonstra que a unidade grega de espaço não era observada nas peças do período medieval.

Como resultado do domínio ideológico da Igreja Católica, para impulsionar conteúdos religiosos, os textos dessa época ignoraram a tradição dramática grega, especialmente as unidades de tempo, espaço e ação, explica Rosenfeld (2000). De modo geral, o foco era retratar as histórias de figuras bíblicas. Segundo o crítico, os textos seguiam o rito da missa e apresentavam traços épicos, o que não ocorria na tradição teatral grega. Conforme Rosenfeld (2000), a saga dos santos não era ajustada para ocorrer num período de sol. Nem havia a preocupação em condensar tudo num episódio e espaço únicos, segundo era recorrente no teatro clássico grego: “A Idade Média levou até às últimas consequências o desprezo pelas unidades, por considerar o drama como uma história e não como uma sequência dramática de presentes absolutos” (ROSENFELD, 2000, p. 45).

No teatro medieval, o sacrifício de Jesus, por exemplo, é narrado por um evangelista, e não surge como uma atualidade absoluta e sem mediação, segundo era usual na imaginação dramática grega. Quanto à caracterização das personagens, não havia muito espaço para nuances, inovações, pois a ação estava condicionada aos fatos revelados pela tradição bíblica católica, explica Rosenfeld (2000). Apesar desse desejo de ser fiel ao texto religioso, houve pequenos avanços na dramatização:

No caso do episódio da ressurreição de Jesus, pelas rubricas dos textos

conservados, sabe-se que, em certa altura, as três mulheres deveriam ir à sepultura “tremulosas e gementes”; mais adiante, quando se inteiram da ressurreição, devem cantar de modo “jubilante”. A transição da atitude narrativa à atitude teatral torna-se patente. Essas rubricas tendem a induzir as personagens ao desempenho, ao “fazer de conta”, através do gesto e da mímica (ROSENFELD, 2000, p. 44).

Com o tempo, as personagens vão se descolando das narrativas bíblicas. A figura do evangelista é substituída por um patriarca, por exemplo. Conforme Rosenfeld (2000), o narrador explícito, algo recorrente nos textos medievais, é eliminado apesar de o caráter épico permanecer nas peças chamadas de mistérios, tipo de texto já separado da igreja. O mistério aparece no final da Idade Média e trata-se de uma abordagem longa da história da humanidade, desde Adão até o Juízo Final, independente da questão litúrgica. Segundo Magaldi, “os mistérios eram representados em praças, e a enorme variedade de lugares das cenas impôs o invento de uma decoração especial inédita: o cenário simultâneo, em que diversas indicações, muito sumárias, se justapunham ao longo de um estrado” (MAGALDI, 2008, p.37). Mesmo no caso do mistério, de modo geral, “o medieval tende a transformar o texto dramático em uma vasta epopeia ou num conto ilustrado por cenários e personagens” (ROSENFELD, 2000, p.47).

Além das peças com teor religioso, sobreviveu paralelamente um teatro pagão, profano, com dimensões cômicas, que foi perseguido e praticamente eliminado pela religião oficial, acrescenta Rosenfeld (2000). Como é possível notar, a influência religiosa no mundo medieval não permitiu grandes avanços composicionais. A arte teatral acabou sendo usada como instrumento pedagógico-ideológico da igreja e revelou-se de cunho pouco dramático, diz Rosenfeld (2000).

Em relação à novidade de prever cenários simultâneos, tal atitude servia mais ao propósito épico-religioso dos textos, apontam Magaldi (2008) e Rosenfeld (2000). Isto é, não resultou numa alteração no modo de ver a cenografia. Segundo Pavis (2015), durante a Idade Média, o uso do dispositivo cenográfico ainda manifestava tratamento pictórico-figurativo (decoração ou adorno), mesmo que fosse para demarcar cenários múltiplos. Ou seja: assim como no passado clássico grego e romano, a cenografia medieval não tinha protagonismo na expressão do sentido da obra.

1.2 Do Renascimento à Era Moderna: o papel do dispositivo cenográfico depois da crise do drama

Segundo Szondi (2001), essa falta de prestígio do disposto cenográfico como elemento de persuasão, segundo é observável nas obras clássicas gregas, latinas e medievais, é algo que

se altera profundamente no contexto moderno. Na verdade, diversas regularidades e valores composicionais descritos por Aristóteles se transformaram lentamente.

O Renascimento é um período histórico-chave para entender o início de diversas transformações que alteraram o esqueleto do texto dramático. Conforme Szondi (2001), com a vigência de tal movimento cultural, entre meados do século XIV e o fim do século XVI, surge um profundo desejo de representar o novo homem renascentista, um sujeito livre da visão teocêntrica. A moral religiosa opressora, que vigorou durante a Idade Média, fez emergir como reação a imagem de um ser humano não mais sujeito ao desejo de forças divinas.

Em decorrência disso, os textos passaram a projetar caracteres que tinham a opção de escolher, ou seja, indivíduos que controlam o próprio destino: “o drama moderno surge no Renascimento. Ele representou a audácia espiritual do homem que voltava a si depois da ruína da visão de mundo medieval” (SZONDI, 2001, p. 29). Como resultado dessa questão histórica, aparece, na constituição das peças, o desejo de criar o texto partindo unicamente da reprodução das relações intersubjetivas, único material que a obra dramática deveria explorar:

O homem entrava no drama, por assim dizer, apenas como membro de uma comunidade. A esfera do “inter” lhe parecia o essencial de sua existência; liberdade e formação, vontade e decisão, o mais importante de suas determinações. O “lugar” onde alcançava sua realização dramática era o ato de decisão [...] O mundo da comunidade entrava em relação com ele por sua decisão e alcançava a realização dramática principalmente por isso (SZONDI, 2001, p. 29).

A ascensão dessa valorização renascentista do conflito intersubjetivo fez o diálogo tornar-se a parte mais importante dos textos: “suprimidos os prólogos, coros e epílogos, restaria ao diálogo e, somente a ele, a instauração da tessitura dramática” (SZONDI, 2001, p. 9). Antes não era dessa maneira. No mundo antigo grego, por exemplo, até por causa da influência religiosa, o mito (reunião das ações/enredo) era o elemento mais importante das peças gregas, pois enfatizava a conexão das personagens com a divina tradição mitológica, diz trecho da *Poética*. Esse maior destaque ao diálogo, nas primeiras peças modernas, gera diversas adequações na estrutura textual das obras dramáticas.

Tendo o modelo grego como referência, Szondi (2001) discute a permanência de regularidades que demarcavam a essência desse tipo de obra, além de apontar a motivação das novas configurações. Menciona, por exemplo, a extinção do prólogo, coro e epílogo como forma de contemplar as tensões das relações intersubjetivas: “para ser relação pura, isto é, dramática, ele deve ser desligado de tudo o que lhe é externo” (SZONDI, 2001, p.30).

Conforme expusemos antes, por meio de um comentário de Rosenfeld (2008), havia uma rejeição à “interferência” externa do coro na obra de Eurípedes. Para evitar o conteúdo

teocêntrico, Eurípedes tratou o recurso como mera decoração musical em decorrência de ele querer transmitir uma visão antropocêntrica. Querendo igualmente colocar o homem no centro, os primeiros textos produzidos depois do Renascimento foram além e excluíram o coro de uma vez por todas para valorizar o choque intersubjetivo (diálogo) e assim projetar um ser humano livre e não submetido às forças divinas que eram veiculadas, especialmente pelo coro.

A dramaticidade grega, esculpida na centralidade da ação mítica, passou a manifestar-se nas conversas-decisões das personagens renascentistas, uma vez que o foco passaria a ser a relação entre os caracteres, via diálogo, e não a referência ao mito, que era enfatizada no prólogo, coro e até mesmo no epílogo. Diante dessa nova visão estética, tais partes oriundas dos antigos textos não se justificavam mais por serem uma espécie de interferência “externa” que atrapalhava o confronto intersubjetivo, elemento principal dos primeiros textos dramáticos modernos, explica Szondi (2001).

A noção pós-renascentista de um “drama absoluto” exigia um efeito de realidade total, “que deveria ser atingido apenas pelo diálogo entre as personagens. Por isso, o dramaturgo está ausente: ele não fala; ele institui a conversação. As palavras pronunciadas no drama são todas decisões” (SZONDI, 2001, p. 29). Ou seja: a obra pertence ao autor só como um todo e, por isso, sua voz não deve ser percebida na “realidade” criada. Em outras palavras, a intenção era causar a impressão realista de um segundo mundo que tinha vida própria. Ainda segundo o crítico, o conceito de “realidade total” consistia “em criar a ilusão de que o espectador assistia aos fatos através de uma janela ou parede invisível. O espectador era arrancado para o jogo dramático e tornava-se o próprio falante pela boca das personagens” (SZONDI, 2001, p. 29).

Como consequência, em tal momento histórico não era usual o autor manifestar-se no texto além da lista de personagens, pois a comunicação de ideias deveria aparecer exclusivamente pelo diálogo dos atores. Também para dar valor ao choque intersubjetivo, os textos excluíram o acaso ou a ideia grega de um destino traçado pelos deuses, e a motivação surgiria como algo fundamental na construção das personagens, assinala Szondi (2001). O crítico diz ainda que não era bem visto quebrar a quarta parede, isto é, dirigir comentários ao público. Por causa dessa vontade criativa de exibir a ilusão de um segundo mundo absoluto/autônomo, as personagens deveriam conversar apenas entre si. A interação com a plateia quebraria o efeito de “realidade” total pretendido, pois lembraria ao público do caráter ficcional do conteúdo visto, esclarece Szondi (2001).

Como dissemos antes, era consenso que a comunicação de ideias deveria aparecer exclusivamente pela conversação dos atuantes e, por isso, os dispositivos cênicos deveriam ser neutros: “a luz da ribalta dava a aparência de que o jogo dramático distribuía por si mesmo a luz

sobre o palco” (SZONDI, 2001, p. 31). Ao comentar o aspecto cenográfico vigente nos textos da época, Rosenfeld (2008) menciona igualmente uma cenografia neutra, rarefeita e catalisada, pois o foco era valorizar, pelo suporte do diálogo, a autonomia das figuras humanas criadas. A busca desse efeito de realidade total também aparecia na configuração das personagens: “a arte do ator estava orientada ao drama como um absoluto. A relação ator-papel não era visível; pelo contrário, o ator e a personagem davam aparência de terem se unido” (SZONDI, 2001, p. 31).

A ilusão de projetar um segundo mundo autônomo se manifestava igualmente na configuração temporal das primeiras peças modernas e tal escolha recepciona a unidade de tempo, regularidade presente nos textos gregos: “o drama é primário. Ele não é a representação (secundária) de algo primário, mas se representa a si mesmo, é ele mesmo. Sua ação, bem como cada uma de suas falas, é originária, ela se dá no presente” (SZONDI, 2001, p. 31). Em outras palavras, a obra representa a si mesma, e não uma ação transcorrida. Nas primeiras peças modernas, a unidade de tempo, como sequência de presentes absolutos favoreceu a construção do embate intersubjetivo e, por isso, essa regularidade dos textos clássicos gregos foi retomada: “cada momento deve conter em si o germe do futuro. O que se torna possível por sua estrutura dialética, baseada por sua vez, na relação intersubjetiva” (SZONDI, 2001, p. 32).

A unidade de lugar, também valorizada no passado clássico, foi igualmente recepcionada pelas primeiras peças modernas. O confronto intersubjetivo, configurado para a obtenção de uma realidade total, era igualmente favorecido por um espaço único: “o entorno espacial era eliminado da consciência do espectador para fazer surgir o efeito de uma cena absoluta” (SZONDI, 2001, p. 33).

Em sintonia com o passado clássico grego, todas essas características das primeiras peças modernas buscavam demarcar uma noção de drama que evitasse a intervenção de traços épicos ou líricos. Tal concepção restrita, segundo Szondi (2000), não enquadra como drama, por exemplo, as peças medievais ou algumas obras de William Shakespeare (1564- 1582), já que em ambos os casos houve a valorização de traços épicos na abordagem de figuras históricas e eventos transcorridos. Para essa visão rigorosa do drama, fundada no choque intersubjetivo, a peça “ideal” deveria ser construída unicamente pelo diálogo, além de abarcar uma ação única no presente e ocorrer no mesmo espaço:

O diálogo, em tal visão do drama, raramente se tratava de mera comunicação. Acrescenta-se um fato mais vital, a necessidade de influir, agora, no TU do antagonista. O discurso dramático, que prepara para a decisão ou leva a ela, é uma forma de ação; no fundo, tem somente significado enquanto fonte de futuro, expressão da vontade. A própria concisão e objetividade do gênero visto assim impede a tranquilidade e o repouso épicos ou a subjetividade lírica. Assim, o diálogo dramático é expressão do “homem tenso”, sempre projetado

para o futuro [...] O homem que vive no limiar entre cisão e decisão, em situações de conflito capazes de produzirem o diálogo [...] Em tal entendimento, é o diálogo que produz ou pelo menos revela a situação, uma vez que a peça rigorosa existe só no diálogo (ROSENFELD, 2008, p. 41).

Segundo o crítico, essa visão rigorosa do drama que emerge depois do Renascimento é, apesar das atualizações (rejeição da visão teocêntrica e do coro, por exemplo), uma espécie de retomada dos valores de composição do passado clássico grego. Tal concepção se torna canônica no teatro ocidental, desenvolve-se na Inglaterra elisabetana, principalmente no século XVII francês. É possível citar os classicistas franceses, em especial Pierre Corneille (1606-1684) e Jean Baptiste Racine (1639- 1699), como imitadores rigorosos de tal modelo.

Shakespeare (1564-1616), por outro lado, se afasta dessa visão ao romper, por exemplo, com as unidades (tempo, espaço e ação) e chega a ser acusado de “feio” em sua época, revela Rosenfeld (2008): “tais regras foram observadas pelos dramaturgos do classicismo europeu. Ou então foram reinterpretadas por aqueles que, embora barrocos, ainda acreditavam imitar modelos antigos” (ROSENFELD, 2008, p.64). Segundo Massaud Moisés (2001), o teatro romântico posterior se inspira na liberdade criativa de Shakespeare e também rompe, no século XIX, com os valores de composição do teatro clássico, desobedecendo especialmente à lei das três unidades. Apesar de Shakespeare e depois os românticos terem contestado tal modelo engessado de drama, essa visão canônica de composição influenciou fortemente a ocidental dramaturgia clássica, realista e naturalista, afirmam Szondi (2001) e Rosenfeld (2008).

No final do século XIX e início do século XX, esse modelo rígido que descende do passado clássico grego começa a ser amplamente questionado. Os dramaturgos passam a promover inovações na hora de compor para mostrar novos conflitos oriundos do desenvolvimento do sistema econômico capitalista. Segundo Szondi (2001), esse desejo de discutir novas temáticas fez a função do diálogo se transformar outra vez como forma de contemplar a solidão gerada pelo novo tempo.

A troca de falas perde certo protagonismo ou ganha novas funções para revelar seres que se falam, mas não se comunicam: em *A mulher sem pecado*, peça que é objeto de análise desta tese, o protagonista, Olegário, está tomado por pensamentos obsessivos e é incapaz de ouvir seus interlocutores nas “conversas”. Por causa da abordagem psicológica, a função do diálogo como troca está fragilizada, pois Olegário somente aceita como resposta aquilo que idealiza como “real” em sua obsessão, segundo aprofundaremos no momento da análise.

Esse “declínio” do diálogo causa diversas transformações composicionais e algumas mudanças revelam até certa “desconstrução” do gênero, pois os textos rompem com os procedimentos criativos que demarcavam o que se entendia por obra lírica, épica e dramática.

A separação rígida grega entre peça séria e cômica também se desfaz. O rompimento com modelos anteriores é tão grande que alguns autores chegam até a falar numa “morte”⁷ da tragédia no contexto moderno.

Para Jean-Pierre Ryngaert (1995), o teatro contemporâneo, em sua maior parte, ignora os gêneros. Os autores que escrevem textos raramente os rotulam como cômicos ou trágicos: “pode-se ver nisso a libertação do teatro que entende falar livremente nas formas que lhe convêm, herança, em parte, do Romantismo que funcionou como uma forma de reação a modelos rígidos” (RYNGAERT, 1995, p. 15). As obras selecionadas por este estudo, *A mulher sem pecado e Vestido de noiva*, exemplificam bem essa questão do “desrespeito” aos gêneros. Nelson Rodrigues não se prende aos purismos de gênero nessas duas peças e, por isso, consegue ser tão inovador ao referenciar os dispositivos cênicos, segundo demonstraremos ao analisar o papel semiológico das didascálias adiante.

Para abordar tais transformações no modo de compor, Szondi (2001) estudou dramaturgos modernos e classificou diversas atitudes de “desconstrução da forma dramática” como parte de uma crise do drama. Ele analisou, por exemplo, a obra do dramaturgo norueguês Henrik Ibsen (1828-1906).

Ao comparar a peça *John Gabriel Borkman*⁸ (1896), de Ibsen, a *Édipo Rei* (427 a.C), de Sófocles, o crítico demonstrou como o passado não estava configurado em função do presente, conforme era usual nos textos antigos. Em *Édipo*, o passado torna-se uma sucessão de presentes absolutos. No texto de Ibsen, ocorre o contrário: o presente é apenas pretexto para a evocação do passado. O foco não recai no destino das personagens: “tampouco num acontecimento particular do passado [...] o tema não é nada do que passou, mas o próprio passado” (SZONDI, 2001, p. 43). Tal escolha estética flexibiliza a exigência do presente dramático (unidade de tempo), regularidade respeitada no passado clássico e mesmo nas primeiras peças modernas. Ele observa outra diferença que pode justificar a configuração temporal “contraditória” de *John Gabriel Borkman*:

A verdade de *Édipo Rei* é de natureza objetiva. Ela faz parte do mundo.

⁷ Morte da tragédia? Na sua plenitude, a tragédia é um fenômeno do mundo grego relacionado ao conteúdo teocêntrico. Houve tentativas de manter tal formato vivo, mas o crescimento da secularização tornou esse esforço inviável. Na modernidade, o desespero e a solidão do homem comum, a descrença no divino ou mesmo a busca por coloquialidade na linguagem não se ajustam aos anseios dessa antiga e ornamentada forma canônica criada pelos gregos no passado clássico (ROSENFELD, 2008, p.74).

⁸ Na peça, a família Borkman perdeu sua fortuna há oito anos em razão dos atos corruptos do chefe da família, John Gabriel. A ação apresenta os efeitos desse crime de corrupção na vida atual do filho dele, Erhart. A esposa, Gunhild, e sua irmã gêmea, Ella, demonstram o tempo todo, nos diálogos, como o passado condenável do pai afeta o presente e o futuro do jovem Erhart Borkman.

Somente Édipo vive na ignorância, e seu caminho para a verdade constitui a ação trágica. Em *John Gabriel Borkman*, ao contrário, a verdade é a da interioridade. É nela que se baseiam os motivos das escolhas manifestadas, é nela que se oculta o efeito traumático das decisões, sobrevivendo a toda modificação externa. A par do presente temporal, a temática de Ibsen carece, mesmo nesse sentido tópico, daquele presente requerido pelo drama. Embora ela provenha da relação intersubjetiva, vive somente, como reflexo dessa relação, no íntimo dos seres humanos solitários e alienados uns dos outros (SZONDI, 2001, p. 44).

Apesar de haver ainda a ênfase na relação intersubjetiva pela mediação do diálogo e rudimentos de uma ação no presente exigida pelo drama rigoroso, nota-se uma transformação na configuração temporal, pois a atualidade dos fatos é apenas pretexto para a evocação do passado. Para o crítico, o fato de as personagens ficarem repassando insistentemente o que aconteceu é uma forma de evidenciar a interioridade insatisfeita com o presente. Para obter maior densidade nessa abordagem psicológica, Ibsen lança mão de uma “matéria” (passado) que antes deveria ser explorada no gênero épico: “Por mas que esteja atada a uma ação no presente (no duplo sentido do termo), *John Gabriel Borkman* continua exilada no passado e na interioridade” (SZONDI, 2001, p. 44).

Como parte de “uma crise do drama”, a desconstrução da representação dramática direta, enquanto projeção de um presente absoluto, é um “problema” da forma dramática manifesto nos textos de Ibsen, esclarece o crítico. Ainda para Szondi (2001), “apesar de ter se apropriado de material destinado ao tratamento épico, o dramaturgo norueguês foi bem-sucedido e acabou reinventado a formatação temporal dramática com maestria. Por conta disso, a base épica tornou-se invisível” (SZONDI, 2001, p. 45).

Para Szondi, esse efeito fecundo decorrente da “transgressão” temporal está relacionado, em grande medida, ao tratamento inovador que ele destina ao dispositivo cenográfico. Num momento em que a comunicação de ideias deveria aparecer exclusivamente pela conversação, Ibsen valoriza a cenografia como elemento de persuasão. Para obter o efeito de presente “exigido” pelo texto dramático, em *Rosmersholm*⁹ (1886), o riacho do moinho perde características denotativas e se transforma em elemento metafórico, pois simboliza um acontecimento do passado, o suicídio de Felícia Rosmer. Tal fato trágico ocorrido anteriormente torna-se ininterruptamente presente e, por isso, é tão atormentador para o pastor

⁹ A peça relata as lutas interiores do pastor John Rosmer, cuja esposa Felícia se suicidou. Ele vive remoendo a morte de sua mulher no presente. Após o episódio, convive somente com Rebecca West, criada que cuidou de Felícia antes do suicídio. As convenções políticas e a culpa do pastor pelo suicídio aparecem na interação com Rebeca. O simbolismo expresso no elemento cênico moinho também simboliza o sentimento interior de culpa de John.

John Rosmer, que vive remoendo a culpa pela morte da esposa.

Segundo Szondi (2001), a persuasão simbolista descrita nesse dispositivo cenográfico afasta a neutralidade da cena naturalista vigente na época e unifica o ontem e o agora na ficcionalização. Ou seja: o objetivo estético, neste caso, é ir além dos diálogos para comunicar a crise interior da figura protagonista também pelo suporte de um objeto da cena. Aqui temos uma transformação na maneira de comunicar sentidos no palco. O dispositivo cenográfico não é mais um elemento pictórico-figurativo, segundo era usual no teatro antigo (teatro grego, romano, medieval). Tampouco surge neutro como era recorrente nas primeiras peças modernas ou no teatro realista/naturalista. O objeto moinho, na peça *Rosmersholm*, comunica o atormentador e constante sentimento de culpa do pastor, analisa Szondi (2001).

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

Por outro lado, o dramaturgo desejava mostrar a subjetividade da figura protagonista, exilada interiormente, e esse anseio aparece em alguns diálogos vazios de sentido e na configuração temporal inovadora, que é atingida em razão das escolhas cênicas. Para Szondi (2001), *Rosmersholm* aproveita timidamente valores estéticos do movimento simbolista por descrever, na ação presente, uma memória de tormento não verbal, o objeto moinho. Como parte de uma crise do drama, a relação intersubjetiva perde certo protagonismo e essa reinvenção no modo de compor, no início do século XX, acaba por ampliar o valor dos signos cênicos na escrita, segundo Szondi demonstra em *Rosmersholm* ao apontar uma influência do Simbolismo.

Conforme Rosenfeld (2008), enquanto o teatro naturalista do século XIX copiava a realidade nos mínimos detalhes como se pudesse apresentar a vida através de uma janela ou parede invisível, a encenação modernista (incluindo a simbolista) “buscou estilizar a cena como forma de criar uma transposição poética, lançando mão de símbolos e de caracterizações carregadas de significados subentendidos” (ROSENFELD, 2008, p. 79).

Ainda para exemplificar essa ideia de uma crise do drama, Szondi (2001) analisou a obra do dramaturgo russo Anton Tchekhov (1860-1904). Da mesma forma que Ibsen, este ambiciona mostrar a solidão decorrente do novo tempo, mas aborda ainda a insatisfação, o tédio e a ansiedade dos sujeitos modernos. Configurações vigentes nos primeiros textos modernos, como, por exemplo, a adoção do presente e a comunicação como troca entre as personagens, são fragilizadas nas peças techovianas: “a renúncia ao presente é a vida na lembrança e na utopia, a renúncia ao encontro é a solidão” (SZONDI, 2001, p. 46). A peça *Três irmãs*¹⁰ (1901) revela seres solitários, ébrios de lembranças e sonhadores acerca do futuro: “o presente é pressionado pelo passado e futuro, é um entretempo [...] A visão utópica sobre o amanhã e o peso do ontem causam uma constante insatisfação com o presente” (SZONDI, 2001, p. 46). Na obra, os membros da família Prosorov refletem constantemente sobre a própria vida. Perdem-se nas lembranças que os torturam assim como sofrem pela ansiedade sobre o que virá. O irmão Andrei, por exemplo, está imerso no tédio e por isso remói a discrepância entre a sonhada cátedra de professor em Moscou e a atual posição burocrática como secretário de administração na província.

A configuração das personagens projeta como tema a recusa à vida presente em favor da lembrança dolorosa ou da fantasia sobre o amanhã. Assim como ocorre na obra de Ibsen, há certa flexibilização na construção da relação intersubjetiva, avalia Szondi (2001). O presente como absoluto, enquanto configuração temporal, também surge fragilizado: “a recusa à ação presente e ao diálogo - as duas mais importantes categorias formais do drama -, a recusa, portanto, à própria forma dramática parece corresponder necessariamente à dupla renúncia que caracteriza as personagens” (SZONDI, 2001, p. 49). Apesar dessa insatisfação, que resulta numa ausência psíquica, as figuras techovianas continuam a viver em sociedade e, conforme o crítico, isso revela rudimentos da ação tradicional: “o diálogo ainda está presente, apesar de não ter peso algum [...] Se destacam os monólogos debruados de réplicas e as autoanálises resignadas, que quase todas as personagens expressam” (SZONDI, 2001, p. 50).

É importante frisar que não são monólogos no sentido tradicional do termo: “as palavras são pronunciadas em sociedade, não no isolamento. Mas elas mesmas isolam os que expressam”

¹⁰ Na peça *Três Irmãs*, Olga, Irina e Masha vivem no interior da Rússia, na companhia do irmão Andrei. Olga sonha com casamento enquanto contempla a passagem dos anos. Masha é casada, mas passa a perceber a mediocridade do marido. Irina, a mais nova, é a única que ainda acredita no futuro. Andrei remói a discrepância entre a sonhada cátedra de professor em Moscou e a atual posição burocrática como secretário de administração na província. Todos idealizam a capital russa, lugar onde haviam passado uma infância encantadora, como uma possibilidade de salvação. Por isso, anseiam voltar à capital para serem felizes. Contudo, com o passar do tempo, o projeto de mudança não se concretiza. As personagens caem no tédio e desistem de seus sonhos.

(SZONDI, 2001, p. 51). Os diálogos são, na verdade, solilóquios, atitude de conversar consigo mesmo. Essa organização das falas rompe com o tradicional choque intersubjetivo, elemento fundador do drama moderno no começo.

Tchekhov reconfigura a noção de dramático vigente por fazer uma exploração subjetiva do “eu”, matéria geralmente abordada no gênero lírico, segundo a visão antiga dos gêneros: “a obra tchekhoviana deve seu encanto a essa passagem constante da conversação à lírica da solidão” e, como se trata de “uma absorção da solidão individual na solidão coletiva, o dramaturgo consegue contornar a ‘necessidade’ do diálogo, pois concilia a temática monológica e a expressão dialógica e não leva à explosão da forma dramática” (SZONDI, 2001, p. 51). A relação intersubjetiva constrói um “diálogo poético de surdos” para revelar as angústias de seres isolados, ansiosos, insatisfeitos, entediados. É uma solução inteligente para abordar uma temática “antidramática”, pois a retirada radical do diálogo conduziria necessariamente ao épico e mesmo ao lírico, avalia o crítico. Ao abordar a crise do drama, Anatol Rosenfeld também comenta essa questão da incomunicabilidade nas peças de Tchekhov:

As peças começam a exprimir questões interiores do homem, aquilo que não é acessível ao diálogo [...] O diálogo é desautorizado e também passa a ser usado num tratamento clichê. Daí o frequente recurso à citação, ou seja, à paródia: o próprio diálogo ridiculariza o diálogo. O drama se põe a si mesmo em dúvida (pelo menos de suas convenções tradicionais); e ainda isso se torna drama. Mas ao pôr-se em dúvida, como estrutura fechada e rígida, e ao abrir-se ao épico e ao lírico, revela que duvida da própria posição absoluta do homem- o que evidencia, mais uma vez, o abandono da perspectiva pictórica; e que duvida do indivíduo racional e articulado. Na crise do diálogo reflete-se uma crise muito mais ampla. O drama moderno, enquanto forma aberta, assimilou essa crise na sua própria estrutura (ROSENFELD, 2008, p. 45)

Ainda quando aborda a crise do drama, Szondi (2001) se pronuncia sobre a obra do dramaturgo sueco Johan August Strindberg (1849-1912) e revela um aprofundamento dessa representação da interioridade humana. O interesse da obra techoviana e ibseniana em explorar a subjetividade das personagens se aprofunda na dramaturgia de Strindberg. Com o autor sueco, surge a chamada “dramaturgia do eu”, forma de compor que redefiniu a literatura dramática, explica Szondi (2001). Para revelar a vida interior doente dos seres humanos, a obra dele também vai além das relações intersubjetivas/diálogo e a “própria teoria do drama subjetivo parece coincidir com a teoria do romance psicológico” (SZONDI, 2001, p. 53).

Da mesma forma que seus contemporâneos, Tchekhov e Ibsen, Strindberg escreveu no momento em que estava começando a nascer a Psicanálise, e sua obra ambiciona revelar o que se passa no cérebro, desvendar a vida psíquica oculta. Segundo Szondi (2001), depois da dramaturgia do “eu” criada por Strindberg, o teatro moderno, de um modo geral, não pretende

mais imitar a realidade empírica por buscar demonstrar teatralmente o efeito do mundo exterior na vida interior das personagens, como se poderá perceber na terceira seção desta tese, quando analisamos *A Mulher sem pecado* e *Vestido de Noiva*. No caso de Strindberg, fundador da dramaturgia do “eu”, o texto *O pai* (1887), por exemplo, parece ser um drama naturalista habitual da época, mas, no fundo, enfoca a perspectiva psicológica deformada da figura protagonista:

O pai e a mãe lutam pela educação de sua filha: conflito de princípios, luta entre os sexos [...] Mas a obra não consiste na representação direta, isto é, dramática, dessa relação envenenada e de sua história, já que é projetada unicamente do ponto de vista de sua personagem- título e se desenrola mediada por sua subjetividade. O esquema - o pai no centro e em torno dele as mulheres: Laura, a ama, a sogra e enfim a filha, que constituem como que as paredes do inferno feminino em que ele julga estar - oferece apenas uma primeira indicação dessa projeção e mediação. É importante é reconhecer que a luta de sua mulher contra ele só alcança de modo geral a realização "dramática" como reflexo em sua consciência (SZONDI, 2001, p. 53).

A obra tenta conciliar a exploração da subjetividade (visão deformada do pai) com os valores de objetividade do palco naturalista, que preconizava uma observação o mais transparente possível do real, explica o crítico. Vemos então, na representação, a abordagem objetiva perder espaço para as nuances emocionais deformadas de um “eu”, explica Szondi (2011). Em *O pai*, os diálogos são definidos pela perspectiva particular do pai e pela projeção confusa de pensamentos e sentimentos que essa personagem atribui como sendo provenientes de outras. Na visão de Szondi (2011), a dúvida sobre a paternidade, tão presente nos diálogos, é secundária e serve de suporte para revelar o pai e sua alma doente.

No caso de Nelson Rodrigues, o mesmo pode ser dito sobre a constante desconfiança de Olegário, de *A mulher pecado*, sobre o fato de estar sendo traído. A dúvida e o mistério sobre a provável traição é apenas um plano superficial para investigar a mente doentia do protagonista, segundo demonstraremos, na terceira seção, ao analisar o papel semiológico das didascálias e sua relação com a expressão da vida psíquica mais profunda das personagens.

Em *O pai*, essa conciliação de valores subjetivos e objetivos não pôde realizar-se plenamente na obra, pois implicava uma colisão de entendimento sobre o papel da arte dramática, acredita Szondi (2001): “o Naturalismo, por mais que tenha se portado de modo revolucionário no começo ao eleger seres humanos comuns como protagonistas, depois tornou-se conservador como o teatro tradicional anterior” (SZONDI, 2001, p. 55). Segundo Szondi, o viés de conservadorismo revela-se, por exemplo, na defesa da conservação das unidades (tempo, espaço e ação) ou mesmo na ideia ingênua de purismo de gênero, que condenava, por exemplo, traços épicos e líricos na obra dramática.

A obra rodriguiana, conforme demonstraremos na análise, também rompe com essas tendências dramáticas canônicas: “Nelson Rodrigues sempre se mostrou intuitivo, não respeitando as leis imutáveis do drama [...] Nunca se prendeu a purismo de linguagem” (MAGALDI, 1981, p. 12).

Voltemos a Strindberg. Mais adiante, ele abandona essa espécie de Realismo-Naturalismo psicológico de *O pai* para ampliar a exploração da subjetividade das personagens, afirma Szondi (2001). Na fase expressionista, a obra de Strindberg baseia-se “não na unidade da ação, mas na unidade do ego da protagonista [...] A unidade de ação torna-se inessencial, se não até mesmo um obstáculo para a representação do desenvolvimento psíquico” (SZONDI, 2001, p. 56).

A peça *O sonho* (1901) revela bem essa ampliação da abordagem psicológica assim como exibe as ambições da dramaturgia do “eu” inaugurada pelo autor. Para exibir o inconsciente humano, o texto rompe de vez com preceitos aristotélicos, como, por exemplo, unidade de ação, tempo e espaço. A abordagem do sonho na peça exibe um mundo antirrealista incoerente, mas bastante adequado à exploração dos conteúdos ilógicos da psique. Em face da dimensão onírica, o presente, o passado e o futuro surgem de modo aleatório e condensados, conforme revela a didascália principal da peça:

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

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

Como é possível notar na indicação cênica citada, a criação dos diversos planos de

realidade e do sonho está além da configuração manifesta nos diálogos, pois se materializa também com a ajuda da previsão de signos cênicos, como, por exemplo, a iluminação. Diferente do passado clássico grego, a cenografia não é tratada como um adorno ou decoração. O recurso cenográfico também não é configurado de modo neutro, segundo era recorrente até a vigência da estética naturalista: “No Realismo e no Naturalismo, a luz da ribalta dava a aparência de que o jogo dramático distribuía por si mesmo a luz sobre o palco” (SZONDI, 2001, p. 31). Em *O sonho*, não há neutralidade na cenografia e o uso da luz é fundamental para expressar a abordagem da interioridade. Segundo Pavis (2015), no teatro expressionista, é usual a previsão de signos cênicos como fator configurador das personagens.

O sentido é comunicado além da troca dialógica, pois a cenografia, revestida de nuances metafóricas, ajuda a contornar os seres criados. Essa mudança na maneira de ver o dispositivo cênico, para Rosenfeld (2008), impacta os modos de interpretação desse tipo de obra literária. Para o crítico, a exploração da interioridade, especialmente na estética expressionista, acaba desautorizando o diálogo como base constitutiva única do drama. Como decorrência disso, os dispositivos cênicos ganham destaque na escrita teatral do século XX, avalia Rosenfeld:

A estrutura das peças torna-se atectônica, abrindo-se. Só assim, em vez de falar sobre o mundo, este começa a falar por si mesmo, através da figura de “narradores”, cartazes, projeções, coros [...] Tais recursos ampliam o espaço e o tempo além de impor um cunho épico ou lírico em razão da estrutura monológica que privilegia a abordagem da solidão e da interioridade humana. Na medida em que o contato humano (mesmo antagônico) e a comunicação se tornam precários, afetando a possibilidade do diálogo como expressão da relação interpessoal. O diálogo tende a uma função muito mais expressiva e representativa do que interpelativa, fato que revela o caráter lírico-épico de algumas peças modernas. A impossibilidade de reduzir a visão atual do mundo ao diálogo dramático rigoroso, ou seja, à pura relação interpessoal- que se tornou temática, isto é, problemática-, impõe o emprego de formas mais abertas. Daí a introdução do narrador, o aproveitamento amplo dos recursos cênicos e o uso da patominia (ROSENFELD, 2008, p. 45).

Diante desse protagonismo do dispositivo cênico na estruturação dos textos, segundo Pavis (2015), não é mais viável considerar na leitura apenas o texto principal, parte que contém os diálogos. É preciso avaliar ainda o sentido configurado no texto secundário da obra dramática, trechos que contêm as indicações cênicas, também conhecidas como rubricas ou didascálias. Conforme Ryngaert (1995), originalmente, no teatro grego, as didascálias eram destinadas somente aos intérpretes. No teatro contemporâneo, também norteiam encenadores, diretores e leitores: “trata-se dos textos que não se destinam a ser pronunciados no palco, mas que ajudam a compreender e imaginar a ação e as personagens” (RYNGAERT, 1995, p. 44).

De acordo com Pavis (2015), vigorou, durante muito tempo, uma ingênua visão

pictórica-figurativa do dispositivo cênico. Por isso, as didascálias tiveram papel tímido na organização textual desde o passado grego até a vigência do palco naturalista. No entanto, quando emergem novos anseios artísticos na virada do século XX, como, por exemplo, a vontade de explorar a densidade psíquica, o aspecto cênico reveste-se de uma nuance abstrata para agregar sentidos:

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

Além de considerar as didascálias na hora de ler as peças modernas, em razão do simbolismo estabelecido em tal marcação, é preciso repensar a divisão tradicional dos gêneros. Na visão de Szondi (2011), não é mais adequado considerar “feias” as peças que não se adequem às três categorias fundamentais da antiga teoria dos gêneros: épico, lírico e dramático. Tais categorizações se transformaram, uma vez que os gêneros se reinventaram para abordar os dilemas específicos da época moderna. Ou seja: tais categorias passaram de sistemáticas para históricas, explica Szondi (2011).

Ao comentar esse assunto, Rosenfeld (2008) admite que traços da divisão “pura” grega tentam permanecer, mas, de modo geral, existem nas obras de ficção atualmente somente preponderâncias: “evite-se agora a substantivação e a divisão rígidas de gêneros, como se fossem compartimentos estantes. Prefere-se o uso adjetivo (qualidades épicas, líricas, dramáticas), designando assim apenas traços essenciais” (ROSENFELD, 2008, p. 39). Na opinião do crítico (2008), a ideia de um drama puro, conforme vigente no mundo grego e mesmo em algumas obras modernas de inspiração canônica, é algo estéril. A visão da arte modernista rejeita tal modelo, pois o mesmo pode limitar a capacidade criativa dos dramaturgos na hora de encontrar soluções para mostrar histórias no palco, acrescenta Rosenfeld (2008).

Conforme abordaremos no próximo tópico, o teatro expressionista, por exemplo, rompe com a ideia de drama “puro”. Por isso, vai além do diálogo e encontra, na dimensão cênica, maneiras originais para projetar teatralmente a psicologia profunda do ser humano. Antes, até

por causa da influência da antiga divisão dos gêneros, a abordagem da vida interior estava mais restrita ao gênero romanesco.

1.3 Os efeitos do Expressionismo na valorização do dispositivo cenográfico

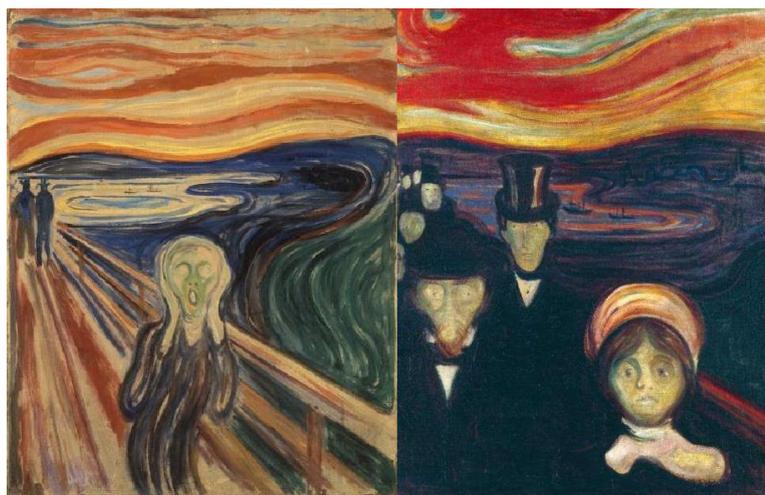
A abordagem da crise do drama na obra de Strindberg, mencionada anteriormente à luz da obra de Szondi, levanta a importância da dramaturgia do “eu” na renovação que atinge a forma dramática. A subjetividade no tratamento do real e a investigação psicológica, presente na obra desse dramaturgo, são valores de composição centrais da estética expressionista que vigorou especialmente no século XX. Ao comentar a influência dessa vanguarda na configuração dos textos dramáticos, Rosenfeld (1968) menciona o desejo de demonstrar um real acentuadamente transfigurado. Toda arte lança mão da transfiguração ao recriar o mundo, mas, em tal estética, “há uma tendência de desprezar a superfície objetiva da visão exterior, para atingir a expressão subjetiva e essencializada da realidade interior” (ROSENFELD, 1968, p. 262). Por causa do enfoque na interioridade humana, é comum aparecer uma visão turva do mundo como resultado das angústias das protagonistas. Em razão disso, “trata-se de uma peça que abstrai todos os pormenores diferenciados, para chegar à realidade interior camuflada-essencializada- tal como concebida pelos expressionistas” (ROSENFELD, 1968, p. 262).

Ao abordar o Expressionismo, o crítico e professor Eudinyr Fraga (1994) relembra as características da primeira fase do movimento, entre 1912 e 1921, e descreve textos repletos de subjetividade, como forma de contrapor o tom objetivo, realista e racional que vigorava antes. Em certa medida, “as peças buscavam renovar o mundo a partir de explorações irrealis e particulares da alma” (FRAGA, 1994, p. 12). Por conta de certo subjetivismo (quase romântico) descompromissado e místico, os autores desse momento chegaram a ser acusados de alienados, pois não tinham a preocupação de representar objetivamente uma “verdade” racional sobre o mundo, explica Fraga (1994). Na primeira fase do movimento, em algumas peças, revela-se até “uma realidade utópica, a vida como deveria ser” (FRAGA, 1994, p. 12).

Rosenfeld descreve a segunda fase, por volta da década de 1940, e explica que o caráter místico é afastado. Para expressar o absurdo do ambiente herdado na modernidade, surgem cenas violentas: “trata-se agora de revelar uma realidade em franca putrefação” (ROSENFELD, 1968, 262). Diante desses traços, os críticos tentam diferenciar o Expressionismo de outras vanguardas. No caso do Impressionismo, Fraga descreve o interesse por transmitir apenas sensações decorrentes do contato com o real: “por isso há certa ideia de passividade contemplativa quando pensamos na arte impressionista do século XIX” (FRAGA, 1994, p.19). Rosenfeld (1968) também arrisca uma diferenciação:

Os impressionistas tornaram-se muito subjetivos. Mas ainda se mantêm diante da realidade, pois os pintores vão para fora, procurando na paisagem as mutações da luz, das horas do dia, querendo apreender uma fugacidade desse real, das impressões fugazes da luz. Os expressionistas dão mais um passo à frente: já que podemos perceber subjetivamente apenas impressões da realidade, somos capazes de projetar imagens transformadas por nossas necessidades de expressão (ROSENFELD, 1968, 262).

Conforme a fala acima, o Expressionismo radicaliza a abordagem subjetiva do real, manifesta no Impressionismo. Isso explica, na pintura, a força expressiva das linhas, certa falta de contorno nas formas humanas e o valor simbólico da cor como forma de criar uma deformação estilizada, explica Rosenfeld (1968). Os famosos quadros: *O Grito* (1893) e *Ansiedade* (1894), do norueguês Edvard Munch (1863-1944), exemplificam bem a questão da estilização no movimento, à medida que revelam como a arte expressionista não é objetiva, alterando deliberadamente a imagem “real” com a finalidade de obter efeito estético borrado, deformado. Por intermédio da deformação acentuada das cores e formas, *O Grito* e *Ansiedade* demonstram a dor da alma angustiada e ansiosa:



O Grito (1893), de Munch

Ansiedade (1894), de Munch

Tal objetivo estético, a deformação como revelação da interioridade humana, aparece igualmente no teatro expressionista: “a objetividade do ambiente externo até está presente, mas está submetida ao olhar singular e distorcido das figuras protagonistas” (FRAGA, 1994, p. 19). Ao diferenciar o Expressionismo do Simbolismo, Fraga diz que a manifestação simbolista busca retratar o invisível que se esconde na natureza humana na virada para o século XX: “o conhecimento intuitivo é o principal norteador dessa estética” (FRAGA, 1994, p.19). Apesar de explorar nuances subjetivas como a arte impressionista e simbolista, o Expressionismo, na segunda fase, vai além da contemplação particular, misteriosa, e transmuta as imagens de modo bem contundente, usando até certa agressividade, irracionalismo e abstração como forma de

demonstrar a dor interna do ser humano perante um mundo em putrefação. Para Fraga (1994), o desejo expressionista de revelar facetas absurdas do ambiente herdado na modernidade impede certa passividade contemplativa e amistosa presente no Impressionismo e no Simbolismo.

Em relação ao teatro surrealista¹¹, movimento que sucede o Expressionismo, Fraga (1994) menciona a preocupação em expressar o inconsciente e o subconsciente como ponto de contato. Segundo Rosenfeld (1968), seguindo os passos de Strindberg, a estética expressionista “faz uma dramaturgia do espaço interno, com projeções individuais que exprimem os desejos reprimidos e as angústias das personagens” (ROSENFELD, 1968, 263). Em decorrência dessa ambição, a encenação não traz pormenores históricos nem se preocupa em delinear nitidamente o contorno das personagens. De modo geral, ele diz que “são figuras captadas pelo foco da luz, quase como uma visão onírica [...] São seres cercados de vácuo e escuridão. Até há elementos do real, mas os traços da realidade surgem deformados pelas obsessões e manias da personagem central” (ROSENFELD, 1968, p. 263).

Essa observação de Rosenfeld sobre o tratamento da luz na estética expressionista ajuda a entender as peças psicológicas de Nelson Rodrigues. Para transmitir imagens mentais irrealis, o dramaturgo descreve, nas didascálias, como a iluminação deve ser configurada, segundo exemplificaremos na terceira seção ao analisar o papel semiológico dos signos não verbais descritos.

Assim como nos quadros *O Grito* ou *Ansiedade*, de Munch, o espectador vê tudo desfigurado como a personagem central vê, em sua angústia. Ao abordar tais características, Rosenfeld relembra o filme *O gabinete do Dr. Caligari* (1920) como uma tentativa tipicamente expressionista de ver o mundo por uma mente deformada: “não copia a realidade exterior. Por meio de caricatura e do exagero, dá uma opinião mais profunda da realidade [...] O herói expressionista não tem caráter empírico, é distorcido” (ROSENFELD, 1968, 266). A representação dessa percepção distorcida dos fatos impacta a troca comunicacional entre os sujeitos. Como consequência, a relação intersubjetiva, elemento fundador e fundamental do drama moderno no começo, não é mais suficiente para estabelecer a tessitura dramática.

¹¹ Como reação ao racionalismo e ao materialismo da sociedade ocidental, o teatro surrealista representou o mundo irracional do inconsciente por meio de cenas “irrealis” no século XX. Amparados pelas descobertas psicanalíticas, os dramaturgos surrealistas exploraram o imaginário e os impulsos ocultos da mente [...] Representou a realidade “paralela”, alojada na psique profunda do homem, também como fizeram as peças expressionistas. Para representar tais questões, a arte dramática surrealista mobilizou diferentes modalidades artísticas (design de luz, sonoplastia, pintura) para mostrar imagens “ilógicas” manifestas em níveis mentais não conscientes (FRAGA, 1994, p. 39).

Para mostrar essas visões alucinadas da interioridade humana, a estética expressionista inovou e tornou recorrente a estilização da cenografia: “cortinas que revelam disposições de ânimo, inclusive conforme a cor [...] A iluminação que capta e plasma a personagem, para devolvê-la depois às trevas, deformando-a” (ROSENFELD, 1968, 266). No Expressionismo, o dispositivo cênico não é neutro, como nas primeiras peças renascentistas ou na estética naturalista. Também não se resume em mera decoração, segundo era recorrente no passado clássico grego ou romano. Uma vez que o diálogo é insuficiente para expressar a profunda dor humana alojada na interioridade, a cenografia ganha tratamento estilizado para projetar metáforas visuais da confusão mental. Diante desse desejo de representar uma vida interior atormentada, as obras teatrais expressionistas também lançam mão de recursos sonoros. Conforme demonstraremos na terceira seção, Nelson Rodrigues prevê, além da luz, o uso de microfone (*off*) quando Olegário, de *A mulher sem pecado*, delira:

OLEGÁRIO (sozinho, impulsionando a cadeira) (Mudança de luz.)
 VOZ INTERIOR (microfone)- E eu falando sozinho! Será isso um sintoma de loucura?
 OLEGÁRIO- Homem manco.
 VOZ INTERIOR (microfone)- Não pode ser! Um louco não pergunta a si mesmo; serei um louco?
 OLEGÁRIO- Mas será que será esse imbecil pensa que Lídia quer alguma coisa come ele?
 VOZ INTERIOR (microfone)- Muitas mulheres achariam bonito amar um chofer
 OLEGÁRIO- Ah!
 VOZ INTERIOR (microfone)- Eu devo estar doente da imaginação, para admitir isso.
 VOZ INTERIOR (microfone)- Lá vem ela outra vez. Não me larga.
 (Refere-se à menina [Lídia criança], que volta debaixo do foco luminoso. Inézia desce a escada. Volta a luz normal (RODRIGUES, 1981, p. 52).

Como é possível notar acima, “torna-se usual a previsão de sons para expressar ruídos, berros, sons inarticulados ou vozes provenientes da cabeça. Algumas obras fazem uma retomada do tradicional coro grego” (ROSENFELD, 1968, p. 268). No trecho da peça citado acima, por exemplo, a voz, emitida fora da cena por um recurso tecnológico, transmite segredos que a personagem principal não sabe ou não consegue dizer, dilema representado anteriormente nos coros antigos. Na experimentação estética expressionista, o dispositivo cênico som recebe carga simbólica como consequência da tematização psicológica da incomunicabilidade, pontua Rosenfeld (1968).

Esse questionamento do diálogo como protagonista na construção do sentido também é, de certa forma, consequência da crise do drama: “as personagens expressionistas até

‘dialogam’, mas não há troca [...] O tom referencial perde espaço e prevalece a função emotiva e fática. Mesmo quando estão aparentemente dialogando, em verdade, monologam” (FRAGA, 1998, p. 31). Ao problematizar o diálogo na obra expressionista, Rosenfeld explica que a frase vai encurtando, tornando-se mais tensa, telegráfica: “os futuristas fazem a mesma coisa. [...] Ambos retiram os verbos das frases que se torna alógica. Surge um novo tipo de fala, balbuciada, entrecortada” (ROSENFELD, 1968, 268).

É possível citar esse uso telegráfico do diálogo na obra do alemão Carl Georg Kaiser (1878-1945). O dramaturgo mesclou traços estilísticos e criou diálogos que são monólogos líricos. Tal escolha composicional, considerada antidramática pela visão canônica do drama, era uma forma de contemplar os sentimentos individuais do homem moderno alienado e solitário, argumenta Rosenfeld (1968).

Quanto ao uso livre de elementos líricos no palco expressionista, é importante lembrar que a arte modernista rompe com as fronteiras rígidas dos gêneros em decorrência do anseio de contemplar novos temas, relembram Rosenfeld (1968) e Szondi (2001). Esse aproveitamento expressionista do lirismo no diálogo foi bastante útil para projetar a singularidade do “eu”, tema antes mais “adequado” ao lírico, segundo a visão tradicional dos gêneros.

A abordagem do mundo interior do solitário homem moderno também aparece na obra de outro importante dramaturgo expressionista, o norte-americano Eugene O’Neill (1888-1953). O autor fala abertamente sobre ter sido influenciado por Strinberg, especialmente quando usa a cenografia para expressar a mente de modo estilizado. Em *Imperador Jones* (1920), por exemplo, prevê o uso de tambores para comunicar metaforicamente os trechos de maior tensão psicológica.

O realismo imaginativo de *Macaco cabeludo* (1921) expressa, no dispositivo cenográfico, “vitrines iluminadíssimas, cheias de joias com preços exageradíssimos, quase uma atmosfera onírica” (ROSENFELD, 1968, p. 274). Em *Estranho Interlúdio* (1923), O’Neill descreve recursos sonoros para revelar o pensamento, quando o diálogo não é capaz de manifestar inteiramente a profundidade do ser humano em decorrência da máscara social. Há o texto da interação intersubjetiva e a voz da consciência: “o primeiro é falado ao vivo e o segundo é uma voz gravada (*off*). Ou então o ator fala a primeira vez para o companheiro e a segunda para o público” (ROSENFELD, 1968, p. 274). Esse tipo de construção dramática, o uso amplo do *off* para expressar a interioridade das personagens, foi popularizado depois nos filmes de Woody Allen.

Em *Estranho Interlúdio*, além de revelar teatralmente a voz da mente com o recurso sonoro (*off*), o dramaturgo ainda ambiciona incluir o receptor como parte da ficção, atitude

conhecida como quebra da quarta parede. Quando torna a plateia uma integrante da história, O'Neill revela um propósito antirrealista da estética expressionista. Com exceção do Romantismo, no drama rigoroso vigente de modo hegemônico até o Naturalismo, a interação com o público não era bem vista, pois quebraria o efeito de “realidade” total almejado, lembra Szondi (2011).

Alicerçada no jogo, a criação teatral expressionista de O'Neill rejeita esses efeitos realistas do drama absoluto ou rigoroso e confessa seu caráter artificial ao incluir o receptor como parte da representação, afirma Rosenfeld (1968). Por isso, é comum e bem aceito quebrar a quarta parede, pois essa escolha ressalta o caráter de invenção da interação. Ainda como parte do jogo, também é usual a previsão de uma cenografia exagerada ou abstrata como forma de ressaltar a artificialidade do que é visto, explica Rosenfeld (2008). Segundo dissemos antes, esse uso estilizado do arranjo cenográfico como elemento persuasivo precisa ser entendido em conexão com a crise do diálogo (que é uma crise do próprio drama).

É preciso lembrar ainda que a experimentação cênica do Expressionismo contempla o desejo de demonstrar novos temas modernos (descobertas psicológicas, por exemplo) que eram considerados “antidramáticos”. Acreditava-se antes que o diálogo era o principal elemento de expressão da verdade das personagens no drama tradicional ou rigoroso, lembra Rosenfeld (2008). Contudo, depois da crise do drama, das vanguardas europeias e da Psicanálise, “descobrimos que mesmo que falássemos tudo, seria duvido. Quando a alma fala, já não fala a alma, dizia Schiller” (ROSENFELD, 1968, p. 274). Ou seja: para expressar essa verdade que a alma esconde, os autores expressionistas e os modernistas de modo geral investiram em experimentações cênicas para contornar a transformação (e a descrença) no diálogo. Valorizaram especialmente os dispostos de iluminação e de som (microfone/*off*), aponta Fraga (1998):

O Expressionismo rompe com a ilusão da “realidade” criada no palco naturalista. O advento da eletricidade, no final do século XX, ampliou a valorização do dispositivo cenográfico [...] Surgem projetores que iluminam dramaticamente detalhes da psicologia humana nos momentos mais tensos da ação. É notória a famosa montagem de *O Filho*, de Hasenclever, na qual a protagonista era colocada dentro de um cone de luz. Praticáveis, escadas, cortinas, efeitos sonoros. O estilo de representação estilizado filia-se ao teor exacerbado dos textos (FRAGA, 1998, p. 47).

Em *Estranho Interlúdio* (1923), por exemplo, a previsão do recurso sonoro, citada por Fraga, é aspecto fundamental para entender a caracterização das personagens, já que o pensamento é revelado também por esse dispositivo cênico. Ao projetar a verdade interior, pela previsão de uma gravação (*off*), O'Neill questiona a capacidade de o diálogo exprimir a

veracidade sobre a pessoas criadas, questão esta que culminou numa espécie de “crise” do drama, segundo discutimos antes.

A partir das descobertas de Sigmund Freud (1856-1939) e da obra de Friedrich Nietzsche (1844-1900), o drama expressionista parece revelar uma questão importante: como penetrar na máscara humana? O uso do recurso sonoro, em O’Neill, é parte da busca de tal resposta. Ao prever a gravação para expressar a alma, ele mostra, teatralmente, na ação, o que o diálogo pode esconder por causa das normas sociais. Em decorrência dessa opção pelo diálogo duplo, “em *Strange Interlude*- uma personagem diz ‘Eu te amo’ a outra e pergunta (gravação) a si mesmo, a seguir: Por que eu digo isso? Na verdade, eu não amo” (ROSENFELD, 1968, p. 278). O autor encontra uma solução cênica sonora para exhibir o “eu” profundo, escondido e irracional revelado nos estudos psicanalíticos: “No teatro clássico, em Racine, o homem era um ser consciente e transparente por excelência. Agora, a visão do homem era outra, pois revelou-se a grande extensão do inconsciente perante a pequena região da consciência” (ROSENFELD, 1968, p. 279).

Segundo Rosenfeld (1968), há, na obra de O’Neill, uma análise psicanalítica e filosófica do homem, pois é importante o que se desenrola no fundo da alma, o diálogo inconsciente, uma vez que o ser humano se mascara como consequência da moral, diz o pensamento nietzschiano e freudiano. É por causa desse mascaramento que os textos expressionistas exploram o fato interior denso e escondido das pessoas mostradas, avalia Rosenfeld (1968). Aparece nas obras o choque entre as convenções sociais e a singularidade dos sujeitos, tema analisado por Freud em diversas obras, especialmente em *O mal-estar na Civilização* (1930). Em tal texto, o psicanalista fala numa espécie de guerra do mundo exterior com o interior, questão central nas peças da segunda fase do movimento. Ao investigar as raízes da infelicidade humana no ambiente moderno, Freud (2010) demonstrou a constante oposição existente entre os desejos legítimos da interioridade e as exigências do meio externo:

Assim, em troca da estabilidade coletiva, existe uma tendência de cerceamento das vontades humanas não “convencionais”. Dessa forma, do mesmo modo que a satisfação de instintos é felicidade, torna-se causa de muito sofrer se o mundo exterior nos deixa à míngua, recusando-se a saciar nossas vontades interiores. Em decorrência dessa oposição de interesses do externo perante o interno, o princípio de busca pelo prazer se converte no mais modesto princípio de “realidade”, sob a influência do mundo externo (FREUD, 2010, p. 31).

De um modo geral, Fraga (1998) relembra que essas ideias influenciaram toda a arte moderna, e que são visíveis, nas obras expressionistas, muitas reflexões sobre a realidade profunda e discordante que existe dentre de nós. Ensina Freud (2010) que a lógica do nosso

subconsciente e do inconsciente não se dobra aos padrões aceitáveis de normalidade do existir acordado, externo. Por isso, nosso viver consciente costuma entrar em colisão com os desejos interiores “ilógicos”, revelaram as peças influenciadas pelo pensamento freudiano, diz Fraga (1998). As ideias de Nietzsche também estão presentes, pois as obras expressionistas “relativizam o imaculado homem ocidental, oprimido por um cristianismo moralista e mesquinho, fazendo surgir outro, isento de preconceitos, acima do Bem e do Mal” (FRAGA, 1998, p. 26). Ou seja: para mostrar conteúdos internos recalcados como resultado de um falso moralismo imposto de fora, o diálogo não basta mais, concordam Fraga (1998), Rosenfeld (1968) e Szondi (2001) sobre o teatro expressionista. Ganha força “a representação da confusão mental, configurada na mistura de espacialidades, temporalidades, acontecimentos” (FRAGA, 1998, p. 26).

No lugar do retrato “transparente”, surge a imagem deformada da realidade como forma de revelar os efeitos do social na exploração particular da psique humana, acrescenta Fraga (1998). Como resultado, emerge um “real” mais profundo e deformado, que é oriundo da verdade obscura e camuflada que existe dentro do angustiado ser humano moderno, conforme bem revelou Freud (2010) e mesmo Nietzsche em suas meditações.

Conforme dissemos antes, como a troca dialógica perde o monopólio na criação do sentido, torna-se recorrente a manifestação dos dramaturgos na organização geral do texto. Assim como Rosenfeld, Fraga (1994) aponta que os autores passam a criar sentidos nas indicações de encenação como forma de emitir, na cenografia, conteúdos interiores não revelados (recalcados) nas falas. Antes não era usual e nem bem-vista a manifestação dos autores nas indicações de encenação. A cenografia naturalista, por exemplo, tinha características de neutralidade, pois o foco era projetar o sentido prioritariamente na troca dialógica. Predominava a ideia de que o dramaturgo deveria estar ausente, relembra Szondi (2011). Na estética expressionista, ocorre o contrário: os dramaturgos não estão ausentes e nem há o desejo de uma cenografia neutra, pois o diálogo não é mais o centro de criação do sentido, argumenta Rosenfeld (1968).

Assim, para emitir conteúdos além da conversação entre os atores, as peças expressionistas buscam persuadir pela estilização dos dispositivos cênicos, segundo é observável nas didascálias formuladas pelos dramaturgos. Esse entendimento criativo de uma cenografia simbólica, exacerbada, como forma de explorar o aspecto psicológico, ecoa ainda nos nossos dias. Basta observar, por exemplo, a obra estilizada do cineasta norte-americano Tim Burton. O legado do Expressionismo ainda vive:

Hoje, quando vamos ao teatro ou cinema, não nos parece estranho que o real

e o irreal se mesclam a todo momento; tampouco nos surpreende que as personagens, ao invés de impressionar-nos com suas ações, nos façam testemunhas das lutas anímicas no seu foro íntimo, que encerra desespero e euforia em imagens oníricas. No caso do teatro, acostumamo-nos também com uma iluminação que sublinha os momentos essenciais da dimensão psicológica. Não estranhemos que se escutem ruídos de fundo simbólico e vozes provindas de auto-falantes; que surjam tabuletas com estatísticas penduradas nas paredes; que projeções cinematográficas interrompam a ação no palco e que o espaço aumente porque os atores invadiram a plateia (BRUGGER, 1959, p. 57).

Como revela a citação, a vocação realista é substituída pelo desejo vanguardista antirrealista. Em decorrência disso, o dispositivo cenográfico neutro vai sendo substituído por um carregado de elementos persuasivos: “a estilização dos elementos cênicos caminha para uma abstração expressiva, apesar de alguns autores optarem pela estrutura da peça tradicional, enfocando outra luz” (FRAGA, 1998, p.27). A obra rodriguiana exhibe textos com organização clássica que valorizam esse poder narrativo da iluminação, mas há também obras que manifestam certa abstração expressiva, conforme demonstraremos na terceira seção, ao analisar o papel semiológico das didascálias.

Como a mente é regida por nexos distintos em comparação com o mundo externo retratado antes, torna-se usual, na estética expressionista, a previsão de imagens (não realistas) que revelam visual e sonoramente as paranoias que somente existem na mente das protagonistas. Isto é, “conteúdos da interioridade passam a ser codificados em deformações visuais e sonoras. A deformação ocorre não só no nível do conteúdo, mas também na significação visual/auditiva, dando uma atmosfera de delírio, de sonho, de projeção onírica” (FRAGA, 1998, p.27).

Segundo Juan Zamora (1961), a soma das possíveis excitações exteriores surge em poucas imagens, obsessões, pois a obra resultante não busca representar uma realidade mimética: “ao contrário, procurará comentar os dados daquela em sínteses sugestivas, sem dela fugir, envolvendo-a fortemente, de forma exacerbada, transfigurando-a, deformando-a” (ZAMORA, 1961, p. 60). Conforme Niuxa Drago (2012), as deformações expressionistas costumam “estruturar o espaço e dar-lhe continuidade temporal, já que a luz pode deformá-lo, deformar a personagem e os objetos como forma de comunicar sentidos” (DRAGO, 2012, p. 2). Ela cita Adolphe Appia e Gordon Craig, importantes teóricos da plástica da cena, e revela como essas deformações visuais eram resultado da falta de pretensão realista dos textos dramáticos expressionistas do século XX. A ambição antirrealista se manifesta especialmente no uso simbólico da cor e da iluminação:

O mais abrangente dos movimentos de vanguarda, o Expressionismo, assimila

algumas características plásticas propostas por Appia e Craig, principalmente no que diz respeito ao uso da iluminação, por vezes "exacerbando-a" para atingir outros fins. O Expressionismo tem imensa repercussão na cena, tanto teatral quanto cinematográfica, e no trabalho do ator, abrindo possibilidades de significações que até hoje integram o repertório de recursos das artes cênicas e cinematográficas (DRAGO, 2012, p. 2).

Para Drago (2012), essa deformação de perspectiva das personagens, manifesta em grande medida pela estilização da cenografia, é uma herança presente na escrita dramática contemporânea, embora seu fundamento filosófico nem sempre permaneça o mesmo. Conforme dissemos antes, a exacerbação cênica expressionista ajuda a configurar uma subjetividade recalcada que não pode ser expressa pelos diálogos. Em decorrência disso, o sentido costuma ser comunicado pelos signos cênicos, numa dimensão metafórica. Como consequência, a metáfora se torna mais complexa nesse tipo de estética, pois, segundo Fraga (1994), a comparação se torna menos evidente e fica mais pessoal, lacônica: “a metáfora se torna mais expressiva que imitativa. Instaura-se o predomínio da imagem autotélica, isto é, autônoma, que possui a sua própria significação, independente da realidade” (FRAGA, 1994, p. 30). Ainda conforme Fraga, “a linguagem das obras dramáticas perde características denotativas, passando a ter conotação puramente expressiva, da mesma forma que a cor na pintura e a sonoridade na música” (FRAGA, 1994, p. 30).

De modo bem resumido, pode-se dizer que o drama grego aristotélico, por causa da visão teocêntrica vigente, acreditava na ação mítica como revelação de um homem integral. Os primeiros dramas modernos, influenciados pelo antropocentrismo, acreditavam no diálogo (relação intersubjetiva) como revelação do homem livre renascentista. Especialmente como efeito da crise do drama e das descobertas psicanalíticas, a arte teatral modernista, incluindo a expressionista, acredita na interioridade como revelação do solitário e alienado homem moderno. A expressão dessa nova visão do ser humano não poderia ser feita sem um rompimento com os modelos artísticos anteriores, acredita Rosenfeld (1968):

A transformação da arte moderna é decorrente de novos temas e problemas [...] Não basta abordar novos assuntos conservando uma linguagem velha, tradicional, para que o tema seja assimilável pela arte, é preciso encontrar novas formatações (ROSENFELD, 1968, p. 279).

Conforme mencionamos antes, a produção teatral de Nelson Rodrigues buscou essas inovações formais para abordar assuntos novos, relacionados, por exemplo, com as descobertas da Psicanálise, opina Fraga (1994). Na terceira seção desta tese, faremos um estudo aprofundado das didascálias em duas peças psicológicas do autor e abordaremos, especialmente, como ele usou as previsões de luz e microfone (*off*) como fator configurador da

interioridade das personagens. *Vestido de Noiva* (1943) é vista ainda hoje como texto que inaugura o Expressionismo no teatro brasileiro. Nessa obra, a imersão no inconsciente das personagens introduz a fragmentação de vez na nossa tradição dramática, afirma Fraga (1994). O enredo da peça se desenvolve de forma não linear, com cenas rápidas, que se passam em diferentes dimensões temporais e espaciais em razão da exploração da mente. Segundo Fraga (1994), em *Vestido de Noiva*, a questão não é só mostrar as relações intersubjetivas diante da lógica cruel do mundo externo. Há ainda o anseio de representar criativamente/cenicamente as agitações interiores, uma vez que o diálogo não era mais suficiente para expressar a dor e a verdade alojada na alma. Ao relacionar o teatro expressionista com a obra do dramaturgo brasileiro, Fraga (1998) relembra que:

O Expressionismo é uma particular maneira de ver a expressão do homem dilacerado antes o caos universal que o rodeia, manifestando-se em visões subjetivas, frenéticas e delirantes. É a tomada de consciência do conflito entre pseudo-realidades do mundo e a realidade interna de cada um, através da dor e do sofrimento, mesmo quando os dissimula na ironia e no derrisório [...] O Expressionismo como processo existirá sempre que o artista não quiser retratar ou refletir a realidade, mas sim criá-la, tornando-a extensão de suas próprias tensões e necessidades espirituais (FRAGA, 1998, p. 48).

Conforme revela a citação, o desejo de mostrar essas visões delirantes da interioridade perante o caos universal levou os expressionistas a manipularem livremente elementos do mundo observado. A tematização desse assunto, seja no teatro ou na pintura, manifesta a busca por compreender o que o discurso racional não explica, segundo discutem as análises freudianas. Surge disso o entendimento de que o Expressionismo explorou a irracionalidade, por exemplo. Por isso, as obras não se limitavam aos padrões de nexos e motivação que regiam as primeiras peças modernas, argumenta Fraga (1998). Para ir além da experiência empírica, os textos abordam a realidade ilimitada da mente e, como parte desse processo artístico, as obras abusam do irreal para formular uma verdade mais profunda e por isso estética.

Na busca dessa profundidade, segundo Fraga (1998), os expressionistas passaram a desenhar o universal no particular para criar um real essencializado, aponta também Rosenfeld (1968). Todo o cenário externo surge condensado na obsessão de um único sujeito. Isso explica e justifica o abandono radical das unidades aristotélicas em determinadas obras psicológicas de Nelson Rodrigues (*Vestido de noiva*, por exemplo), pois essa configuração rígida atrapalharia a exploração sem limite da mente, explica Fraga (1998). Szondi (2001) relembra que as primeiras peças modernas não renegaram as unidades de tempo, espaço e ação. Adotá-las, na verdade, favorecia a criação de uma cena absoluta, que valorizasse o choque intersubjetivo, elemento composicional principal e fundador do drama moderno que emerge no Renascimento.

Disso resultava o protagonismo absoluto do diálogo-decisão, por exemplo, escolha que alicerçava o sujeito livre renascentista nas primeiras obras modernas.

Contudo, em decorrência de fatores históricos, esse retrato do homem construído na configuração do diálogo foi perdendo espaço no final do século XIX, segundo demonstramos nas peças de Ibsen, Tchekhov, O'Neill e Strindberg ao tratar a crise do drama, que é, em grande medida, uma crise do diálogo. Em tais autores, já há uma ênfase na exploração da interioridade que será aprofunda durante o Expressionismo no século XX, por intermédio da experimentação cênica. Para Fraga (1998), essas novas formatações revelam que a preocupação central não é mais dar um panorama objetivo do momento, dos costumes, das desigualdades, conforme era recorrente, por exemplo, no palco realista e naturalista. Segundo Rosenfeld (2008), depois da estética expressionista, o positivismo e o tom objetivo caem em desuso. Também como resultado dos estudos psicanalíticos, emerge um drama psicológico, em que a grande questão é estudar o efeito do mundo num “eu” pressionado, analisa Rosenfeld (2008). Em algumas peças, o social parece quase ausente porque está sintetizado na vida do sujeito privado: “a intenção é projetar a realidade essencial de uma consciência reduzida às estruturas básicas do ser humano, numa situação extrema” (ROSENFELD, 2008, p. 284).

Conforme demonstramos neste tópico sobre o Expressionismo, a partir da obra de Strindberg, a experimentação cênica torna-se fator crucial da representação da interioridade das personagens teatrais modernas. Esse novo tema dramático que emerge no século XX está relacionado com: 1) a crise do drama, 2) os efeitos dos estudos de Freud, 3) a ascensão das ideias artísticas de vanguarda. No caso da atitude vanguardista expressionista no teatro, a valorização do aspecto cênico, especialmente dos dispositivos de iluminação e som, é questão central para criar o efeito de uma projeção deformada da mente humana, defendem Fraga (1998), Rosenfeld (1968) e Szondi (2001).

Diante disso, quando ocorre, por exemplo, o uso persuasivo do som e da luz como fator de expressão da interioridade, é necessário considerar os sentidos que emergem nas didascálias, quando se analisa o texto dramático. Ou seja: não é suficiente ler somente os diálogos. Segundo Pavis (2015), no teatro modernista, tais anotações de encenação fornecem informações centrais para entender a caracterização das personagens e o sentido geral da composição. A partir desse entendimento sobre o protagonismo do dispositivo cênico, abordaremos, na próxima seção, o papel semiológico das didascálias na estrutura da obra dramática.

2 O PAPEL SEMIOLÓGICO DAS DIDASCÁLIAS

2.1 A função das didascálicas na estrutura da obra dramática: a noção de texto performático

Sobretudo depois da crise do drama, das descobertas psicanalíticas e como resultado dos movimentos de vanguarda, o texto teatral ambiciona, cada vez mais, persuadir além da relação intersubjetiva configurada na troca verbal, conforme evidenciamos até agora. Como consequência, manifesta-se um protagonismo do dispositivo cênico na criação do sentido. Diante disso, Pavis (2015) menciona a importância de distinguir nas obras dramáticas: a parte principal, que abarca o diálogo das personagens, e a secundária, que contém as indicações cênicas descritas pelo autor: “as indicações cênicas, também conhecidas como rubricas ou didascálias, integram o texto dramático e não podem ser ignoradas” (PAVIS, 2015, p. 405).

Conforme abordamos nos tópicos anteriores, houve um tempo em que predominava uma cenografia meramente figurativa/decorativa ou neutra. No entanto, no século XX, especialmente depois da crise do drama (que é uma crise do diálogo) e do Expressionismo, passa a emergir o uso metafórico do dispositivo cenográfico. Tal mudança no modo de compor estabeleceu novos modelos de leitura. Segundo Pavis (2015), quando há signos não verbais descritos, nas didascálias, eles devem receber atenção, pois costumam emitir conteúdos persuasivos em determinadas estéticas teatrais. Em razão dessa dupla natureza da obra dramática, que congrega verbal e não verbal, Anne Ubersfeld (2013) problematiza o ato de leitura do texto teatral:

Todo mundo sabe ou pensa que não se pode ler o teatro. Os professores não o ignoram e dificilmente estão livres da angústia de explicar ou tentar explicar, um documento textual cuja chave está fora dele. Os atores e diretores pensam que sabem ler melhor que ninguém, e veem com certo descaso toda exegese universitária, por considerá-la inútil e maçante. Os leitores comuns também o sabem, pois cada vez mais se aventuram a ler o teatro e avaliam a dificuldade de ler um texto que decididamente não parece feito para o consumo livresco. Nem todos estão familiarizados com as técnicas de performance teatral ou com a imaginação específica tão necessária para inventar uma representação fictícia (UBERSFELD, 2013, p. 5).

Da mesma forma que Pavis (2015), Ubersfeld (2013) ressalta a importância do efeito de sentido comunicado pelas didascálias. Para a autora, essa parte da obra emite técnicas de performance teatral e precisa ser considerada na análise. Tal concepção pressupõe a distinção entre o texto dramático e outros tipos de composição, como poemas ou romances. Até como resultado da polifonia de enunciadores, a obra teatral requer uma imaginação específica de quem a decifra, pois é necessária uma leitura que invente mentalmente uma representação

fictícia, avalia Ubersfeld (2013).

A criação desse espetáculo mental resulta da observação da fala manifesta nos diálogos (texto principal) e dos enunciados, com função autorreferencial, que descrevem os signos cênicos (texto secundário). Ou seja: sobretudo por causa das didascálias, não podemos ler teatro como lemos romance ou poesia, pois trata-se de “uma prática textual muito específica, que está ligada ao ato de representar” (UBERSFELD, 2013, p. 5). Na opinião da historiadora do teatro, o analista deve considerar, com o mesmo peso, os conjuntos textuais (T), descritos na parte principal, e os conjuntos de signos representados (P), manifestos no texto secundário. Ryngaert (2013) concorda com Ubersfeld (2013) sobre a centralidade das didascálias:

Quando a obra não fornece indicações cênicas, é porque o autor deseja se abster de dar outras pistas para a interpretação além daquelas incluídas no texto principal, diálogos das personagens. No entanto, quando são previstas não podem ser negligenciadas. Certos autores atribuem um lugar considerável ao texto secundário, como se definissem antecipadamente a forma de representação ou como se não pudessem imaginar o texto das personagens independente do contexto no qual este seria produzido (RYNGAERT, 2013, p. 44).

Na percepção de Ryngaert (2013), a significação do texto dramático é composta pelas indicações linguísticas (diálogos) e contextuais/situacionais (ordem, desejo descrito nas didascálias). Dependendo da estética, o valor atribuído às indicações cênicas pode variar. Conforme demonstramos anteriormente, no palco naturalista, antes da crise do drama, houve uso tímido do recurso, pois vigorava uma cenografia neutra como forma de valorizar a relação intersubjetiva/diálogo. No caso do Expressionismo, depois da crise do drama, prevaleceu uma abordagem simbólica do elemento cênico em razão da vontade de tematizar o desespero interior do solitário e silenciado homem moderno.

Ryngaert menciona também a estética do absurdo como outro exemplo de valorização do elemento cênico: “Samuel Beckett, representante do movimento, redige suas rubricas com um cuidado maníaco. *Fim de jogo* começa com três páginas de indicações, na qual ele pormenoriza o espaço e depois a representação” (RYNGAERT, 2013, p. 44). Nas obras de Beckett, o texto secundário constitui-se como um elemento indispensável para o entendimento geral da composição. Perante tais casos, no momento da análise, é preciso “observar as indicações cênicas (P) que revelam núcleos de teatralidade que funcionam como uma espécie de virtualidade cênica conotada no texto” (UBERSFELD, 2013, p. 10). Para entender tais núcleos de teatralidade, é necessário considerar as relações entre os signos textuais (T) e os signos da representação (P).

Antes de seguir adiante, é preciso retomar a noção de representação no texto teatral,

questão bastante complexa: “todavia, não seria necessário, como é costume atualmente, assimilar a representação ao espetáculo. Representar é também tornar temporal e auditivamente presente o que não estava” (PAVIS, 2015, p. 340). Segundo Pavis (2015), a representação não é, “portanto, ou não exclusivamente, o espetáculo; é tornar atual a ausência, apresentá-la novamente a nossa memória, aos nossos ouvidos, à nossa temporalidade e não somente aos nossos olhos” (PAVIS, 2015, p. 340). Daí a importância de se levar em conta outros sistemas de signo, além do signo palavra. O crítico prossegue: “pertence a representação unicamente à visualização produzida por uma encenação ou já é sensível, performatizada, no texto dramático?” (PAVIS, 2015, p. 340).

Ao responder a tal questão, assim como Ubersfeld (2013), ele diz que é preciso reconhecer a hipótese de uma escrita teatral que idealiza de antemão sua visão cênica nas didascálias. Em tais casos, é possível falar de uma encenação virtual ou potencial na dimensão textual. Por exemplo: se a obra prevê recursos sonoros e luminosos, entre outros elementos cênicos, como instrumento metafórico, o analista deve tentar entender essa virtualidade cênica para acessar o sentido dos demais elementos, como personagens, tempo, espaço. Ignorar tais aspectos seria deixar de fora da leitura o que Ubersfeld e Pavis chamam de encenação performatizada ou potencialidade cênica do texto:

O texto tornou-se representação perseguindo uma direção de potencialidade que estava, antes, implícita e, portanto, oculta, mas que é atualizada de maneira a parecer inevitável. Esta teoria do texto como potencialidade oculta ou virtualidade cênica considera em definitivo que o texto contém uma encenação virtual que basta encontrar e que a representação e o trabalho cênico não estão em conflito com o sentido textual, mas a serviço dele. Aí está a concepção de uma atitude filosófica para com o teatro. Ela possui o mérito de não jogar fora a criança [textual] junto com a água do banho [cênico] (PAVIS, 2015, p. 407).

De acordo com o trecho acima, o estudo dessa virtualidade cênica ajuda a revelar uma encenação potencial, manifesta no escrito, acreditam Pavis (2015) e Ubersfeld (2013). Essa ideia da performance, no nível textual, também foi estudada por Paul Zumthor (2007). Para ele, o texto artístico teatral é por natureza performativo, pois contém enunciados autorreferenciais que realizam a ação que nomeiam. Isto é, permitem alcançar certo tipo de acontecimento, como uma promessa, um desejo. Por exemplo, quando a didascália diz “luz na vertical”, trata-se de um enunciado performativo: “comunicar (não importa o quê: com mais forte razão um texto literário) não consiste somente em fazer passar uma informação; é tentar mudar aquele a quem se dirige” (ZUMTHOR, 2007, p. 53).

Em razão desse caráter performativo, a questão da recepção é central, pois trata-se de

um tipo de texto que inclui fortemente a consideração do corpo que lê numa situação dada: “um fazer textual que implica e comanda uma presença, um *dasein* comportando coordenadas espaço- temporais e fisiopsíquicas [...] Uma ordem de valores a ser encarnada por um corpo vivo” (ZUMTHOR, 2007, p. 34). O termo *dasein* (‘ser em si’), de origem alemã, conforme surge acima, remete a algo que permanece em construção, mesmo depois de feito.

O *dasein* revela que o potencial da obra de arte passa pela capacidade leitora e é por isso que a criação literária contempla tão fortemente a recepção entre seus fatores constitutivos. A escrita artística teatral, por exemplo, não é feita para o consumo livresco. Em decorrência disso, requer uma particular assimilação como forma de considerar plenamente essa espécie de *dasein* (coordenadas espaço-temporais e fisiopsíquicas). Em outras palavras, o próprio aspecto formal do escrito, especialmente por causa do sentido previsto nas indicações (luz, som, gesto, etc), pede a interpretação humana, que incorpora mentalmente a representação fictícia performatizada textualmente. Por isso, a recepção do texto teatral remete, concretamente, a um texto percebido (e recebido) como teatral. Por meio dessa visão, Zumthor (2007) amplia noções rígidas do que seja o texto literário por reconhecer a trama das relações humanas no processo leitor. Ao pensar o ato de leitura artística, ele aponta a importância de uma apreensão mais global do objeto:

Habitados que somos, nos estudos literários, a só tratar do escrito, somos levados a retirar, da forma global da obra performatizada, o texto e nos concentrar sobre ele. A noção de performance e o exemplo dos folcloristas nos obrigam a reintegrar o texto no conjunto dos elementos formais, cuja finalidade ela contribui, sem ser enquanto tal e em princípio privilegiada. Muitas culturas no mundo codificaram os aspectos não verbais da performance e a promoveram abertamente como fonte de eficácia textual. Em outros termos, performance implica competência [...] A performance modifica o conhecimento. Ela não é simplesmente um meio de comunicação: comunicando, ela o marca. Performance é reconhecimento [...] A performance realiza, concretiza, faz passar algo que eu reconheço, da virtualidade à atualidade (ZUMTHOR, 2007, p. 34).

De acordo com o que debatemos antes e pela citação acima, o autor não entende a performance como algo exclusivo de uma situação oral ou gestual. A hipótese dele é que o caráter performático existe de forma virtual ou latente no texto até com resultado de uma competência/eficácia textual. Na visão do pesquisador, “a dicotomia verbal/não verbal, proposta por McLuhan há quarenta anos, e, depois de forma mais sutil por Walter Ong, nos anos 70, não pode ser mantida rigorosamente” (ZUMTHOR, 2007, p. 16).

Para explicar essa ideia, Zumthor menciona a manifestação da performance, no nível textual, como uma espécie de “ritualização da linguagem”. Tal observação é interessante porque o texto teatral nasce justamente dos rituais que eram oferecidos no passado clássico ao deus do

vinho. Mesmo sem a dimensão sacra da origem, o caráter ritualístico-espetacular permanece no escrito verbal, absorvendo agora inventos tecnológicos como a luz ou sonoplastia. Neste caso, ao ler esse tipo de composição, é preciso então atualizar o ritual (potencial) para contemplar as nuances performáticas do texto.

Conforme postula a estética da recepção, trata-se de uma leitura como apreensão de uma performance ausente-presente, explica Zumthor (2007) ao lembrar Wolfgang Iser (1926-2007), um dos autores alemães mais representativos da estética da recepção. Ou seja: a maneira pela qual o texto é lido também ajuda a conferir-lhe seu pleno estatuto estético:

O ato de ler, desta maneira, restabelece a unidade da performance, essa unidade perdida para nós, de restituir a plenitude- por um exercício pessoal, a postura, o ritmo respiratório, pela imaginação. Inscrita na atividade da leitura não menos que na audição poética, essa procura se identifica aqui com o pesar de uma separação que não está na natureza das coisas, mas provém de um artifício. Considerar a performance na leitura seria então pensar a visão global da enunciação. A noção de enunciação leva a pensar o discurso como acontecimento. Essa visão quebra a barreira rígida da divisão verbal e não verbal [...] A leitura, nesse sentido, é também a apreensão de uma performance ausente-presente. A leitura é a percepção, em uma situação transitória única, da expressão e da elocução juntas (ZUMTHOR, 2007, p. 71).

Assim como Zumthor (2007), Ubersfed (2013) e Pavis (2015) também defendem uma leitura do texto de teatro como “absorção e criação”. Segundo Ubersfed (2013), “um texto de teatro pode ser lido com procedimentos relativamente específicos e essa especificidade não é somente do texto, mas também da leitura que se pode fazer dele” (UBERSFED, 2013, p. 6). Tal metodologia de leitura envolve a observação das técnicas de performance teatral como forma de contemplar a “performance ausente-presente”, conforme revelam as matrizes de representatividade predeterminadas textualmente, argumentam Ubersfed (2013) e Pavis (2015).

Para que esse procedimento leitor seja possível, é imprescindível pensar a visão global da enunciação. Em outras palavras, é necessário congregarmos na leitura as indicações linguísticas (diálogos) e contextuais/situacionais (ordem, desejo descrito nas didascálias), esclarecem Zumthor (2007), Ubersfed (2013) e Pavis (2015). Tal atitude interpretativa é preferencial, especialmente no teatro contemporâneo, pois algumas obras dramáticas funcionam como uma partitura da encenação em razão da centralidade das metáforas projetadas nas indicações cênicas. É por isso que tais autores aceitam a ideia de uma virtualidade predeterminada no escrito.

Diante desse entendimento, Ubersfeld (2013) rejeita a postura que despreza o texto para valorizar o palco. O crítico literário francês Roland Barthes (1964), por exemplo, diz que a teatralidade é o teatro menos o texto. Ele descreveu o fenômeno teatral como uma densidade de

signos e sensações que se constrói em cena. Para a autora (2013), essa definição é controversa, pois expulsa a teatralidade do texto para reservá-la apenas ao espetáculo. Assim como Ubersfeld (2013), a professora Sílvia Fernandes (2009) discorda do posicionamento de Barthes: “parece ariscado dissociar teatralidade e textualidade no teatro contemporâneo, já que muitas vezes a criação conjunta de cena e texto supera a polarização entre as duas instâncias, diluindo fronteiras rígidas” (FERNANDES, 2009, p.167). Em outras palavras, depois do surgimento da figura do diretor e do encenador, passou a ser comum a adoção de uma escrita atendida com as convenções de encenação ou até mesmo colaborativa. Isso fez com que as peças absorvessem, cada vez mais, paradigmas cênicos que diluem as fronteiras entre obra e processo, acredita Fernandes (2011):

Os estudos contemporâneos sobre teatralidade e performatividade são uma resposta conceptual à dissolução de limites entre obra e processo, ficcional e real, espaço cênico e espaço público, ator e *performer*. A hipótese que se considera aqui é que ambos os conceitos podem funcionar como operadores de leitura da cena de fronteira criada (FERNANDES, 2011, p. 167).

Entende-se, portanto, que Ubersfeld (2013) e Fernandes (2009) rejeitam a postura que despreza e separa o texto para valorizar o palco. Por outro lado, ambos também condenam a visão clássica aristotélica que define a parte cênica do escrito como algo menor. Conforme abordamos na seção anterior, no mundo grego, o papel da cenografia não era relevante. O elemento cênico era visto como adorno/decoração. Aristóteles até admite que a *ópsis* (do grego, espetáculo) seja parte da organização textual, mas considera o aspecto cênico das peças como não literário. Para Pavis (2015), em alguns momentos, talvez por crer na hegemonia da palavra escrita, Aristóteles parece considerar texto e cena de modo independente, “sendo a cena recalcada e considerada como casca material (logo, desprezível) da alma do drama” (PAVIS, 2015, p. 339).

Ubersfeld (2013) discorda tanto da visão aristotélica quanto da visão barthesiana. Para a pesquisadora, é preciso um meio termo: não desprezar nem cena nem o texto, pois ambos estão conectados virtualmente. Ela recomenda olhar o texto na sua conexão virtual com a representação: “congregar na leitura os conjuntos textuais (T) e os conjunto de signos (P)” (UBERSFELD, 2013, p.5).

Na opinião de Ubersfeld (2013) e Pavis (2015), entender o efeito de sentido dessa virtualidade cênica é parte fundamental da compreensão da enunciação geral da obra. Este tipo de abordagem “não deve impor uma encenação prioritária e sim tentar pensar o efeito de sentido das predeterminações de encenação presentes no texto” (PAVIS, 2015, 340). Como dissemos, em tais abordagens, além da significação configurada no diálogo, devem-se observar:

convenções cênicas, concepções de espaço e tempo e a ainda a decupagem¹², explica Pavis (2015). Ao abordar a decupagem, o crítico diz que não é uma atividade teórica perversa e inútil, que destrói o efeito do conjunto: “ao contrário, é uma tomada de consciência do modo de fabricação da obra e do sentido [...] O texto dramático raramente se apresenta sob a forma de um bloco compacto de diálogos” (PAVIS, 2015, p. 86). De modo geral, as obras dramáticas são divididas em cenas, atos ou quadros e, por isso, “os signos da segmentação, como abrir ou fechar a cortina, a luz ou a escuridão, a imobilização dos atores, os intermédios musicais e as pantomimas devem ser analisadas, pois são meios de pontuar e significar a ação” (PAVIS, 2015, p. 86).

Esse tipo de atitude analítica “contempla uma abordagem dramática, construída no conflito de falas, e outra teatral ou cênica, embasada na oposição e visualização das fontes do discurso como um todo” (PAVIS, 2015, 340). Em outros termos, refletir como se processa a construção textual, enquanto “organização de materiais textuais e cênicos” (PAVIS, 2015, p.102). O crítico (2015) relembra que o aspecto cênico, que já foi visto como coadjuvante, desfruta de grande prestígio discursivo depois da renovação estética promovida pelas vanguardas que surgem no século XX. Para o dramaturgo surrealista Antonin Artaud (1896-1948), por exemplo, a teatralidade está intimamente ligada ao dispositivo cênico. Ele chega a dizer que a teatralidade é tudo que não obedece à expressão pela fala: “ou, se quisermos, tudo o que não está contido no diálogo e o próprio diálogo considerado em função de suas possibilidades de sonorização em cena, e exigências dessa sonorização” (ARTAUD, 1964, p. 53).

Para Pavis (2015), no sentido artaudiano, a teatralidade vai além da construção de diálogos bem feitos como parte de uma fábula logicamente construída. Em razão desse entendimento, Artaud condenava “o recalçamento da teatralidade no palco europeu tradicional”, pois, na concepção dele, os textos deveriam ir além da relação intersubjetiva (diálogo) para portarem teatralidade. Por isso, Artaud valorizava e defendia a centralidade dos dispositivos cênicos na criação do sentido, esclarece Pavis (2015). Em algumas estéticas, diante desse entendimento da centralidade do disposto cênico na construção da obra, não considerar as didascálias seria como negligenciar a própria teatralidade:

A teatralidade pode opor-se ao texto dramático lido ou concebido sem a representação mental de uma encenação. Em vez de achatar o texto dramático

¹² A técnica de contar uma história visualmente em trechos sínteses [...] Planejamento de planos (fixos ou em movimento) que se interligam numa lógica narrativa, como forma de situar o espectador diante das ações mostradas (PAVIS, 2015, p. 86).

por uma leitura livresca, deve-se valorizar a visualização dos enunciadores, que permite fazer ressaltar a potencialidade visual e auditiva do texto, para apreender sua teatralidade (PAVIS, 2015, 372).

Essa potencialidade visual e auditiva, que ajuda a revelar a teatralidade da obra, surge descrita nas indicações cênicas, conforme abordamos até aqui. Daí a importância de observar cuidadosamente tal trecho, pois desconsiderá-lo equivale a restringir a teatralidade apenas ao palco: “então o texto seria apenas uma escrita passível de uma leitura livresca, enquanto a teatralidade seria um tributo exclusivo da encenação?” (UBERSFED, 2013, p. 5). Ao debater essa polêmica, Pavis (2015) traz dois entendimentos sobre teatralidade. Discute primeiro no nível dos temas e conteúdos descritos pelo texto, o que abrange espaços exteriores, visualização das personagens e tudo “aquilo que é espacial, visual, expressivo, no sentido que se fala de uma cena muito espetacular e impressionante. Este emprego de teatralidade é muito frequente hoje, mas é banal e pouco pertinente” (PAVIS, 2015, p. 372). Fala também da teatralidade “na dimensão da expressão, isto é, pensar como texto aborda um tema iconizando-o” (PAVIS, 2015, p. 372). Ou seja, como a obra transforma ideias e sentimentos em símbolos visuais, por exemplo. No segundo caso, trata-se de perceber a enunciação da obra dramática como um todo: “observar a circulação da fala, o desdobramento visual dos diálogos das personagens e a artificialidade da representação manifesta nas rubricas” (PAVIS, 2015, p. 372).

A artificialidade, manifesta especialmente na previsão de signos não verbais, revela que alguns dramaturgos não se importam com classificações estanques: “Nelson Rodrigues sempre se mostrou intuitivo, não respeitando as leis ‘imutáveis’ do drama [...] Nunca se prendeu a purismo de linguagem” (MAGALDI, 1981, p. 12). Conforme demonstraremos na terceira seção, os expressionistas, incluindo Nelson Rodrigues, desconsideram convenções rígidas e lançam mão, por exemplo, de iluminações simbólicas para compensar, na dimensão cênica, o que não pode ser revelado pelo diálogo: “usam ao máximo as técnicas que substituem o discurso das personagens” (PAVIS, 2015, p. 373). Nesses casos em que a obra deseja persuadir também na dimensão cênica, é preciso analisar cuidadosamente os signos não verbais previstos nas didascálias.

Segundo Pavis (2015), tal observação exige um olhar interdisciplinar que inclua uma perspectiva semiológica: “a Semiologia tem que decidir se parte, em suas análises, seja unicamente da encenação, seja do texto no que ele deixa transparecer nas indicações cênicas” (PAVIS, 2015, p. 340). Os problemas teóricos que se apresentam em tais leituras são: há uma visão cênica já manifesta virtualmente na produção textual? Foram previstos signos não verbais? Qual o efeito de sentido dos signos não verbais recomendados? Para responder a tais

perguntas, Pavis defende o uso de conhecimentos semiológicos, pois a leitura dos signos não verbais exige uma abordagem diferenciada:

A diversidade de perspectivas torna muito difícil a escolha de um ponto de vista unificador. Isso compromete o surgimento de uma teoria que englobe a Dramaturgia, a Estética e a Semiologia juntas. Geralmente, a discussão aparece dividida em diversas disciplinas. A Dramaturgia, por exemplo, costuma analisar as relações de tempo, espaço e a construção das personagens demarcada no diálogo. A Estética, por sua vez, pensa a produção do belo e das Artes Cênicas. Já a Semiologia se ocupa da descrição dos signos não verbais para refletir o sentido projetado nos dispositivos cênicos (PAVIS, 2015, p. 404).

Para o crítico, tais vertentes disciplinares não devem ser vistas como abordagens concorrentes, pois um olhar disciplinar rígido pode limitar a compreensão de alguns tipos de textos, uma vez que a perda de fronteiras entre os diferentes domínios artísticos tornou-se uma constante depois das vanguardas. Daí a importância de congregar as teorias do drama com uma abordagem semiológica, quando a obra assim o exigir. Ubersfeld e Pavis (2015) defendem analisar o objeto literário texto dramático também como uma espécie de roteiro, mobilizando conhecimentos de literatura dramática e semiologia. Diante disso, no próximo tópico, vamos esclarecer como analisar os signos não verbais a partir de uma perspectiva semiológica.

2.2 A leitura semiológica da obra dramática

Segundo Tadeusz Kowzan (1977), o termo “semiologia” surge nas Ciências Humanas a partir dos estudos de Ferdinand de Saussure (1857-1913). A obra *Curso de Linguística Geral* (1916), publicada depois da morte do autor por seus estudantes, inaugura as investigações de uma nova ciência, a Semiologia¹³. Tal campo de estudo, conforme Kowzan (1977), ajuda a compreender os sistemas de significação desenvolvidos pela sociedade enquanto conjuntos de signos, sejam eles linguísticos ou não: “a Linguística é apenas uma parte dessa ciência geral [...] ritos, costumes, etc, também são signos e por isso foi necessário agrupar e classificar com rigor científico” (KOWZAN, 1977, p. 58). As ideias defendidas por Saussure geraram métodos de análise semiológica em diversos campos: sinais de trânsito, moda, alimentos, gestos. A arte também passou a ser examinada a partir dessa perspectiva, especialmente a obra literária, em razão da proximidade com a Linguística.

Segundo Kowzan (1977), essa ideia de observar o objeto artístico como fenômeno

¹³ Ao estudar os signos, optamos por usar Semiologia no lugar de Semiótica. Nossas fontes bibliográficas se baseiam mais na escola europeia, inaugurada por Ferdinand de Saussure, e não na tradição de estudos associada ao norte-americano Charles Sanders Peirce, que ficou conhecida como Semiótica.

semiológico ganha força especialmente após a Segunda Guerra Mundial. Por volta de 1940, surgem investigações sobre o assunto na França, Estados Unidos e União Soviética. O linguista russo Roman Jakobson (1896-1982) e o crítico literário francês Roland Barthes (1915-1980), por exemplo, abordaram a linguagem cinematográfica e a pintura por intermédio de leituras semiológicas. Apesar de existir certa proximidade com o campo linguístico, o estudo da obra dramática demorou um pouco para aderir a esse tipo de abordagem: “num primeiro momento, as análises privilegiariam o cinema. No entanto, entre todas as artes, a arte do espetáculo é onde o signo se manifesta com maior riqueza, variedade e densidade” (KOWZAN, 1977, p. 61). O crítico lista exemplos da manifestação semiológica na obra dramática.

Quando as didascálias estabelecem, uma coluna de papelão pode significar que a cena transcorre num palácio. É possível prever o uso de uma projeção multimídia para criar um trono [...] A coroa sobre a cabeça é prevista como significação de nobreza [...] A maquiagem, dependendo de como é descrita, é capaz de transmitir as rugas e a palidez do rosto (KOWZAN, 1977, p. 61).

Ao comentar a funcionalidade das didascálias, Jacob Guinsburg (1978) acrescenta que existe uma valorização de signos não verbais no teatro moderno não realista. Por isso, “as indicações cênicas costumam demarcar nas personagens, cenários, maquiagem, entre outros acessórios, um número bem maior de signos do que o teatro clássico e naturalista do passado, em que os dispositivos cênicos veiculam geralmente um único signo” (GUINSBURG, 1978, P. 85).

Conforme debatemos na primeira seção, antes de ocorrer a crise do drama, as descobertas psicanalíticas e os experimentos de vanguarda do século XX, a linguagem teatral não privilegiava diferentes formas de expressão como fator agregador de sentido. A cenografia, de modo geral, era descrita nos textos como adorno ou decoração. A confluência de signos verbais e não verbais também não era vista como fator gerador de uma especificidade da obra dramática, salienta Guinsburg (1978).

O uso de diversos tipos de artes no teatro até foi ensaiado pelo Romantismo por intermédio do conceito estético *Gesamtkunstwerk* (Obra de arte total – traduzido do alemão). O dramaturgo Richard Wagner (1813-1883), nome expressivo do movimento romântico alemão e criador do *Gesamtkunstwerk*, defendia a mistura de diferentes formas de expressão artística, mas não acreditava que essa junção resultasse numa especificidade da obra dramática, aponta Guinsburg (1978). Para a teoria wagneriana da obra de arte total, os diversos elementos (canto, artes plásticas, maquiagem) uniam-se, mas, em algum momento, se separavam. Em outras palavras, de acordo com a teoria da obra de arte total, a peça teatral não era portadora de uma singularidade por depender de diferentes formas de expressão artística.

Guinsburg (1978) questiona esse argumento wagneriano e afirma que a singularidade da obra teatral resiste justamente na descrição do uso confluyente de diferentes formas de expressão (música, artes plásticas, figurino). Kowzan (1977) também critica a teoria da obra de arte total e argumenta: “nas estéticas modernas, além da palavra, são referenciados outros sistemas de significação não linguísticos e é essa pluralidade sincronizada de signos que constitui essa modalidade textual” (KOWZAN, 1977, p. 62). Em outros termos, a referência a essa densidade de signos verbais e não verbais é um aspecto determinante e, por isso, a abordagem semiológica é tão importante no processo de interpretação desse tipo de texto literário. Diante disso, a partir dos estudos saussurianos, Kowzan (1977) define o que é o signo, para, a seguir, propor um modelo semiológico de leitura do texto teatral:

Aceitamos o termo signo, sem recorrer a outro vocábulo, do mesmo campo conceitual. Adotamos o esquema de Saussure de significado e significante, dois componentes do signo. O significado corresponde ao conteúdo e o significante à expressão. Quanto à classificação dos signos, aceitamos a que os divide em signos naturais e signos artificiais [...] Os signos artificiais são aqueles cuja relação com a coisa significada se baseia numa decisão voluntária, e mais frequentemente coletiva; são criados pelo homem para assinalar algo [...] Os signos naturais são os que nascem e existem sem a participação da vontade; têm caráter de signos para quem os percebe e interpreta, mas são emitidos involuntariamente (KOWZAN, 1977, p. 63).

Segundo o crítico, na tradição saussuriana¹⁴, o plano dual do significante e do significado explica a natureza do signo. A vertente criada pelo norte-americano Charles Sanders Peirce (1839-1914) acrescenta uma terceira questão: o referente, objeto existente ou imaginário, ao qual o signo remete. Amparado pelos estudos de Saussure, ao pensar a análise semiológica do texto teatral, Kowzan (1977) descreve os seguintes significantes pertencentes ao plano da expressão: palavra, tom, expressão facial, gesto, marcação, maquiagem, penteado, indumentária, acessório, música, cenário, iluminação e som.

Já o significado, segundo Kowzan (1977), é parte da dimensão do conceito e corresponde ao conteúdo que é vinculado voluntariamente a um determinado significante. Kowzan (1977) esclarece ainda que os signos manifestos no texto dramático pertencem, em sua maioria, à categoria dos artificiais. A artificialidade, para Saussure (2006), deriva do caráter arbitrário do signo: “a ideia de mar não está ligada por relação nenhuma à sequência de sons m-a-r que lhe serve de significante. O conceito de mar poderia ser representado por outro

¹⁴ A visão de Saussure sobre a natureza dual do signo, significante/significado, é suficiente para demonstrar nossa proposição teórica nesta tese. Por isso, na hora de analisar as obras teatrais na seção seguinte, adotaremos a tradição saussuriana que postula “a junção de um significante, material cênico previsto na didascálias, e um significado, efeito criado pelo material cênico previsto” (PAVIS, 2015, p.352).

encadeamento de letras” (SAUSSURE, 2006, p. 83). O linguista suíço esclarece ainda sobre a arbitrariedade:

Utilizou-se a palavra símbolo para designar o que chamamos de significante. Há inconvenientes nesse uso, justamente por causa do princípio da arbitrariedade. O símbolo tem como característica não ser jamais completamente arbitrário; ele não está vazio, existe um rudimento de vínculo natural entre o significante e o significado. O símbolo da justiça, a balança, não pode ser substituído por um objeto qualquer, um carro, por exemplo. O vocábulo arbitrário requer também uma observação. Não deve dar a ideia de que o significado depende totalmente da livre escolha individual [...] Valores sociais são considerados no momento da vinculação do sentido [...] O significante é imotivado, isto é, arbitrário em relação ao significado, com o qual não tem nenhum laço natural enquanto o significado mantém certo vínculo com o coletivo (SAUSSURE, 2006, p. 83)

Sobre essa questão da arbitrariedade, no caso da obra dramática, é possível dizer que a luz, o vestuário, entre os signos artificiais, são previstos para comunicar de modo voluntário e instantâneo. Por isso, não precisam necessariamente representar o papel usual que desempenham no mundo real, explica Kowzan (1977). A iluminação, por exemplo, pode não ter a função típica (e primeira) de deixar o ambiente iluminado, pois é recorrente sua menção, nas didascálias, como artefato metafórico construtor das personagens, ação etc.

Segundo é comum na linguagem dramática moderna, “os significantes veiculam sentidos novos, conforme prevê a definição voluntária do dramaturgo num singular contexto comunicacional” (KOWZAN, 1977, p. 64). Apesar dessas manifestações singularizadas na hora de escolher o significante (material responsável pela expressão), a veiculação do significado (sentido vinculado ao significante) acaba por incluir elementos plurais e regulares provenientes do imaginário cultural da sociedade. Ou seja: conforme postulam as ideias saussurianas, o significante é imotivado, mas o significado mantém certo vínculo com o coletivo, pois há um desejo de comunicar opiniões, imagens e conceitos que podem ser reconhecidos instantaneamente pelo público de uma cultura, esclarece Kowzan (1977).

Outra questão apontada pelo crítico: “o predomínio dos signos artificiais não elimina os signos naturais desse tipo de obra. Os meios e as técnicas do teatro são demasiado enraizados na vida para que se possam eliminar totalmente os signos naturais” (KOWZAN, 1977, p. 65). Na verdade, na obra dramática, “o signo adquire um valor significativo muito mais decidido que em seu emprego primitivo. O texto teatral, de modo geral, transforma os signos naturais em artificiais” (KOWZAN, 1977, p. 64). Na peça de Nelson Rodrigues, *Viúva, porém honesta*, o signo natural fumaça, por exemplo, surge artificializado para representar o retorno de uma personagem morta: “mesmo quando na vida sejam nada mais que reflexos naturais, no teatro se convertem em signos artificiais. Mesmo quando na vida careçam de função comunicativa, a

adquirem na cena” (KOWZAN,1977, p. 64). Em outras palavras, raramente os signos se manifestam em estado puro no teatro, pois a emissão está sujeita às contribuições expressivas trazidas “pela entonação, luz, mímica, movimento dos atores ou, então, por outros meios significantes vindos do cenário, do vestuário, da maquiagem, dos ruídos e da música” (KOWZAN,1977, p. 65).

Diante desse caráter premeditado e arbitrário do uso do signo, Kowzan (1977) aponta a semiologia teatral como um método eficaz de análise do texto ou da representação no palco, pois esse tipo de abordagem “mapeia a organização formal e a dinâmica de instauração do processo de significação do ponto de vista da emissão e recepção da mensagem” (KOWZAN,1977, p. 65). Ubersfeld (2013) acrescenta que a leitura semiológica não tem a pretensão de fornecer a “verdade” do texto, ainda que essa verdade fosse plural: “a ideia é estabelecer o sistema ou sistemas de signos. O semiólogo não deve ignorar que o sentido preexiste à leitura [...] O interesse é fazer explodir o discurso dominante, inculcado, que interpõe o texto e a representação” (UBERSFELD, 2013, p.12). A principal dificuldade da abordagem semiológica, para Ubersfeld (2013), pode residir na maneira de classificar os signos, uma vez que alguns textos exibem sentidos altamente polissêmicos e flutuantes.

Essa questão da polissemia foi abordada por Barthes (2006). Para ele, a junção de um significante e um significado não explica a natureza do signo e as nuances da significação, conforme definido por Saussure. Barthes (2006) aplica a noção de signo em diversas linguagens e fala de três níveis de leitura semiológica: 1) denotativa, 2) conotativa e 3) polissêmica.

A função denotativa (1), segundo Barthes (2006), diz respeito aos signos que indicam objetos, referências e circunstâncias. Depois de apontar a matéria significante dos signos, o semiólogo, de acordo com o crítico, precisa analisar o que eles mostram, designam ou indicam na dimensão literal.

No caso do uso conotativo (2), ele menciona a instituição de um novo significado (figurado) em contextos particulares: nesta situação, o sentido conotativo (2) modifica o denotativo (1) e tal transformação precisa ser apontada pelo analista.

O caso do emprego polissêmico (3) pressupõe, implícita ao significante, uma cadeia flutuante de significados, finaliza Barthes (2006). Quanto ao questionamento barthesiano sobre a flutuação e a polissemia do sentido do signo, Tzvetan Todorov (1984) esclarece, com base nas reflexões saussurianas, que o significado é sempre mais abundante que o significante em razão da conexão com o social e também em decorrência da situação de uso. Com base nesse entendimento de Todorov (1984), o modelo significante/significado, criado por Saussure, já contemplaria a ideia de diversos significados (polissêmicos e flutuantes) veiculados em um

determinado significante escolhido arbitrariamente.

Para Ubersfeld (2013), se aplicarmos os conceitos barthesianos acima ao texto de teatro, ao lado do sentido principal, descrito como denotativo, “sentido em geral óbvio [ligado em geral à fábula principal], todo signo verbal ou não verbal, dependendo do uso, pode levar consigo outras significações [conotação], distantes da primeira” (UBERSFELD, 2013, p. 14). O sentido conotativo descrito por Barthes (2006) estaria associado a um significado circunstancial que deriva da associação subjetiva, cultural ou mesmo emocional. Ubersfeld (2013) exemplifica: na peça *Marion de Lorme* (1828), de Victor Hugo, a cor da vestimenta vermelha denotaria a função religiosa, mas também conotaria o poder e a crueldade do cardeal Richelieu.

Apesar de admitir a relevância dos questionamentos de Barthes sobre o caráter flutuante e polissêmico do signo em determinados usos, Ubersfeld (2013) recomenda¹⁵ evitar, na leitura semiológica da obra teatral, o uso dos termos denotação, conotação e polissemia: “na medida em que se pode substituir essa classificação pela noção de pluralidade de códigos, colocação que sustenta uma enorme quantidade de sentidos representados num mesmo significante” (UBERSFELD, 2013, p. 14).

Para Kowzan (1977), para evitar muitas nomenclaturas (complexas) e simplificar a abordagem semiológica, é possível considerar a classificação saussuriana (significante/significado) e assim determinar: quais os signos e o que os institui; esclarecer os significantes e os possíveis significados veiculados assim como investigar os vínculos e as leis de encadeamento. Ao abordar modelos de análise semiológica, Pavis também propõe um esquema simples a partir das ideias de Saussure:

O plano do significante (da expressão) é constituído por materiais cênicos (um objeto, uma cor, uma forma, uma luz, uma mímica) [...] E o plano do significado é o conceito, a significação que vinculamos ao significante (PAVIS, 2015, p. 357).

A proposta de leitura descrita acima por Kowzan e Pavis será usada na terceira seção que é destinada à análise das peças, e parece ser bastante adequada por abarcar “a consideração da globalidade do projeto cênico [...] O signo, enquanto unidade mínima, não deve ser o foco da semiologia teatral” (KOWZAN, 1977, p. 65). Ubersfeld (2013), também a partir dos pressupostos semiológicos saussurianos, defende algo parecido “uma leitura didática e classitória que contemple o conjunto do discurso teatral [...] É preciso apontar a forma e a

¹⁵ Seguiremos o conselho de Ubersfeld (2013) e não adotaremos a classificação barthesiana no momento da análise. Conforme explicamos antes, a classificação saussuriana (significante/significado) é capaz de explicar os efeitos das didascálias nas peças que serão analisadas na terceira seção.

substância do conteúdo [significado] e a forma e a substância da expressão [significante]” (UBERSFELD, 2013, p. 14).

Ainda ao descreverem a abordagem semiológica, Ubersfeld (2013) e Pavis (2015) defendem que a obra precisa ser encarada como uma partitura. Isto é, deve ser entendida como manuscrito que contém a totalidade das partes simbólicas (signos verbais e não verbais) de uma composição. Em outras palavras, ler dessa maneira permite visualizar o espetáculo no esquema abstrato da partitura, pois “ajuda a entender que a encenação, como ritmo global dos ritmos específicos de cada significante, está presente neste diagrama virtual, que é um modelo reduzido da representação” (PAVIS, 2015, p. 353).

Conforme dissemos antes, esse esquema virtual ou potencial do espetáculo se faz presente especialmente nas didascálias. A ideia de virtualidade cênica, no texto dramático, corresponde ao que não existe como realidade, mas sim como algo potencial ou virtual. As predeterminações cênicas das didascálias, por exemplo, indicam as coordenadas do que poderia ser realizado no palco, esclarece Pavis (2015). Por isso, é fundamental observar, nas indicações, como os significantes (objetos/materiais) descritos ganham significados (conceitos, sentidos, traços) que não possuem usualmente e como isso interfere no entendimento geral da obra.

Para Ubersfeld (2013), apesar de serem indissociáveis, a separação saussuriana provisória dos significantes e significados deve ser considerada metodologicamente legítima na leitura semiológica do texto teatral. Kowzan (1977) explica essa tradicional dicotomia (significante/significado) por intermédio de um didático quadro, em que os materiais utilizados na expressão são descritos como significantes, e os significados correspondem ao conceito que é veiculado por um determinado significante. Os significantes descritos no quadro são os seguintes: 1) palavra, 2) tom, 3) expressão facial, 4) gesto, 5) marcação, 6) maquiagem, 7) penteado, 8) indumentária, 9) acessório, 10) cenário, 11) iluminação, 12) música e 13) som. Vejamos na sequência:

Quadro 1 – Elementos significantes do texto teatral:

1 palavra 2 tom	Texto pronunciado	Ator	Signos auditivos	Tempo	Signos auditivos (ator)
3 expressão facial 4 gesto 5 marcação	Expressão corporal		Signos visuais	Espaço e tempo	Signos visuais (ator)
6 maquilagem 7 penteado 8 indumentária	Aparências exteriores do ator			Espaço	
9 acessórios 10 cenário 11 iluminação	Aspecto do espaço cênico	Fora do ator	Signos auditivos	Espaço e tempo	Signos visuais (fora do ator)
12 música 13 som	Efeitos sonoros não articulados			Tempo	Signos auditivos (fora do ator)

Fonte: Kowzan (1977, p. 47)

A seguir, entenderemos o papel semiológico e o uso típico desses significantes referenciados no texto dramático.

2.3 A palavra (da personagem): o diálogo

Na obra dramática, a palavra é a responsável pelo diálogo, troca verbal entre as personagens. O diálogo, que chegou a ser sinônimo de drama logo após o Renascimento, ocupa papel secundário em algumas tendências dramáticas modernas mais radicais, observa Pavis (2015). Em outros casos, não foi eliminado (tampouco ocupa função acessória), mas perdeu protagonismo e força enquanto configuração de uma relação intersubjetiva. Demonstramos essa transformação do diálogo na primeira seção ao abordar os efeitos das descobertas da Psicanálise, da crise do drama e da experimentação vanguardista.

Para contornar uma espécie de descrença na palavra como revelação da verdade humana, os dramaturgos modernos criariam, por exemplo, sujeitos silenciados ou pessoas que conversam, mas não se comunicam de fato. Como consequência desse desejo criativo, os autores foram buscar soluções em diversos materiais cênicos e passaram a se manifestar, nas didascálias, para compensar essa “falta” ou esvaziamento da “fala”, explica Szondi (2001). É por isso que o drama moderno não depende exclusivamente da palavra (significante) para criar

significados, conforme temos discutido ao longo deste trabalho.

Apesar disso, a palavra ainda tem lugar de destaque, defende Kowzan (1977): “tal signo garante a comunicação entre os atores no curso da representação. O emprego das palavras ainda é responsável por revelar partes substanciais do conteúdo” (KOWZAN,1977, p. 67). Magaldi (2008) ressalta igualmente o diálogo como um fator fundamental da arte literária dramática e critica os teóricos que menosprezam a importância da palavra na realização da obra: “sua presença não se separa do conceito de gênero dramático. A palavra é um veículo que permite atingir o público, apesar de a criação do sentido não se reduzir a ela” (MAGALDI, 2008, p. 9). Na opinião do crítico, “o diálogo, junto com a entonação demarcada nas rubricas, revela se o texto mostra a personagem, segundo prega o distanciamento brechtiano, ou se exige uma encarnação, conforme o método criado por Stanislávski” (MAGALDI, 2008, p. 9).

Pavis (2015) também aponta o veículo palavra como parte principal da natureza desse tipo de obra, embora admita que a cenografia ganhou força como elemento de significação depois da crise do drama. Entretanto, ele observa que “o diálogo entre as personagens é amiúde considerado a forma fundamental e exemplar desse tipo de texto” (PAVIS, 2015, p. 93). Segundo o crítico, se ainda consideramos o teatro como a apresentação de personagens atuantes, “o diálogo passa a ser naturalmente a forma de expressão privilegiada” (PAVIS, 2015, p. 93). Para Magaldi (2008), essa discussão sobre a importância da palavra, deve, no entanto, enfatizar que “drama, etimologicamente, significa ação. A simples conversa, entabulada como diálogo, não constitui ação e por isso carece de teatralidade” (MAGALDI, 2008, p. 9).

Ao abordar a importância da palavra, Kowzan (1977) relembra que a caracterização de uma personagem de época exige a adoção de termos arcaicos. Menciona também que o palavreado tipicamente urbano, a gíria, pode revelar um grupo social: “em tais exemplos, as palavras, além de sua função puramente semântica, têm um emprego semiológico suplementar no plano da fonologia, da sintaxe ou da prosódia” (KOWZAN,1977, p. 67). Pavis aponta ainda que a troca verbal demonstra a autocaracterização e a multiplicidade de perspectivas sobre uma mesma figura em razão da troca de informações entre os caracteres:

Vários elementos facilitam a leitura dos caracteres. São eles: a) indicações cênicas sobre o estado psicológico, sobre a ação, etc b) o nome dos lugares e dos caracteres. O nome é capaz de sugerir a singularidade mesmo antes que a personagem intervenha c) discurso da personagem e, indiretamente, os comentários das outras [...] Revela a autocaracterização e a multiplicidade das perspectivas sobre a mesma figura. d) Jogos de cena e elementos paralinguísticos: entonações, mímica, gestualidade, cenografia. Todas essas informações são, evidentemente, fornecidas pelo dramaturgo. O autor intervém diretamente nos apartes, no coro, no dirigir-se ao público (PAVIS, 2015, p. 97).

Ou seja, conforme revela o item c) discurso, a palavra ainda é responsável por revelar partes substanciais do conteúdo, assim como ajuda a entender as demais configurações (tempo, espaço, personagem, ação etc). Por isso, no momento da análise, estudaremos o papel semiológico dos signos não verbais/didascálias sem desconsiderar o que é manifesto nos diálogos.

2.4 O tom

Conforme Kowzan (1977), a maneira de pronunciar a palavra, o tom, pode lhe conferir valor semiológico suplementar: “o tom compreende elementos como entonação, o ritmo, a velocidade, a intensidade. A entonação, sobretudo, valendo-se da altura dos sons e seu timbre, e através de toda a sorte de modulações, cria os mais variados signos” (KOWZAN,1977, p. 67). Dentro desse campo, o crítico inclui o sotaque, modo de pronunciar a palavra que tanto configura determinadas personagens. Por exemplo, sotaque camponês, aristocrático, provinciano, estrangeiro.

É preciso então lembrar que “há o signo linguístico normalizado, a palavra com tal, e existem também variações, manifestas no tom: o ator explora, de uma maneira mais ou menos original, essas variações que podem possuir valor semiológico” (KOWZAN,1977, p. 68). Conforme Pavis (2015), é usual os dramaturgos demarcarem, nas didascálias, quando o tom deve ser diferenciado para criar determinado efeito: “a arte de pronunciar um texto com a elocução, a entonação e o ritmo convenientes” (PAVIS, 2015, p. 95). Ainda segundo o crítico, a forma de usar a dicção varia segundo as épocas ou estéticas. Por isso, é importante observar se determinado tom ou dicção foi indicado como parte da dicção naturalista ou da artística:

Dicção naturalista- busca obter uma forma “natural”, trivial e cotidiana de se expressar. Se produz quando o tom revela efeitos linguísticos de emotividade [...] Dicção artística- adapta-se à estrutura rítmica do texto e não mascara sua origem artística. Aqui o dramaturgo não calca o ritmo na sucessão realista das emoções e estrutura a fala de acordo as articulações retóricas desejadas (PAVIS, 2015, p. 95).

Nesse sentido, é importante avaliar as alterações na voz assim como suas implicações estéticas. A percepção psicológica da personagem, por exemplo, passa pela observação das didascálias que descrevem a pronúncia, defende Pavis na citação acima. Por isso, no momento da análise, observamos o tom demarcado assim como seus efeitos em relação com os demais significantes.

2.5 A expressão facial

A expressão facial, que também é descrita de modo recorrente nas didascálias, corresponde a um signo que pode ser criado por intermédio do corpo do ator: “os signos musculares do rosto podem substituir a palavra com êxito [...] Há toda uma classe de signos faciais ligados às emoções- surpresa, cólera, medo, prazer” (KOWZAN,1977, p. 68). A expressão facial, quando induzida pela sugestão de encenação do dramaturgo, possui efeito estético e deve ser considerada na abordagem semiológica, especialmente porque “sensibiliza os atores para suas possibilidades motoras que são emotivas além de revelar o poder de comunicação do corpo e sua faculdade expressiva” (PAVIS, 2015, p. 154).

A expressão facial pode contrapor-se ao conteúdo que é veiculado no diálogo: uma personagem afirma algo, mas nega a informação dita com a contorção dos músculos do rosto, enquanto também faz o universal gesto de balançar a cabeça para negar, exemplifica Pavis (2015). Nesse sentido, é importante analisar as expressões faciais criadas artificialmente, assim como seus efeitos semiológicos no texto dramático. Por isso, na terceira seção, observaremos as didascálias sobre as expressões faciais e sua relação com os demais significantes.

2.6 O gesto

Assim como a palavra, o gesto constitui um meio rico de expressar sentidos e, por isso, é constantemente referenciado nas didascálias: “a gesticulação amplia o desempenho dos atores [...] A arte do ator reclama diversos recursos expressivos e o gesto substitui determinadas palavras com vantagem ” (MAGALDI, 2008, p.10). Ao defender o valor do gesto no teatro, Kowzan (1977) aponta que “é possível fazer com mão e o braço até 700.000 signos. A atitude da mão, do braço, da perna, da cabeça, do corpo inteiro é capaz de criar e comunicar signos na obra dramática” (KOWZAN,1977, p. 68).

Kowzan (1977) lista várias categorias dos signos do gesto. Existem os que acompanham a palavra ou a substituem. Há aqueles que eliminam um elemento do cenário: o movimento do braço que abre uma porta imaginária. É possível também trocar o elemento do figurino, chapéu, pelo gesto imaginário de vestir um. Ou ainda substituir acessórios pela gesticulação: por exemplo, um pescador em ação sem linha, minhoca, balde, entre outros acessórios relacionados ao ato de pescar. Por fim, ele diz que os gestos (voluntário ou involuntário) podem traduzir sentimentos, como, por exemplo neuroses obsessivas, conforme ilustra a seguinte imagem:



Fonte: *Mulher sem pecado* (1912), montagem da companhia Arlecchino. Comunicar pelo gesto: D. Aninha, mãe de Olegário, enrola um paninho durante toda a ação, segundo descreve a didascália. Vindo de uma personagem que não tem nenhuma fala, qual seria o efeito desse gesto, aparentemente “involuntário”, que se repete tantas vezes? Tentaremos responder no momento da análise.

Pavis (2015) aborda a questão do gesto de modo mais complexo que Kowzan. Ele explica que o uso depende da época e do tipo de estética adotada pelo dramaturgo. No caso da visão clássica, “o gesto é um meio de expressão e de exteriorização do conteúdo psíquico interior e anterior (emoção, reação, significação) que o corpo tem por missão comunicar ao outro” (PAVIS, 2015, p. 185). Nessa concepção, conforme Pavis (2015), é descrito nas didascálias para revelar estados de ânimo. Ou seja: o gesto é então o elemento intermediário entre a interioridade (consciência) e a exterioridade (ser físico). Pavis (2015) afirma ainda que essa visão clássica do gesto imita seu uso na vida e complementa:

Se os gestos são signos exteriores e visíveis de nosso corpo, pelos quais se conhece as manifestações interiores da alma, infere-se que podemos considerá-los sob duplo ponto de vista: em primeiro lugar como mudanças visíveis por si mesmas; em segundo lugar, como meios que indicam as operações interiores da alma (PAVIS, 2015, p. 185).

Em reação a essa doutrina clássica, existe uma corrente moderna no teatro (Brecht, por exemplo) que tenta não mais definir a gestualidade como comunicação de um sentido prévio, mas como produção, explica Pavis (2015). Para superar o dualismo da impressão-expressão da concepção clássica, “a gestualidade é usada de modo experimental como produtora de signos e não simples comunicação de sentimentos colocados em gestos” (PAVIS, 2015, p. 185). Nessa vertente, o gesto não imita simplesmente a vida como na concepção anterior: “é objeto de pesquisa cênica e é fruto de uma produção-decifração” (PAVIS, 2015, p. 185). Na terceira seção

desta tese, vamos demonstrar o efeito da gesticulação. Observaremos a previsão textual desse signficante também considerando sua relação com o arranjo cênico geral. Em *A mulher sem pecado*, por exemplo, em diversos momentos da ação, Olegário faz insistentemente um movimento para frente e para trás com a cadeira de rodas, descreve a didascália. Tal movimento do corpo emite valor semiológico suplementar? Tentaremos responder adiante se essa gesticulação ajuda a esclarecer a psique atormentada desse personagem.

2.7 A marcação

A mudança do ator de um lugar para outro no palco também comunica sentidos, afirma Kowzan (1977). É comum aparecer, no texto secundário, a recomendação de passo lento, precipitado, vacilante, majestoso, na ponta do pé. Os dramaturgos descrevem essas diferentes formas de deslocamento, pois o modo de deslocar-se possui valor semiológico: “o andar titubeante é signo de embriaguez ou de extrema fadiga. Dar passos para trás pode ser signo de reverência protocolar, de timidez, de desconfiança ou até mesmo de afeto” (KOWZAN,1977, p. 70).

Ainda segundo o crítico, a previsão da entrada do ator pela esquerda ou pela direita, pela porta ou pela janela, vindo do alto ou surgindo por um alçapão também são signos utilizados para compartilhar sentidos. Por último, o crítico (1977) cita que o “o movimento de grupos e multidões pode criar signos específicos, diferentes dos movimentos individuais. A marcha lenta e apática se converte em signo de força ameaçadora quando executada por vários figurantes” (KOWZAN,1977, p. 70).

Ao comentar o efeito do movimento dos atuantes no palco, Pavis esclarece que há previsões que recomendam um deslocamento neutro enquanto outras indicam a demarcação de uma movimentação falsa, artificial, fingida: “a observação da marcação do movimento ajuda a entender melhor o estudo do jogo do ator criado pelo texto” (PAVIS, 2015, p. 252).

Segundo o crítico, o andar, o caminhar, as posturas, os impulsos e todos tipos de deslocamentos podem ser objeto de reflexões semiológicas, pois fornecem aos dramaturgos um campo infinito de experimentações: “quando não imita a função do movimento manifesto na vida, a marcação torna-se fruto de pesquisa cênica e institui novas “maneiras” artificiais de andar para comunicar algo” (PAVIS, 2015, p. 253). Um exemplo desse tipo de marcação experimental pode ser observado no filme *Dogville* (2003), do cineasta dinamarquês Lars Von Trier:



Dogville (2003), de Lars von Trier: as marcações exibidas no filme

Na obra cinematográfica em questão, o cenário tem poucos elementos e é bastante conceitual. Toda a ação ocorre em um só espaço, um galpão. Há marcações no chão que indicam as casas, a igreja, entre outros lugares, ou seja, as paredes são simples riscos no solo. Os atores deslocam-se, de modo de bem dissimulado, artificial, com base nessas linhas desenhadas no chão. O claro propósito anti-ilusionista, manifesto nessa marcação experimental, e como consequência na movimentação dos atores que circulam no espaço, parece dizer: “atenção, não se emocione, isso é apenas uma ficção”, conforme também comunica a estética teatral de Brecht.

É possível citar também a ousada marcação descrita em *Viúva, porém honesta*, de Nelson Rodrigues. Na peça, a personagem Dorothy Danton ressuscita e, segundo a didascália, retorna numa nuvem de fumaça: “Todos se voltam. Então, há uma explosão de magnésio e surge Dorothy Danton” (RODRIGUES, 1981, p. 267). Veja, a seguir, uma fotografia de uma montagem desse trecho:



Fonte: *Viúva, porém honesta*, montagem do grupo Magiluth (2014)

Segundo Kowzan (1977), o tipo de previsão das entradas institui valor semiológico adicional. No caso de *Viúva, porém honesta*, qual o efeito do modo de entrada exibido na didascália e na imagem acima? Com base nas análises de Magaldi (1981), parece que o tipo de retorno colabora com uma escrita “antirrealista que adere por completo ao faz-de-conta, o que lhe dá um delicioso sabor de jogo” (MAGALDI, 1981, p. 32).

2.8 A maquiagem

A maquiagem/pintura pode ser aplicada em diversas áreas do corpo e é capaz de comunicar etnia, idade, estado de saúde, temperamento, entre outros sentidos. Pode remeter, por exemplo, “aos signos naturais: cor da pele, brancura, maçãs avermelhadas do rosto, linha dos lábios e das sobrancelhas. Ou projetar artificialmente uma personagem-tipo: vampira, feiticeira” (KOWZAN, 1977, p. 70).

De acordo com Pavis (2015), os signos da maquiagem/pintura, quando combinados especialmente com os do penteado, indumentária e luz, permitem representar ainda uma personagem do passado (figura histórica), contemporânea ou mesmo um ser inexistente, fruto da psique. Em *Vestido de noiva*, por exemplo, quando Alaíde delira no hospital, “surge a visão de três mulheres escandalosamente maquiadas, com vestidos berrantes [...] Luz em resistência, plano da alucinação” (RODRIGUES, 1981, p. 109)”. Veja, a seguir, a fotografia de uma montagem desse trecho:



Fonte: *Vestido de noiva* (2013), Centro de Pesquisa Teatral do Sesc. Direção de Eric Lenate.

A previsão da maquiagem, descrita na didascália e manifesta na imagem acima, ajuda a revelar os desejos ocultos da psique de Alaíde, conforme demonstraremos no momento da análise. De modo geral, na escrita dramática, a pintura do rosto sempre teve importância, apesar de seu valor ter sido ampliado depois da criação da luz, uma vez que o invento aumentou a visibilidade do rosto e do corpo pintado, explica Pavis (2015):

A maquiagem passa a ser um cenário ambulante, estranhamente simbólica; ela não apenas caracteriza psicologicamente e, sim, contribui para a elaboração de formais teatrais do mesmo modo que os outros objetos da representação (máscara, iluminação, figurino). Ao ultrapassar os efeitos psicológicos, assume sua qualidade de sistema significante, que faz dela um elemento estético da encenação (PAVIS, 2019, p. 232).

Tanto no teatro quanto no cinema, a maquiagem é fator estético fundamental na hora de configurar seres ficcionais e, por isso, é constantemente referenciada por dramaturgos e cineastas. Os filmes fantasiosos, excêntricos e sombrios do diretor e roteirista Tim Burton, por exemplo, apoiam-se sempre na pintura do rosto para criar inúmeros signos que configuram a construção psicológica dos caracteres. A personagem principal de *Edward Mãos de Tesoura* (1990) ganha nuances sombrias e fantasiosas por causa dos diálogos, gestos, penteado, trilha, vestuário e também pelo efeito expressivo da maquiagem (veja a seguir):



Edward Mãos de Tesoura (1990), de Burton: a maquiagem configura a figura protagonista

Agora que compreendemos os inúmeros sentidos que podem ser comunicados pelo signo maquiagem, comprovaremos seus efeitos na próxima seção, momento da análise.

2.9 O penteado

Segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2015), os cabelos representam certas virtudes ou certos poderes dos seres humanos. Os autores citam o mito bíblico sobre Sansão, no qual a personagem perdeu sua força em razão de ter tido as madeixas cortadas. No âmbito da semiologia teatral, alguns teóricos classificam o signo penteado como um produto artesanal pertencente ao quadro da maquiagem ou indumentária. Para Kowzan, no entanto (1977), esse signo pode extrapolar tanto maquiagem quanto a indumentária e, por isso, é necessário considerá-lo como um fenômeno semiológico separado: “em *Os Físicos*, de Dürrenmatt, o espectador, sabendo que entre as personagens há um pseudo Newton, a reconhece desde o

primeiro momento graças à peruca típica do século 17” (KOWZAN,1977, p. 71). Outro exemplo citado pelo crítico: “é recorrente prever fios despenteados e embaraçados para criar ficcionalmente um típico homem das cavernas da Era Pré-histórica” (KOWZAN,1977, p. 71).

Segundo Kowzan (1977), além de revelar determinado momento histórico, o penteado é capaz de manifestar uma quantidade enorme de signos. Pode expressar: 1) local e nacionalidade: representar determinada tribo do interior da África graças a um corte étnico. 2) Classe social: evidenciar que a personagem vive na rua, sem posses, por conta do estado do cabelo descuidado. 3) Idade: criar um idoso pela previsão de uma peruca grisalha. 4) Gênero: no filme clássico argentino *Esperando la carroza* (1985), o uso conjunto da maquiagem, vestuário, tom e penteado transforma um ator do gênero masculino numa figura feminina. 5) Comportamento: o cabelo azul é um código para a protagonista gay expressar sua sexualidade no romance francês *Azul é a cor mais quente* (2013). 6) Profissão: em *O Macaco Peludo* (1922), peça expressionista de O'Neill, o cabelo sujo, despenteadado e imundo de carvão de Yank ajuda a revelar a condição indigna de um trabalhador braçal no porão de um navio. 7) Religião: a previsão de uma cabeça raspada pode ajudar a caracterizar um monge budista. 8) Posição política: o corte de cabelo, especialmente o militar, auxilia a construir diversos tipos de personalidades públicas.

Nas diversas situações citadas acima, o poder semiológico do penteado pode residir tanto no estilo como no estado do cabelo, aponta Kowzan (1977). Ainda segundo o crítico, “não se deve esquecer também o papel semiológico que pode manifestar-se na barba e no bigode, seja como complementos indispensáveis do penteado ou como elementos autônomos” (KOWZAN,1977, p. 71). No filme *O Grande ditador* (1940- 2005), de Charlie Chaplin (1889-1977), a percepção da figura histórica Adolf Hitler passa pelo característico bigode desse conhecido homem público (veja a seguir):



O Grande ditador (1940-2005), de Chaplin: o bigode como elemento caracterizador

No momento da análise, com base nas descrições das didascálias, esclareceremos se esse significante impacta a leitura das obras psicológicas selecionadas.

2.10 Figurino ou vestuário

Conforme Pavis (2015), durante muito tempo, o vestuário “se limitava a vestir o ator de acordo com a verossimilhança de uma condição ou de uma situação” (PAVIS, 2015, p. 168). No entanto, houve uma reviravolta desse entendimento: “na dramaturgia moderna, o figurino ocupa um lugar muito mais ambicioso; multiplica funções e se integra ao trabalho de conjunto dos significantes cênicos” (PAVIS, 2015, p. 168).

A roupa, segundo Kowzan (1977), pode criar os seguintes efeitos semiológicos: ampliação, simplificação, abstração, legibilidade ou precisão mimética (estética realista, por exemplo). Na própria vida, a vestimenta manifesta grande variedade de signos e no teatro se consolida como modo de configurar, especialmente os caracteres: “assinala gênero, idade, classe social, profissão, posição social ou hierárquica, nacionalidade, religião, personalidades históricas ou contemporâneas” (KOWZAN,1977, p. 71). Graças à previsão da vestimenta, ocorre a transmutação: “o ator X ou o figurante Y pode converter-se em um marajá hindu ou em clochard parisiense, em um patrício da Roma antiga ou em um capitão de navio” (KOWZAN,1977, p. 71).

A indumentária pode assinalar ainda, segundo Kowzan (1977), a situação material da personagem (pobre ou rico), seus gostos (moderno, casual), traços do caráter (conservador, progressista), o clima (chapéu de inverno), lugar (traje de banho). Dentro de certas tradições teatrais manifestas no Extremo Oriente, na Índia e na *Commedia dell'arte*, “a indumentária, fixada por rigorosas convenções, converte-se em máscara e surge como elemento de disfarce. Por exemplo, oculta o sexo da personagem no lugar de revelar” (KOWZAN,1977, p. 72).

Ao abordar o papel semiológico do vestuário, Petr Bogatyrev (1977) observa que o traje pode funcionar ao mesmo tempo como objeto e como signo: “todos os objetos que são signos no teatro têm duas finalidades. A primeira corresponde à determinação das personagens, do local e do tempo. Já a segunda contempla a participação na ação dramática” (BOGATYREV, 1977, p. 17). Tal como o ator se transforma, o objeto, na qualidade de roupa, pode receber novas funções que até então lhe eram estranhas, diz Bogatyrev (1977). Para exemplificar essa ideia, Bogatyrev cita o filme *Em busca do ouro* (1925), de Charlie Chaplin. Na obra, os sapatos de Carlitos se transformam em comida e os cadarços, em macarrão:



Fonte: Bogatyrev (1977). O calçado se transforma em comida no filme *Em busca do ouro* (1925),

Conforme o exemplo acima, o caráter convencional presente na língua, manifesta-se igualmente na linguagem teatral, pontua Bogatyrev (1977). Se o texto estabelece, nas didascálias, que um calçado é algo comestível, no contexto ficcional criado, tal novidade vira uma convenção válida. Por conta disso, o leitor deve estar preparado para captar essa manifestação atualizada de um signo não verbal conhecido. Porém, essa liberdade criativa que transforma os objetos do mundo não é recorrente em todas as estéticas teatrais. Segundo Bogatyrev (1977), o teatro naturalista, de modo geral, tratou o figurino bem próximo da linguagem do mundo real. Em outros casos, algumas obras congregaram nuances naturalistas/realistas e simbolistas lado a lado:

Numa mesma peça, pode ser notável traços naturalistas/realistas no figurino (por exemplo, a cauda de um animal usada por um ator que o representa, a coloração do corpo de um ator correspondente à cor de um pássaro cujo papel ele representa) e, ao mesmo tempo, os acessórios ou montagem podem revelar o mais marcado simbolismo [...] Se comparamos o teatral naturalista/realista e o teatro não realista, veremos que o primeiro não utiliza as diferentes formas de arte (música, dança, etc) numa medida tão grande quanto o segundo; por outro lado, o teatro não realista apresenta nas personagens, nos figurinos, no cenário e nos acessórios, um número muito maior de signos do que o teatro naturalista/realista, em que o figurino e o cenário comportam tão-somente um signo (BOGATYREV, 1977, p. 23).

Conforme abordamos na primeira seção e segundo a citação acima, o teatro naturalista do século XX copiava a realidade nos mínimos detalhes. Em contrapartida, ao observar o real, “a encenação modernista buscou estilizar os objetos da cena como forma de criar uma transposição poética, lançando mão de símbolos e de caracterizações carregadas de significados novos e subentendidos” (ROSENFELD, 2008, p. 79). Como consequência disso, a roupa costuma evocar uma densidade maior de signos nas estéticas modernas não realistas, esclarecem Bogatyrev (1977), Kowzan (1977) e Pavis (2015).

Ao abordar essa multiplicidade de sentidos que pode ser manifesta na vestimenta,

Jindrich Honzl (1977) cita o abstrato ator-oceano criado pelo dramaturgo soviético Nikolay Okhlopkov (1900-1967). Conforme Honzl (1977), Okhlopkov descreve um jovem caracterizado com uma vestimenta e máscara azul e diz ainda que a personagem deveria agitar, com o braço, um véu azul-esverdeado preso ao chão. Bastante famoso na dramaturgia russa, esse caso revela como o vestuário pode ser tratado como signo da representação, caso o objetivo seja transferir funções cênicas aos atores pelo suporte da roupa, exemplifica Honzl (1977). Independentemente do tipo de estética (mais abstrata ou realista) e do tempo histórico (passado clássico ou tempos modernos), é inegável o papel simbólico do figurino, especialmente na caracterização das personagens, diz Magaldi (2008):

O texto teatral permitiu sempre que a indumentária gozasse de grande liberdade. A estilização das máscaras, das túnicas e dos coturnos da tragédia grega transformava o ator numa figura escultórica. Embora mais simples, a comédia antiga recorria igualmente ao fantástico no âmbito da roupa. A hiperbólica dramaturgia latina usou também a roupa como fator de caracterização [...] As vestimentas medievais, embasadas pelas questões litúrgicas, tinham igualmente o gosto pela magnificência [...] Os atores da *Commedia dell'Arte* italiana usavam muito os figurinos de convenção. Os primitivos arlequins, por exemplo, vestiam malhas colantes, com manchas coloridas, aplicadas ao longo do tronco e dos membros [...] O realismo inoculou na roupa o gosto pela veracidade histórica. Mas, ele, por sua vez, também usa dos excessos em determinadas situações (MAGALDI, 2008, p. 40).

Para Magaldi, de certo modo, a estilização, entendida aqui uma espécie de exagero manifesto na roupa, tem sido usada como um aspecto gerador dos contornos psicológicos desde o passado clássico. A multiplicidade dos signos manifestos na roupa, apesar de ser mais comum nas estéticas modernas, também apareceu antes, admite Bogatyrev (1977): “Em *Fidelio* (1805), de Ludwig Van Beethoven (1770-1827), a roupa exageradamente miserável dos prisioneiros não os caracteriza somente [...] A vestimenta sempre imunda dos detentos revela também a psicologia cruel e injusta do governante criado na peça” (BOGATYREV, 1977, p. 26).

Para ilustrar ainda esse poder de caracterização presente no vestuário, Bogatyrev (1977) cita as diversas versões teatrais da antiga narrativa oral *Chapeuzinho Vermelho*: “em alguns trechos, a veste o converte em lobo, em outras situações ele torna-se uma senhora idosa. Ou seja: o lobo transforma-se rapidamente em vovozinha graças ao vestuário/disfarce” (BOGATYREV, 1977, p. 26).

Assim como os demais significantes previstos no teatro, a roupa pode se desprender dos sentidos usuais manifestos na vida real para comportar vários signos novos e simultâneos, apontam Bogatyrev (1977) e Kowzan (1977). Diante desses sentidos múltiplos que podem ser comunicados pela roupa, o intérprete precisa estar atento para captar qual a função da

vestimenta descrita pela didascália, pois “o figurino torna-se signo do signo que ele encarna. Essa dualidade foi manifestada e acentuada por todos os tipos de teatro não realistas e tornou inviável a realização de um naturalismo total no teatro realista” (BOGATYREV, 1977, p. 31).

Na peça rodriguiana *Vestido de noiva*, por exemplo, a didascália diz que Alaíde se veste como uma senhora sóbria de bom gosto, entretanto seus delírios são permeados por mulheres escandalosamente maquiadas, com vestidos berrantes e decotados. Qual o propósito de tal previsão do vestuário? Com base nas ideias semiológicas discutidas acima, no momento da análise, demarcaremos a descrição desse significante e seu efeito na configuração psicológica de Alaíde.

2.11 O acessório

Os acessórios existentes na natureza e na vida social podem transformar-se em signos na escrita teatral. Segundo Kowzan (1977), “se os acessórios não significam nada mais que os objetos que se encontram na vida, constituem signos artificiais desses objetos, são signos de primeiro grau” (KOWZAN, 1977, p. 72). Segundo Pavis (2015), o uso dessa função do acessório como signo de primeiro grau era habitual, por exemplo, no teatro naturalista. Em outras estéticas, “o acessório, na função de signo segundo grau, pode remeter a um lugar ou circunstância qualquer relacionada com as personagens [...] Expressa profissão, gostos, intenção, sexualidade, classe social, religião, etc” (PAVIS, 2015, p. 6).

Ao abordar o valor caracterizante do acessório, Kowzan (1977) traz exemplos: “a previsão da lanterna acesa na mão de um criado revela que é noite, a serra e o machado, quando descritos nas didascálias, ajudam a construir o lenhador” (KOWZAN, 1977, p. 72). Em outros casos, o acessório vai além e reveste-se de traços simbólicos mais profundos:

A gaiivota embalsamada, acessório da peça de Tchecov, é signo de primeiro grau de uma gaiivota recém-morta, mas também é signo de segundo grau (ou símbolo, na linguagem corrente) de uma ideia abstrata (ânsia frustrada de liberdade) que por sua vez é signo do estado anímico do herói da peça (KOWZAN, 1977, p. 72).

Da mesma forma que Tchecov, o dramaturgo francês Eugène Ionesco (1909-1994) revestiu o acessório de alto valor semiológico. Conforme Pavis (2015), no teatro do absurdo, particularmente em Ionesco, os acessórios são metáforas da invasão do mundo exterior na vida interior dos indivíduos: “no lugar de reconstruir um ambiente com seus atributivos recorrentes (cena naturalista), os acessórios tornam-se máquinas¹⁶ de atuar, objetos abstratos que forjam

¹⁶ A maquinaria cênica porta necessariamente a marca da materialidade do teatro, de seu caráter construtor ou desconstrutor e da artificialidade da ilusão e das fantasias que um objeto/acessório induz (PAVIS, 2015, p. 232)

metáforas” (PAVIS, 2015, p. 6).

Kowzan (1977) cita *Macbeth* (1607), de Shakespeare, como um exemplo do uso metafórico do acessório: “o item bacia é fundamental para simbolizar o sentimento de culpa de Lady Macbeth. É por isso que a personagem insistentemente lava a mão no recipiente” (KOWZAN, 1977, p. 72). A semiologia teatral, por intermédio dos exemplos acima, revela que é possível traduzir pensamentos em forma de imagens pelo suporte de objetos, salienta Kowzan (1977). Para o crítico, a escolha composicional de Shakespeare, baseada num signo de natureza visual e não verbal (bacia), revela uma ruptura com a noção de que existe sempre a necessidade de traduzir ideias por meio de palavras.

Ao comentar esse poder comunicativo dos signos não verbais, Linda Hutcheon (2013) afirma que, durante muito tempo, o romance, forma sacralizada por alguns críticos, teve o monopólio da exploração psicológica da vida interior profunda (sub e inconsciente) das personagens ficcionais. No entanto, especialmente em razão da ascensão da atitude criativa vanguardista, os gêneros se libertaram de dogmatismos. Como consequência disso, os dramaturgos passaram a descrever novas atitudes cênicas para expressar a psique das personagens e esse esforço reconhece o acessório como uma ferramenta com poder semiológico para construir sentidos, afirma Pavis (2015). Em outras palavras, no teatro moderno e contemporâneo, esse significante recebe alta carga simbólica e por isso não é tratado meramente como um signo de primeiro grau que apenas imita a função que o objeto tem no mundo.

No caso do teatro clássico, a previsão do acessório como elemento de persuasão era algo reprovável. Na *Poética*, ao falar da construção dos caracteres, Aristóteles condena tanto os sinais presentes no corpo (cicatrizes) quanto aqueles manifestos em acessórios (colares, cestas): “Ulisses foi reconhecido de uma maneira pela ama, e de outra pelos porquinhos por causa da cesta. Na verdade, são estes sinais e objetos, usados como meio de persuasão, menos artísticos” (ARISTÓTELES, 1993, p. 93).

Com base nisso, podemos resumir algumas tendências centrais de uso: 1) a visão clássica aristotélica defende o uso do acessório como signo de primeiro grau (o objeto apenas imita sua função do mundo real). Na citação acima, por exemplo, Aristóteles diz que os acessórios não deveriam ser usados como signos de segundo grau, isto é, não poderiam comunicar qualquer circunstância relacionada com as personagens. 2) A abordagem naturalista, de certa forma, dá prosseguimento ao ideal grego e não valoriza esse significante como elemento persuasivo. 3) A estética modernista (Teatro do absurdo, por exemplo) o encara como um artefato estético com poder semiológico suplementar. Na obra de Ionesco, é comum o acessório comunicar, de modo metafórico, circunstâncias relacionadas com as personagens, ação (incluindo espaço, tempo).

Na próxima seção, ao analisar as didascálias, respondemos como o acessório comunica sentidos assim como analisaremos sua relação com os demais significantes.

2.12 A música

Segundo Magaldi (2008), a música também é um elemento referenciado com certa recorrência na escrita dramática: “desde o mundo grego, tem grande importância [...] As evoluções do coro eram marcadas pelo canto. As separações entre os atos se faziam com números de canto e dança” (MAGALDI, 2008, p. 41). Se bem aproveitada, a música não se reduz ao papel de acompanhamento, mas pode integrar-se na expressão dramática, acrescenta o crítico: “o teatro não sente pejo de recorrer a elementos musicais, para que uma cena alcance determinado sentido” (MAGALDI, 2008, p. 10).

Ao estudar o valor semiológico da música, Kowzan (1977) declara: “quando prevista, tem o poder de salientar, ampliar, desenvolver, contradizer ou mesmo substituir os signos dos demais sistemas [...] Pode significar algo diferente do texto: música suave e texto áspero.” (KOWZAN, 1977, p. 75). As associações rítmicas ou melódicas ligadas a certos tipos de música (minueto, marcha militar) podem servir para evocar atmosfera, lugar ou a época da ação, exemplifica Kowzan (1977).

Entre as numerosas formas em que a música é empregada no texto, ele destaca ainda “o uso que indica as entradas e saídas de cada personagem como signo (de segundo grau) de cada uma delas; ou do motivo musical que, reunido, às cenas retrospectivas, significa o contraste presente-passado” (KOWZAN, 1977, p. 75). A escolha do instrumento musical também adiciona valor semiológico para indicar determinado meio social ou ambiente, acrescenta Kowzan.

Ao abordar o valor desse significante no texto dramático, Pavis (2015) afirma que a música de cena assumiu uma considerável importância no mundo contemporâneo. Ele menciona as encenações de *Ricardo II* (1981), do grupo de teatro vanguardista parisiense Le Théâtre du Soleil, em que os percussionistas mais criam a dinâmica do espetáculo do que acompanham os atores. Ou seja: em alguns tipos de composições, como o gênero contemporâneo musical¹⁷, por exemplo, a música tornou-se um elemento protagonista que ritma todo o espetáculo. Diante

¹⁷Esta forma contemporânea (distinta da opereta ou da comédia musical) se esforça para fazer com que se encontrem texto, música, dança e encenação visual, sem integrá-los, fundi-los ou reduzi-los a um denominador único como faz a ópera wagneriana e sem distanciar-los uns dos outros segundo é comum nas óperas didáticas de Kurt Weill. O musical *Show Boat* (1927), de Jerome David Kern, pode ser considerado o marco do gênero (PAVIS, 2015, p. 392).

disso, ao analisar o valor semiológico da música no texto dramático, Pavis (2015) enumera as seguintes funções:

A) Ilustração e criação de atmosfera correspondente à situação dramática. A música repercute e reforça determinada ambiência (música de fundo). B) Estruturação da cena: enquanto o texto e a atuação são muitas vezes fragmentados, a música liga seus elementos esparsos e forma um *continuum*. Às vezes ela pontua os tempos da encenação. C) Efeitos de contraponto: a música às vezes sublinha ironicamente um momento do texto ou atuação (distanciamento dos *songs* brechtianos). E) Efeitos de reconhecimento: a melodia ou refrão instaura a progressão temática ou dramatúrgica. F) substituição total do texto: música popular de 1930 a 1980 para *O Baile* ou para a dança-teatro (PAVIS, 2015, p. 255).

A despeito dessa grande relevância dramática apontada acima, nem todas as estéticas teatrais se serviram da música para criar efeitos mais ousados na hora de mostrar a história, observa Guinsburg (1978): “O teatro naturalista resistiu ao uso de tal recurso enquanto o teatro não realista faz uso amplo da força semiológica da canção para contar” (GUINSBURG, 1978, p. 43).

Apesar de estar presente como acompanhamento desde o passado grego, na dramaturgia clássica francesa ou naturalista, por exemplo, a música não era usada para evocar contraponto, entre outros efeitos mais metafóricos. Essas estéticas ainda estão bastante conectadas com o entendimento rígido de drama no qual o diálogo detém o monopólio da força cênica, acrescenta Magaldi (2008).

No entanto, conforme debatemos antes, houve uma renovação dramática em decorrência especialmente das vanguardas, da crise do drama e do efeito das descobertas psicanalíticas. Por causa disso, “os textos passaram a sublinhar intenções dramáticas pelo suporte da música [...] Brecht, numa deliberada ruptura com o diálogo, atribui a música uma função organizadora” (MAGALDI, 2008, p. 41). O dramaturgo alemão, que é um grande influenciador do teatro contemporâneo, usou o canto para comentar os acontecimentos no final das cenas como forma de criar contrapontos irônicos. Em outras palavras, a música sublinha ironicamente momentos do texto brechtiano: “a música provoca aí, melhor do que os outros recursos, o efeito do estranhamento ou de distanciamento irônico” (MAGALDI, 2008, p. 41).

Na seção seguinte, ao analisarmos as peças psicológicas, avaliaremos o efeito semiológico das didascálias pertinentes à música.

2.13 A cenografia

Conforme Kowzan (1977), a tarefa primordial e mais tradicional do cenário é representar o lugar, seja ele geográfico (mar, montanhas) ou social (cozinha, café). Por

intermédio desse significante, é possível demarcar o período histórico (sociedade medieval), o clima (inverno, primavera), um período do dia (anoitecer). Além dessa função semiológica de fixar a ação no espaço e no tempo, o cenário é capaz de ajudar a construir as personagens: “no texto dramático moderno, o cenário além de situar o ator no espaço, é essencial à caracterização da personagem tanto quanto à palavra” (MAGALDI, 2008, p. 12). A obtenção de uma personagem burguesa, por exemplo, pode aparecer na previsão de um cômodo sobrecarregado: “os móveis deixam de ser signos de primeiro grau e tornam-se signo de segundo grau como parte do signo cômodo burguês” (KOWZAN, 1977, p. 73).

Ainda ao abordar o efeito semiológico da cenografia no texto, Kowzan (1977) esclarece que o cenário não depende diretamente da quantidade de signos de primeiro grau previstos: “um signo isolado pode ter um conteúdo semântico mais rico e denso do que todo um conjunto de signos” (KOWZAN, 1977, p. 73). Ou seja: um cenário despojado também é signo de algo. Outra questão: as trocas de cenário, a forma de colocá-lo ou mudá-lo podem proporcionar também valores complementares ou autônomos, esclarece Kowzan (1977). O crítico acrescenta, entretanto, que há textos que não mencionam o cenário, pois seu papel semiológico pode surgir no gesto, no diálogo, no som, na indumentária, em acessórios ou mesmo na iluminação.

Diante dessa transferência de função ou mesmo ausência de menção a tal significante, Pavis (2015) afirma que a importância atribuída ao cenário varia de acordo com o tempo histórico e a estética adotada. A cenografia recebeu tratamento pictórico-figurativo durante muito tempo. No teatro antigo greco-romano e medieval, não tinha grande valor composicional e geralmente funcionava mais como adorno ou decoração, esclarece Pavis (2015).

Conforme demonstramos na primeira seção, os romanos, de certa forma, deram prosseguimento aos ideais estéticos dos gregos. Até valorizaram o gênero cômico e o improvisado na atuação em oposição ao entendimento grego, mas não alteraram substancialmente a concepção teatral clássica vigente, especialmente no que diz respeito ao tratamento cenográfico. Para Pavis (2015), no passado grego, o objetivo estético em vigor: criar uma “fábula” perfeita, enquanto concatenação precisa das ações, impediu o avanço do uso da cenografia como elemento expressivo com valor metafórico.

No teatro romano, a valorização do improvisado como forma de prestigiar a atuação em detrimento de uma ação engessada não ajudou igualmente a desenvolver o aspecto simbólico da cenografia. Embora tenham desconsiderado a tradição antiga greco-romana, os medievais também não inovaram muito no âmbito cenográfico. Por desprezarem as unidades aristotélicas, até inventaram algo novo: o palco simultâneo, uma espécie de cenário sucessivo, que proporcionava diversos espaços, por estar anexo num carro em movimento. A novidade servia,

entretanto, mais ao propósito épico- religioso dos textos e não resultou numa alteração no modo de ver a cenografia, acredita Rosenfeld (2000). Assim como no passado clássico greco-romano, o aspecto cenográfico ainda não tinha grande protagonismo na expressão do sentido da obra medieval.

A dramaturgia clássica europeia, segundo Magaldi (2008), “retornou aos princípios greco- latinos, adotando as unidades aristotélicas. Um só cenário pictórico- figurativo, com função basicamente decorativa, prestava-se a todos os diálogos” (MAGALDI, 2008, p. 38). No caso do teatro barroco e romântico, surge uma preocupação tímida com a teatralidade que pode ser manifestada pela disposição do arranjo cenográfico: “a ousadia metafórica da cenografia moderna é um pouco descendente dos questionamentos estéticos dos barrocos e românticos. A mera reprodução da realidade à volta, certamente, não poderia continuar por muito tempo um ideal artístico” (MAGALDI, 2008, p. 39).

Tal mudança no modo de reprocessar o real, já adotada pelos barrocos e românticos, se aprofunda com a ascensão das ideias modernas vanguardistas: “as reações dos *ismos* posteriores procuraram introduzir no palco a fantasia, e o cenário pôde ser completamente abstrato [...] Abriu-se para a funcionalidade e para o território poético, superando a pobreza da cenografia realista/naturalista” (MAGALDI, 2008, p.37). Apesar de terem inovado ao ampliar as denúncias sociais dos românticos contra os mais pobres, o Realismo e o Naturalismo, ainda conectados com a tradição grega, foram conservadores ao referenciar o cenário numa perspectiva decorativa (pictórica- figurativa), criticam Magaldi (2008), Rosenfeld (2008) e Pavis (2015).

Segundo debatemos amplamente na primeira seção ao abordar o teatro expressionista, o rompimento mais contundente com o padrão clássico greco-romano veio somente depois das vanguardas europeias. A crise do drama e as ideias psicanalíticas também influenciam essa mudança de perspectiva na escrita dramática. Como resultado, houve uma modificação no tratamento do cenário, pois o diálogo perdeu o monopólio diante do desejo vanguardista criativo de explorar psicanaliticamente o que não poderia ser dito: “a linguagem das palavras do teatro clássico cede lugar à linguagem simbólica dos recursos cênicos nas estéticas modernas” (ARTAUD, 1964, p.162).

Em outros termos, sobretudo depois das vanguardas, a escrita dramática passa a referenciar a cenografia como uma força expressiva fundamental para criar significados. Surge uma nova especificidade textual como resultado da previsão de soluções cênicas inéditas:

Na consciência ingênua, o cenário é um telão de fundo, em geral em perspectiva e ilusionista, que insere o espaço cênico num determinado meio.

No mundo grego, por exemplo, o papel da cenografia não era relevante. O elemento cênico era visto como adorno/decoração. Ora, isto é apenas uma visão estética - herança grega que prevaleceu até o Naturalismo do século 19- e uma opção artística muito estreita. Daí resultam as tentativas dos críticos de superar o termo cenário e substituí-lo por cenografia [...] Depois do século 20, a cenografia não está mais limitada à substituição de um original. Ganhou nuances abstratas para projetar metáforas [...] Funciona também como elemento narrativo por situar espacial e temporalmente o tema abordado [...] O cenário, como o concebemos hoje, deve ser útil, eficaz, funcional, informativo, metafórico. É mais uma ferramenta do que uma imagem, é um instrumento comunicativo e não um ornamento [...] Dependendo da tradição teatral ou da época, o cenário pode surgir neutro, simbólico, “asseptizado” ou mesmo abstrato (PAVIS, 2015, p. 42).

Depois de esclarecer o poder semiológico da cenografia nas estéticas modernas, o crítico frisa a importância de diferenciar: 1) espaço dramático e 2) cênico. O primeiro “é o espaço do qual o texto fala (diálogos), espaço abstrato e que o leitor ou espectador deve construir pela imaginação” (PAVIS, 2015, p.132). No caso do segundo, é preciso contemplar “os materiais cenográficos, as relações palco-plateia e a área de atuação [...] É o espaço também considerado em sua materialidade gráfica. Trata-se da descrição do material bruto disposto à vista do público” (PAVIS, 2015, p.132). Ao distinguir espaço dramático e cênico, Pavis classifica alguns tipos de tratamento da cenografia:

A) clássico-greco romano e medieval: “o espaço brilha por sua ausência. É lugar neutro, de passagem, que não caracteriza o ambiente, mas fornece um suporte intelectual e moral para a personagem” (PAVIS, 2015, p. 134);

B) romântico: “o espaço romântico exibe brilho, cor, subjetividade. Busca sugerir mundos extraordinários à imaginação” (PAVIS, 2015, p. 134);

C) naturalista: “imita ao máximo o mundo que ele pinta [...] Tratamento pictórico-figurativo do material [...] Infraestrutura econômica concentrada num meio que encerra as personagens” (PAVIS, 2015, p. 134);

D) simbolista: “a cenografia é usada como elemento dinâmico da concepção dramática. Deixa de ser problema de invólucro para tornar-se o lugar visível da fabricação e da manifestação do sentido” (PAVIS, 2015, p. 134).

E) Expressionista: “desmaterializa o lugar, estiliza-o como universo subjetivo ou onírico da interioridade da personagem. Prevê materiais que criam uma atmosfera de irrealidade” (PAVIS, 2015, p. 134).

No caso do Expressionismo e do Simbolismo, é comum uma cenografia estilizada como forma de expressar metáforas da interioridade das personagens, acrescenta Pavis (2015). Apresentamos exemplos desse tipo de configuração cênica na primeira seção, especialmente

quando discutimos a estética teatral expressionista inaugurada por Strindberg.

Ao analisarmos as peças de Nelson Rodrigues, observaremos como a cenografia surge descrita nas didascálicas. De primeira mão, podemos adiantar que não se trata de uma cenografia neutra, já que diversos críticos associaram a obra do dramaturgo brasileiro ao Expressionismo. Conforme dissemos acima, o papel semiológico do cenário pode manifestar-se em outros significantes, como, por exemplo, na iluminação. Por isso, no próximo tópico, abordaremos a função semiológica da luz, pois esse significante recebe grande importância na escrita dramática moderna. Em nossa hipótese, inclusive, entendemos a descrição do design de iluminação, demarcado nas didascálicas, como fator fundamental da exploração teatral da interioridade criada por Nelson Rodrigues nas peças psicológicas. Apesar disso, ainda não há uma tese específica sobre o papel semiológico da luz em *Mulher sem pecado* e *Vestido de Noiva*.

2.14 A iluminação

Segundo Kowzan (1977), após ser inventada pelo norte-americano Thomas Edison (1847-1931), no século XVII, a luz demorou a ser incorporada ao teatro como elemento persuasivo. No começo, houve resistência: o uso era tímido e o recurso recebia um tratamento neutro ou decorativo. Segundo Szondi (2001), foi somente no século XX, depois das vanguardas europeias, que a previsão de iluminação se tornou um ousado fator construtor de sentido. Magaldi acrescenta: “a descoberta da luz elétrica, aplicada ao teatro no final do século XIX, alterou o conceito de cenário. Pode-se afirmar que existe agora uma arte da iluminação, um apoio valioso que impactou a escrita dramática” (MAGALDI, 2008, p. 9).

O foco luminoso, devidamente planejado, é capaz de: “seccionar espaços pelo crescimento ou diminuição da intensidade ou mesmo funcionar sozinho como cenário [...] A previsão do recurso pode ressaltar a plasticidade do corpo ao salientar o gesto ou ainda dimensionar determinado pormenor da ação” (MAGALDI, 2008, p. 39). Segundo Magaldi, na cena moderna, prevalece o experimentalismo na previsão da ferramenta: “a luz se descola do uso que conhecemos no dia a dia para ganhar novas funções representativas. O recurso não é previsto meramente como um signo primário” (MAGALDI, 2008, p. 39). Ou seja: a iluminação não está restrita à sua função principal no mundo real: iluminar um local. A luz tornou-se um poderoso signo de segundo grau, pois agrega diversos valores representativos ao texto:

Por conta desse incontestável poder semiológico, a palavra iluminação vem sendo substituída pelo termo luz em alguns tratados teóricos, provavelmente para indicar que o trabalho da iluminação não é iluminar um espaço escuro, mas, sim criar a partir da luz. O termo em inglês *lighting design* (desenho das luzes) revela bem essa função de relevo imaginativo/ficcional (PAVIS, 2015, p. 202).

Em razão dessa força expressiva, Pavis acrescenta que a luz se converteu em um dos principais elementos enunciadores da obra dramática moderna e chega, em algumas obras, até a explicar trechos da ação ou mesmo constituirlos: “quando assume dimensão metafísica, controla, modaliza e nuança o sentido” (PAVIS, 2015, p. 202). Como é possível notar, no teatro moderno, “não se trata de um signo discreto (sim/não; verdadeiro/falso; branco/preto; signo/não-signo), é um artifício atmosférico que religa e infiltra os elementos separados e esparsos” (PAVIS, 2015, p. 202).

Uma das vantagens é que “o recurso, assim como a música, pode agir sobre a imaginação do espectador sem distraí-lo” (PAVIS, 2015, p. 202). É por isso que essa ferramenta técnica passou a ser referenciada amplamente pelos dramaturgos e tornou-se um elemento poderoso no momento das montagens. O encenador suíço Adolphe Appia (1862-1928), grande impulsionador das encenações simbolistas do século XX, também comenta as possibilidades de uso desse signo:

A luz é de uma flexibilidade quase milagrosa. Ela possui todos os graus de claridade, todas as possibilidades de cores, como uma paleta, todas as mobilidades; pode criar sombras, irradiar no espaço a harmonia de suas vibrações exatamente como o faria a música. Possuímos nela todo o poder expressivo do espaço, se este espaço é colocado a serviço da configuração da personagem (APPIA, 1954, p.39).

Nesse sentido, ao pensar a construção da obra, é preciso lembrar que certos significantes da cena, incluindo a iluminação, são realidades que representam outras realidades, esclarece o semiólogo e diretor de teatro Jindrich Honzl (1977). Diante disso, é possível citar alguns nexos costumeiros no momento de descrever o recurso luminoso: “a luz branca pode ser representação de um momento diurno e a luz azul signo de noite” (HONZL, 1977, p. 38). Em outros casos, manifestam-se escolhas mais individualizadas na hora de prever o dispositivo, “no teatro cubofuturista, a luz surge estilizada para criar novos nexos” (HONZL, 1977, p. 38).

Tal emprego mais original, observável na estética futurista e em outras vanguardas do século XX, não é regra: “o teatro tradicional ou rígido, que vigorou até o final do século XIX, fez um uso conservador do recurso luminoso. A mobilidade do signo não é notável e prevalece um emprego decorativo e neutro da iluminação” (HONZL, 1977, p. 38). Segundo discutimos na primeira seção, antes da crise do drama, houve grande resistência aos novos modelos de criação, pois ainda prevalecia fortemente, até no final do século XIX, a herança teatral da tradição greco-romana.

Apesar de o Renascimento impulsionar mudanças de paradigma nas composições, valores do passado clássico permanecem. Segundo Szondi (2001), as unidades aristotélicas, por

exemplo, foram recepcionadas pelas peças naturalistas do século XIX. Por outro lado, em tais textos, a abordagem teocêntrica e o coro foram deixados de lado, já que emerge, desde o Renascimento, a também tradicional noção dramática de representar a liberdade dos caracteres pelo choque intersubjetivo (diálogo).

Com base nisso, Szondi (2001) esclarece o processo de construção de sentido que prevalece antes do século XX: pelo fato de o diálogo ser o grande protagonista nesse entendimento rígido de drama, os dramaturgos escreviam didascálias vagas e praticamente nem mencionavam significantes cênicos e, quando o faziam, o tratamento era neutro: “no teatro naturalista, a luz da ribalta dava a aparência de que o jogo dramático distribuía por si mesmo a luz sobre o palco” (SZONDI, 2001, p. 31). Em outros termos, essa estética, de modo geral, recomendou o uso da luz de modo conservador, ou seja, como signo de primeiro grau, afirmam também Honzl (1977) e Pavis (2015). O Naturalismo, por mais que tenha se portado de modo revolucionário no começo ao eleger, por exemplo, seres humanos comuns como protagonistas, depois tornou-se conservador como o teatro anterior, pelo menos no que diz respeito ao tratamento estilizado da luz, enfatiza Szondi (2001).

Por outro lado, as estéticas de vanguardas, amparadas pelos ideais de liberdade formal do século XX, experimentaram amplamente o potencial metafórico desse significante por estarem interessadas em explorar a psique profunda no lugar do clássico embate intersubjetivo/diálogo, afirma o teatrólogo tcheco Petr Bogatyrev (1977). Ou seja: tal experimentalismo resulta também, em certa medida, das novidades psicanalíticas (inconsistente/subconsciente) da época e da crise do drama, que é, na verdade, um questionamento do diálogo como centro da ação dramática.

Como legado de tais fatores, ao estudarmos as didascálias, temos que ter em mente que, em algumas obras, a luz não surge como fator meramente arquitetônico, “pois torna-se símbolo de algo [...] Uma escultura iluminada, de um ângulo ou cor específica, por exemplo, pode exprimir um valor semiológico adicional ” (BOGATYREV, 1977, p. 27). Uma atmosfera de festa costuma ser obtida através de uma luz violeta, enquanto um clima de tristeza é usualmente atingido por meio de cores suaves, exemplifica Bogatyrev (1977). No entanto, os dramaturgos podem atualizar essas convenções mais conhecidas ao preverem a gradação de tonalidades em cena. Em tais casos, pode ser preciso ultrapassar o campo semiológico da luz. Bogatyrev (1977) recomenda até mesmo o apoio teórico da Psicologia das Cores, que é amplamente adotada por profissionais das artes.

Outra questão relevante sobre a previsão de iluminação, segundo Kowzan (1977), é considerar a complexa fronteira: a luz-símbolo e a luz-metáfora. Tentaremos esclarecer: “o

símbolo tem como característica não ser jamais completamente arbitrário; ele não está vazio, existe um rudimento de vínculo natural entre o significante e o significado. O símbolo da justiça, a balança, não pode ser substituído por um objeto qualquer” (SAUSSURE, 2006, p. 83). Na luz-símbolo, existe a manifestação de um conteúdo social prévio e, por isso, a assimilação do receptor é mais instantânea. Por exemplo, em diversas culturas religiosas, especialmente na cristã, “a luz simboliza a vida, a salvação, a felicidade proporcionada pelo divino. A lei de Deus é luz sobre o caminho dos homens; assim como sua palavra. O Messias traz a luz” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 570). Ou seja, se o dramaturgo recomendar a luz como símbolo de vida, salvação, ele não cria do nada, pois contempla um rudimento de significado prévio usual na cultura ocidental cristã.

Apesar de lançar mão da luz-símbolo, a linguagem teatral adota também o emprego da luz-metáfora, esclarece Kowzan (1977). O teor metafórico do *lighting design* aparece no uso subjetivo. Por exemplo, a iluminação é utilizada no lugar de outra coisa sem que haja uma relação prévia no mundo real. É a circunstância singular do uso e a relação da luz com os demais significantes (diálogo, por exemplo) que vai promover a associação e, como consequência, a decifração da metáfora presente no foco luminoso.

Ainda ao abordar os efeitos semiológicos do *lighting design*, Kowzan (1977) classifica as projeções multimídia como parte do significante luz e esclarece: “por seu funcionamento, estão ligadas ao sistema de iluminação, mas seu papel semiológico pode ultrapassá-lo” (KOWZAN, 1977, p. 74). Para explicar o efeito, o crítico distingue a projeção estática da dinâmica: “a primeira pode completar ou substituir o cenário por intermédio de uma fotografia sem movimento. A segunda acrescenta efeitos dinâmicos ao cenário: por exemplo, a imitação da imagem e movimento de uma nevada” (KOWZAN, 1977, p. 74).

Magaldi também comenta a previsão desse tipo de recurso técnico “desde que justificado e propiciando efeito estético inatingível de outra forma, não tem porque ser banido do texto dramático” (MAGALDI, 2008, p. 10). Para o crítico (2008), as mais diversas formas de artes estão capacitadas a fornecer elementos ao espetáculo e cabe aos dramaturgos absorverem na escrita o que seja útil: “a iluminação atinge requintes inimagináveis [...] Projetores podem criar um cenário que forja uma nova ilusão em questões de instantes. Por que não aproveitar na escrita todos esses recursos técnicos disponíveis?” (MAGALDI, 2008, p. 44).

Conforme Kowzan (1977), no teatro contemporâneo, o emprego de projeções se reveste de formas variadas e tornou-se um meio técnico eficaz para comunicar signos pertencentes aos mais diversos sistemas semióticos. Ele assinala, por exemplo, a incorporação de projeções cinematográficas. Embora estejam ligadas ao sistema de iluminação, as projeções de cinema

podem ultrapassá-lo. Quando o texto prevê tal recurso, é preciso então avaliar se o efeito excede o design de luz. Caso a resposta seja sim, é importante acionar instrumentos específicos da semiologia do cinema para auxiliar na leitura, defende Kowzan (1977).

Ao comentar a previsão de projeções, Pavis (2015) pondera que o recurso multiplica muito rapidamente as fontes de informações e, por isso, costuma ser descrito para evocar, por exemplo, a dimensão onírica das personagens. Kowzan (1977) acrescenta: “a projeção, como signo de grau composto, é capaz de revelar instantaneamente e simultaneamente outros lugares que habitam os sonhos” (KOWZAN,1977, p. 74). Apesar de todos esses benefícios criativos trazidos pela previsão da ferramenta, Pavis (2015) questiona: o todo continua a ser arte, diante da previsão de tanta tecnologia? Depende:

É preciso, pelo menos, que os meios tecnológicos referenciados pelo dramaturgo, sejam usados segundo os critérios de beleza formal, autenticidade da experiência, gratuidade da atuação, comunicação com o espectador. No caso do uso da tecnológico da luz, a comunicação assume formas inesperadas: ela não é discursiva, linear e hierarquizada; o texto é tratado mais como ruído, como substância manipulável, do que como lugar original de sentido. Como efeito da projeção, o corpo humano do ator ora é aprendido ao vivo, num tempo e lugar reais, ora dissolvido, ora visto como uma sobra dos meios eletrônicos; seu suporte muda assim sem cessar, muitas vezes tornando mesmo problemática a distinção entre real e virtual. Dirigimos-nos para um ator de síntese, feito de diversos materiais, segundo a arte da simulação que rejeita a fronteira entre o autêntico e o fabricado. Acha-se assim redefinido o papel do autor, do espectador e dos protagonistas, sejam eles “de síntese” ou de carne e osso” (PAVIS, 2015, p. 253).

De acordo com os argumentos da citação acima, é possível fazer dois apontamentos importantes: 1) os recursos tecnológicos, quando acrescentam esteticamente algo que não poderia ser comunicado de outro modo, são bem-vindos; 2) A previsão de tais ferramentas redefiniu o papel do produtor e receptor do texto dramático: “graças aos inventos tecnológicos, o homem tornou-se, escrevia Freud em *Mal-estar na civilização*, um “deus profético”; da mesma maneira o espírito criador foi remodelado” (PAVIS, 2015, p. 212). Por isso, é impossível pensar uma escrita dramática livre de tais efeitos tecnológicos no mundo contemporâneo.

É claro que isso afeta os modos de ler a obra, conforme estamos debatendo desde a primeira seção. Pavis (2015) menciona, por exemplo, como os avanços tecnológicos impactaram a escrita dramática nos Estados Unidos e cita uma trupe de teatro especialista na interação entre tecnologia e atores vivos, a nova-iorquina Wooster Group. Os espetáculos experimentais desse grupo adotam focos de luzes dimensionais (2 D) e tridimensionais (3D), audiovisual analógico/digital, além de som gravado e transmitido ao vivo. Além dos textos próprios, nos quais descrevem e usam amplamente os recursos acima, promovem releituras de

obras clássicas de Brecht, Shakespeare, Tchekhov e O'Neill, representante norte-americano da estética expressionista que tanto inovou no tratamento do material cênico.

Por meio do recurso da projeção, o Wooster Group aborda a vida interior das personagens. Promove, por exemplo, o diálogo dos atores com a própria imagem filmada e refletida em luzes coloridas 3D, representação do mundo psicológico. Tal escolha estética, segundo Pavis (2015), revela o quanto o teatro contemporâneo está permeado pela intermedialidade, conceito que remete-se “a troca entre os meios de comunicação, principalmente no que diz respeito a suas propriedades específicas e a seu impacto sobre a representação teatral” (PAVIS, 2015, p. 212). De acordo o crítico (2015), esse leque de opções tecnológicas, especialmente a luz, ampliou as possibilidades da escrita dramática. Por isso, a atitude criativa de explorar a psicologia profunda, presente desde o Expressionismo, foi aperfeiçoada e ganhou requintes por meio da criação de novos inventos.

Como base nisso, analisaremos cuidadosamente a previsão de iluminação em *A mulher sem pecado* e *Vestido de noiva*, pois, em ambas as peças, a luz é fator fundamental da exploração teatral da interioridade das personagens. Em *A mulher sem pecado*, por exemplo, há várias didascálias que referenciam o uso da iluminação. Ao descrever os delírios de Olegário, figura protagonista, o texto recomenda: “estas são figuras (pessoas) que só existem na imaginação doentia do paralítico. No decorrer dos três atos, elas aparecem nos grandes momentos de crise, sempre numa iluminação vertical. Quando o delírio cessa, a luz deve voltar ao normal” (RODRIGUES, 1981, p. 45). Qual seria o efeito de sentido dessa indicação cênica, na configuração da figura protagonista? Tal didascália é útil para demonstrar conteúdos psicológicos inviáveis de aparecer no tradicional diálogo? Na próxima seção, no momento da análise, responderemos a esses questionamentos.

A sugestão de microfone é outro recurso utilizado pelo dramaturgo para explorar a interioridade humana em *A mulher sem pecado* e *Vestido de noiva*. A descrição da ferramenta técnica revela a voz interna (gravada/off) que povoa a mente atormentada. Em decorrência disso, no próximo tópico, esclarecemos os possíveis efeitos semiológicos do som no teatro.

2.15 Som ou sonoplastia

Conforme Kowzan (1977), o efeito sonoro é bastante referenciado na escrita dramática. O crítico menciona o invento da fita magnética em 1928, na Alemanha, e aponta seu efeito no modo de compor dos dramaturgos modernos. Como resultado da nova tecnologia, o uso de gravação do som passou a ser previsto nas didascálias para comunicar: “horário (toque de relógio), tempo (barulho de chuva), lugar (ruídos de cidade grande, gritos de pássaros),

deslocamento (ruído de automóvel em movimento), ação (disparo de arma de fogo)”. (KOWZAN,1977, p. 70).

Além de recriar signos naturais existentes no mundo real, a sonoplastia pode reproduzir signos artificiais inventados conscientemente para criar determinado sentido estético: “um texto falado, gravado em fita magnética e reproduzido ao vivo, pode revelar a psique [...] A grande contribuição veio de experiências mais audazes que fabricaram signos à beira da música e da palavra” (KOWZAN,1977, p. 75). Pavis também comenta o efeito do *design* de som no texto dramático:

A sonoplastia raramente é produzida em cena pelo ator; é executada nos bastidores pelos técnicos usando todo o tipo de máquina: hoje, com frequência, ela é gravada previamente, segundo a previsão das didascálias, e é transmitida por caixas de som [...] A gravação é realizada com toda a sofisticação imaginável da tecnologia radiofônica: mixagem, criação e modulação dos sons. Às vezes, a sonoplastia invade totalmente a representação: uma arte mecânica se introduz no acontecimento teatral, sem nada deixar ao acaso e ameaçando controlar tudo (PAVIS, 2015, p. 367).

Ao abordar o efeito da ferramenta, Pavis (2015) esclarece ainda que o som pode ser emitido na cena (diegético) ou reproduzido dos bastidores (extradiegético). Em relação às funções dramatúrgicas, é possível listar:

A) efeito real: “executado nos bastidores, imita o som de um telefone, campainha, etc, e interfere no desenvolvimento da ação” (PAVIS, 2015, p. 367);

B) ambiência ou atmosfera: “reconstitui um cenário sonoro ao evocar ruídos característicos de um determinado ambiente” (PAVIS, 2015, p. 368);

C) plano sonoro: “num palco vazio, um ruído que cria um lugar, uma profundidade de campo, uma atmosfera por toda a duração de um plano sonoro, como na peça radiofônica” (PAVIS, 2015, p. 367);

D) contraponto sonoro: “age com efeito paralelo à ação cênica, como um som *off* no cinema, o que impõe uma coloração e um sentido muito ricos” (PAVIS, 2015, p. 367).

É possível citar esse uso de sentido rico no filme *Dois Papas* (2019), dirigido pelo brasileiro Fernando Meirelles. Na obra cinematográfica, o som tem função dramática fundamental numa das cenas: quando Bento 16 (Anthony Hopkins) relata a Francisco (Jonathan Pryce) que sabia dos casos de pedofilia omitidos pela igreja, é possível ouvi-lo plenamente somente no começo do diálogo. Num certo ponto, aparece uma espécie de mixagem (fala inaudível), que abafa o teor da confissão. Como resultado estético, fica o mistério, a dúvida: é possível ter ideia do conteúdo estrondoso da conversa, mas somente o Papa Francisco ouve o pecado de Bento na íntegra durante a atmosfera privada da confissão, criada, em grande medida,

pelo efeito sonoro extradiegético acrescentado ao desempenho dos atores.

O dramaturgo O'Neill também fez esse uso rico e criativo do som. Em *Estranho Interlúdio* (1923), ele descreve, nas didascálias, o recurso para revelar questionamentos interiores da protagonista. Além do usual texto da interação intersubjetiva, manifesto no diálogo (ao vivo/diegético), há a voz da consciência comunicada dos bastidores pela gravação (*off*/extradiegético). Na peça, a previsão do som cria um contraponto introspectivo: a personagem diz algo numa conversa, mas nega o conteúdo do diálogo mentalmente pela gravação. Conforme estamos a discutir desde a primeira seção, esse uso estético do recurso sonoro, como revelação da voz da psique, resulta, de certa forma:

1) de uma tentativa de contornar a crise do drama (que é uma crise do diálogo). Pela indicação do *off*, as personagens silenciadas podem “falar” mesmo quando nada dizem ao interlocutor;

2) a previsão do som, conforme manifesta na obra de O'Neill, também é uma alternativa de exploração teatral das descobertas psicanalíticas, uma vez que a fala não é capaz de manifestar inteiramente a profundidade psíquica, segundo as ideias científicas divulgadas no século XX;

3) a adesão ao recurso sonoro resulta ainda da liberdade formal pregada pelas estéticas vanguardistas. Na obra expressionista de O'Neill, surge uma noção de drama menos rígida e um tanto distinta da concepção dramática do século XIX. Por isso, o diálogo (significante palavra), entendido como embate intersubjetivo e força construtora central do conjunto dramático, perde status como elemento criador soberano no século XX.

Como consequência, o microfone, com função de *off*, passa a ser amplamente previsto nos textos, pois é capaz de sofisticar a exploração psicológica ao criar, por exemplo, o rico efeito estético do contraponto introspectivo, intangível pelo diálogo, uma vez que o ser humano se esconde atrás da máscara social, segundo apontaram Freud e Nietzsche no século XX. Esse uso do microfone (significante som) como revelação da introspeção é recorrente na obra moderna de cunho psicológico, seja no teatro ou cinema. É possível citar a obra do cineasta norte-americano Woody Allen como exemplo: seus filmes popularizaram a adoção do *off* como elemento configurador das personagens.

Conforme demonstraremos adiante, na obra de Nelson Rodrigues, a previsão do microfone também cria um sofisticado contraponto introspectivo. Em *Mulher sem pecado*, por exemplo, em determinadas ocasiões de delírio, Olegário dialoga com a própria consciência:

OLEGÁRIO (sozinho, impulsionando a cadeira) (Mudança de luz.)
VOZ INTERIOR (microfone)- E eu falando sozinho! Será isso um sintoma

de loucura?

OLEGÁRIO- Homem manco.

VOZ INTERIOR (microfone)- Não pode ser! Um louco não pergunta a si mesmo: serei um louco? (RODRIGUES, 1981, p. 52).

Na próxima seção, analisaremos o papel semiológico das didascálias que descrevem o microfone, entre outros recursos, como fator de expressão da interioridade das personagens em *A mulher sem pecado* e *Vestido de noiva*. Como é possível notar, a descrição de recursos tecnológicos é útil à construção psicológica na obra rodriguiana.

3 O PAPEL SEMIOLÓGICO DAS DIDASCÁLIAS EM “A MULHER SEM PECADO” E “VESTIDO DE NOIVA”, DE NELSON RODRIGUES

Estudamos, nas seções anteriores, a evolução, a relevância e a referência ao dispositivo cenográfico nas didascálias. Segundo concluímos, especialmente em obras de cunho psicológico, o papel semiológico das didascálias é fundamental para expressar a interioridade que escapa ao viver consciente das personagens. Para exemplificar essa questão típica da escrita dramática moderna, analisaremos, a seguir, as didascálias das peças psicológicas: *A mulher sem pecado* (1941) e *Vestido de noiva* (1943), ambas escritas por Nelson Rodrigues.

Escolhemos esses dois textos porque são exemplares para demonstrar como as didascálias são fundamentais para expressar a vida interior das personagens no drama psicológico. Conforme detalhamos na introdução, não incluímos as demais peças “psicológicas” do autor: *Valsa Nº 6* (1951), *Viúva, porém honesta* (1957) e *Anti-Nelson Rodrigues* (1973) neste estudo. Apesar de Magaldi (1980) classificá-las como psicológicas, excluímos essas três obras porque as indicações não ressaltam conteúdos da interioridade pelo suporte de dispositivos cênicos igual acontece em *A mulher sem pecado* e *Vestido de noiva*.

O sentido ultrapassa o tradicional diálogo nessas duas obras selecionadas, pois os signos não verbais descritos carregam elementos simbólicos que representam conteúdos psíquicos inacessíveis¹⁸ ao relacionamento intersubjetivo/diálogo manifesto no mundo externo. Em nossa hipótese, as duas peças revelam esse feito de exploração da interioridade em decorrência da menção ao uso de microfone (som) e luz, especialmente. Por isso, a referência a tais recursos técnicos constitui fator estético fundamental da sofisticação e da especificidade dessas duas obras modernas.

Em razão dessa singularidade da escrita, imposta especialmente pelas indicações cênicas, analisamos o texto escrito das duas peças como estratégia de encenação em estado virtual. Aprofundamos esse procedimento interpretativo na primeira seção pelo suporte dos ensinamentos de Ubersfed (2013), Pavis (2015) e Zumthor (2007). Em tal método, além dos diálogos, é preciso focar as técnicas de performance teatral descritas nas didascálias. Em outras palavras, esse tipo de abordagem contempla a “performance ausente-presente” revelada pelas matrizes de representatividade predeterminadas no texto secundário. Como consequência

¹⁸ Conteúdos psíquicos inacessíveis: antes dos estudos psicanalíticos, vigorava a observação do comportamento revelado no mundo externo. No século XX, no entanto, houve uma virada conceitual: os estudos freudianos afirmaram que essa observação era insuficiente, pois, para compreender o comportamento humano, era preciso ir além do agir acordado manifesto no diálogo consciente, uma vez que existem conteúdos inconscientes que influenciam a ação humana (BOCK, 2002, p. 47).

dessa metodologia, a leitura enfoca o que está manifesto materialmente, isto é, o texto primário (diálogo) e o texto secundário (indicações cênicas), especialmente. Não tentaremos, por exemplo, explicar o conteúdo das peças com base na vida do autor, mas nem por isso deixaremos de apresentá-lo bem brevemente no próximo tópico.

3.1 Nelson Rodrigues, o criador de *A mulher sem pecado* e *Vestido de noiva*

Apesar de o autor ser amplamente conhecido mesmo fora do circuito literário, resolvemos apresentá-lo rapidamente até como forma de justificar nossa escolha por analisar dois textos rodriguianos. Nelson Rodrigues nasceu em 1912, na capital pernambucana, mas mudou-se ainda criança, em 1916, para o Rio de Janeiro, local onde permaneceu até falecer, em 1980. O pai do dramaturgo, Mário Rodrigues, fundou, na década 1920, o jornal *A Manhã*, periódico onde o autor começou sua carreira jornalística na editoria de polícia.

Segundo Magaldi (1981), o fato de cobrir crimes passionais absurdos, na área policial, impactou a vasta obra ficcional do escritor. Conforme o crítico, Nelson Rodrigues escreveu crônicas, romances, contos, telenovelas, minisséries e textos dramáticos que representam, em parte, o terror da vida privada que aparece nas páginas policiais. Magaldi estudou a criação dramaturgica de Nelson Rodrigues e organizou a publicação da obra teatral completa (17 peças) do autor. Por questões didáticas e editoriais, o crítico criou a seguinte classificação:

A) Psicológicas: *A mulher sem pecado* (1941), *Vestido de noiva* (1943), *Valsa Nº 6* (1951), *Viúva, porém honesta* (1957) e *Anti-Nelson Rodrigues* (1973);

B) Míticas: *Álbum de família* (1946), *Anjo negro* (1947), *Senhora dos Afogados* (1947) e *Doroteia* (1949);

C) Tragédias cariocas: *A falecida* (1953), *Perdoa-me por me traíres* (1957), *Os sete gatinhos* (1958), *Boca de ouro* (1959), *O beijo no asfalto* (1960), *Bonitinha, mas ordinária* (1962), *Toda nudez será castigada* (1965) e *A serpente* (1978).

Conforme Magaldi (1993), após atingir poderosas intuições poéticas e vanguardistas nas peças psicológicas e míticas, o autor enveredou para a representação do prosaico na tragédia carioca: “Depois representar o subconsciente [psicológicas] e sondar as raízes do inconsciente [textos míticos], se demitiu de voos mais elevados e buscou um compromisso com o meio” (MAGALDI, 1993, p.67). O dramaturgo fez isso para evitar um distanciamento com o público, acredita o crítico. Por isso, “resolveu que estava na hora de valorizar a realidade mostrada no prosaico, como revelação do Outro” (MAGALDI, 1993, p.67).

Em vez de abordar a verdade interna, que escapa ao viver consciente, conforme ocorre

nas peças psicológicas vanguardistas *A mulher sem pecado* e *Vestido de noiva*, o autor decide representar, nas tragédias cariocas, o real construído socialmente pela relação intersubjetiva, isto é, a verdade externa mostrada pelo diálogo. Essa opção dramática é mais próxima do drama mais rigoroso ou clássico que emerge depois do Renascimento. Magaldi (1993) acrescenta:

Nas tragédias cariocas, há o compromisso com o mundo exterior, a representação da existência próxima e palpável. Quando lidou mais com o inconsciente ou subconsciente [peças psicológicas e míticas], se entregava a um delírio que podia prescindir da censura da realidade. O voo poético parecia especialmente livre, por recusar quaisquer limites. Mas o público tinha dificuldade de identificar-se com um homem entregue à imaginação e ao desvario, sem os prosaicos e exigentes mandamentos do cotidiano. Daí o motivo pelo qual as tragédias cariocas se situarem na dimensão real (MAGALDI, 1993, p.67).

Seria uma espécie de retrocesso a opção por evitar, nas tragédias cariocas, a representação de uma interioridade mais profunda, tão explorada nos textos psicológicos e míticos? O crítico responde: “o juízo sobre o mérito dependerá sempre da preferência do espectador. O importante é verificar que o dramaturgo percorreu uma gama rica de inspirações, satisfazendo, por isso, a gostos não apenas divergentes, mas até contrários” (MAGALDI, 1993, p. 68).

O crítico Pompeu de Sousa (1993) também estudou a obra dramática rodriguiana e destaca: “pela primeira vez, o teatro elevou-se, no Brasil, do plano das comediinhas de circunstâncias ou dos dramalhões da prior tradição lusitana, para o nível das obras de artes que enterraram suas raízes no território do universal” (SOUSA, 1993, p. 135).

Em sua produção crítica, Sousa (1993) enaltece a performatividade da escrita de Nelson Rodrigues: “é um autor que ‘vê’ e ‘ouve’ o texto dramático que escreve”. Apresenta detalhes para a movimentação cênica e a inflexão vocal dos intérpretes [...] O resultado é uma transposição literal da realidade cênica concebida para o texto escrito” (SOUSA, 1993, p. 135).

Sobre essa questão da performatividade, é preciso dizer que a performance não é algo exclusivo de uma situação oral ou gestual: “muitas culturas codificaram os aspectos não verbais da performance e a promoveram como fonte de eficácia textual. A performance realiza, faz passar algo que eu reconheço, da virtualidade à atualidade” (ZUMTHOR, 2007, p. 34). Essa eficácia, que resulta da codificação textual dos aspectos não verbais da performance, é notável na escrita rodriguiana, segundo bem apontou Souza (1993).

Conforme estudamos nas seções anteriores, as pesquisas atuais sobre teatralidade e performatividade revelam que a obra moderna diluiu as fronteiras entre obra e processo. Quando o autor cita, no texto secundário, técnicas de diversas linguagens para compor o

paradigma cênico, ele pratica uma escrita colaborativa que dialoga com o processo de direção. Em outras palavras, a cena de fronteira criada por Nelson Rodrigues mostra uma escrita atenta às convenções de encenação.

Sousa (1993) elogia e detalha como o dramaturgo referencia técnicas de performance de outras artes (cinema, rádio) para compor a ilusão teatral: “ele as aceita sem preconceitos de purismo, mas tão bem as incorpora que atinge, com elas, uma pureza de expressão teatral, creio que jamais atingida antes ou depois dele” (SOUSA, 1993, p. 135). A contribuição dos recursos tomados do cinema, por exemplo, é bastante satisfatória: “joga com os planos, fusões, ritmos, com a segurança de um verdadeiro cineasta, sem, contudo, deixar jamais de obter, através de tais instrumentos de expressão, estranhos à tradição do palco, um resultado teatral” (SOUSA, 1993, p. 135).

Souza salienta que o dramaturgo possui conhecimentos sólidos de decupagem, “técnica cinematográfica de contar uma história visualmente em trechos sínteses [...] Planejamento de planos (fixos ou em movimento) que se interligam numa lógica narrativa, como forma de situar o espectador diante das ações mostradas” (PAVIS, 2015, p. 86). A preocupação com a performance sonora (significante som) é quase obsessiva destaca ainda o crítico:

Nelson é aficionado pelo uso de elementos tipicamente radiofônicos. O efeito sonoro, o background musical, o *fade in*, o *fad out*, o *cross fade*, todos esses recursos essencialmente auditivos, inclusive emprego adequado dos silêncios, são processos específicos da arte cega do rádio, que o autor utiliza no teatro com uma propriedade e um rendimento teatrais que nos fazem duvidar de que não tivesse sempre pertencido ao palco (SOUSA, 1993, p. 139).

Sousa acredita que talvez nem o dramaturgo tenha percebido o modo como consegue “a integração de instrumentos próprios de outras artes na arte do teatro, tal a naturalidade, a teatralidade com que os emprega sem viciar a pureza de expressão da arte cênica, em razão da dotação natural para o gênero que o caracteriza e singulariza” (SOUSA, 1993, p. 139). Essa colocação do crítico faz pensar a noção artaudiana de teatralidade que prega que os textos dramáticos devem priorizar os dispositivos cênicos sem desprezar a relação intersubjetiva/diálogo para serem bem escritos. Com base nesse entendimento de boa escrita teatral, conseguimos entender o fundamento do elogio de Souza quando ele comenta a teatralidade da obra de Nelson Rodrigues.

Sobre essa integração de instrumentos próprios de outras artes na obra rodriguiana, qualidade tão mencionada por Souza, é preciso observar que a singularidade da obra teatral moderna reside justamente nessa descrição eficiente do uso confluyente de diferentes formas de expressão (música, cinema, sonoplastia, artes plásticas), observa Guinsburg (1978), estudioso

do campo semiológico. O semiólogo afirmou isso em resposta ao pensamento wagneriano, que defendia que a peça teatral não era portadora de uma singularidade por depender de diferentes formas de expressão artística. *A mulher sem pecado e Vestido de noiva* exibem esse uso hábil de distintos fazeres artísticos descrito por Guinsburg (1978). É por isso que optamos por analisar o papel semiológico das didascálias nessas duas peças, pois percebemos que a especificidade e a ousadia formal das obras manifestam-se, especialmente, no uso simbólico dos recursos sonoros e luminosos.

O crítico Décio de Almeida Prado reconhece igualmente essa confluência de diferentes formas de expressão na obra de Nelson Rodrigues e aponta *Vestido de noiva* como o marco do teatro moderno no Brasil: “aprendemos, com essa peça, que havia para os atores outros modos de andar, falar e gesticular além dos cotidianos, outros estilos além do naturalista, incorporando-se ao real, através da representação, o imaginário e o alucinatório” (PRADO, 1988, p. 40).

Com base nessa fala de Prado, de que o dramaturgo introduz a modernidade no teatro brasileiro, principalmente por referenciar diferentes linguagens no texto secundário, é impraticável pensar a evolução, a relevância e a referência ao dispositivo cenográfico na produção dramática moderna brasileira sem priorizar o exemplo das didascálias na obra rodriguiana.

Conforme abordamos antes, a crise do drama, as descobertas psicanalíticas e as atitudes vanguardistas transformaram o texto dramático moderno, ampliando o protagonismo das didascálias. Segundo exemplificamos pela obra de Szondi (2011), grandes dramaturgos modernos inovaram ao referenciar o dispositivo cênico como efeito desses três fatores históricos mencionados acima.

Apesar de Szondi teorizar essa questão sem citar a obra rodriguiana, *A mulher sem pecado e Vestido de Noiva* poderiam ter figurado como exemplos ao lado das peças de Ibsen, Tchekhov, O'Neill e Strindberg, autores exaltados pelo crítico. Ao analisarmos o papel semiológico das didascálias nessas duas peças rodriguianas, no próximo tópico, evidenciaremos como Nelson Rodrigues inovou ao referenciar os significantes cênicos, igualando-se aos autores consagrados citados nos estudos de Szondi.

No caso de O'Neill, Magaldi observa: “acredito que a admiração que Nelson nutria por ele serviu de estímulo inicial para empreender ambiciosas inovações formais” (MAGALDI, 1993, p.51). Existem também trabalhos científicos que revelam como a obra rodriguiana se aproxima da ficção produzida por esse autor norte-americano, representante da estética expressionista. A tese de doutorado *Formas do trágico moderno nas obras teatrais de Eugene O'Neill e de Nelson Rodrigues* (2004), escrita por Adriano de Paula Rabelo, demonstra como

ambos tratam artisticamente assuntos banais enquanto o sublime é rebaixo ao ridículo.

Ao levantar outras convergências na obra dos dois autores, Rabelo assinala o elemento mórbido e o pessimismo e explica a possível origem de tais características: “encontraram ressonância em autores pessimistas. O’Neill era leitor dos filósofos chamados ‘mórbidos’, tais como Schopenhauer e Nietzsche [...] A maior paixão literária de Nelson era Dostoiévsky, famoso por retratos patéticos da condição humana” (RABELO, 2004, p. 280).

Rabelo assinala também semelhanças no campo da experimentação formal e afirma que ambos levaram às últimas consequências as conquistas do teatro moderno: “seja do ponto de vista da estruturação de suas peças, da construção da narrativa, da complexa proposição do uso de artefatos cênicos e recursos de som e luz” (RABELO, 2004, p. 280). Ainda quando aponta similaridades, Rabelo destaca a abordagem psicanalítica das figuras protagonistas: “Eugene O’Neill e Nelson Rodrigues retratam situações e sujeitos marcados pelo complexo de Édipo ou de Electra, a endogamia da família primitiva, os desejos inconscientes, o mal-estar na civilização” (RABELO, 2004, p. 280).

A tese *Nelson Rodrigues e uma poética do fragmento: o inconsciente em cena* (2006), escrita por Vera Dantas de Souza Motta, também aponta a representação desses temas psicanalíticos na obra rodriguiana. No entanto, Motta e Rabelo (e mesmo os outros críticos citados anteriormente) não analisaram exclusivamente as didascálias de *A mulher sem pecado* e *Vestido de Noiva* como exemplo de representação cênica dessa vida mental não consciente.

Rabelo até menciona inovações cenográficas no uso do microfone e da luz, conforme postulamos em nossa hipótese, mas não realiza uma análise específica das didascálias, até porque não era o propósito maior da tese dele. Diante desse espaço de investigação deixado pela fortuna crítica citada, demonstraremos, adiante, como as didascálias de *A mulher sem pecado* e *Vestido de Noiva* merecem uma pesquisa particular como fazemos neste estudo, pois os focos de luz e som, em especial, são fundamentais para comunicar teatralmente estados não conscientes das protagonistas.

3.2 O papel semiológico das didascálias em *A mulher sem pecado*

A mulher sem pecado é a obra de estreia de Nelson Rodrigues no drama. Escrita em 1941, a peça foi encenada em 9 de dezembro de 1942, no Teatro Carlos Gomes, no Rio de Janeiro. O texto se concentra unicamente nos atos obsessivos de um marido que deseja atestar a fidelidade da esposa. Assim como na tradição grega, os acontecimentos são divididos em três atos e ocorrem no mesmo espaço, o ambiente familiar da casa. As escolhas composicionais

acima revelam resquícios de valores do teatro antigo, especialmente no que diz respeito às unidades de ação e espaço, já que um acontecimento principal é enfatizado e tudo que é mostrado ocorre num só lugar.

Quanto à unidade temporal praticada pelos gregos, é possível fazer uma problematização: parece que o texto persegue essa premissa num primeiro momento, mas algumas didascálias fragilizam essa construção clássica temporal em favor da exploração da psique, segundo demonstraremos abaixo ao analisar a previsão dos significantes cênicos.

A lista de personagens da obra inclui: Olegário: (paralítico e marido de Lídia), Inézia (criada), D. Aninha (doida pacífica, mãe de Olegário), Umberto (chofer), Voz interior (Olegário), Lídia (esposa de Olegário), Joel (empregado de Olegário), Maurício (irmão de criação de Lídia), D. Márcia (ex- lavadeira e mãe de Lídia), Menina (Lídia aos dez anos) e Mulher (primeira esposa de Olegário, já falecida). As duas últimas personagens só existem na imaginação doentia do paralítico, enfatiza o texto secundário.

Apresentaremos, a seguir, uma síntese da ação da peça. Olegário é um suposto paralítico que tem ciúme doentio da mulher, Lídia. Numa caçada maluca para provar a pureza de seu cônjuge, ele paga pessoas para vigiá-la e torna a vida da esposa um inferno. Toda a ação gira em torno da obsessão do marido, que deseja descobrir se é ou não traído. No desfecho, descobre-se, depois, que a paralisia era uma armação para testar a total isenção de pecado de Lídia. E quando, de fato, Olegário atesta que a mulher não tem pecado, a esposa, cansada do ciúme, acaba por “pecar”: foge com o motorista, Umberto. O final sugere que o protagonista se suicida, diante da revelação da traição, que ele mesmo ajudou a causar.

Conforme Magaldi (1981), os episódios são banais, beiram os *fait divers* (do francês, breve relato de fato trágico inusitado), que o autor cobria durante sua experiência como jornalista policial. O resumo das ações mostra “como Nelson mobilizou os efeitos tradicionais do folhetim: a falsa pista, o suspense, a surpresa final bastante óbvia” (MAGALDI, 1994, p. 13). Contudo, a peça é relevante, uma vez que o autor promove sutis inovações formais que revelam o diálogo do teatro brasileiro com os movimentos europeus de vanguarda, os quais agitaram o mundo no início do século 20.

O dramaturgo dialoga especialmente com a segunda fase do Expressionismo. Um elemento marcante da estética expressionista, manifesto em *A mulher sem pecado*, reside no interesse por explorar a vida psíquica do ser humano. O texto secundário prevê a emissão da voz interior pelo uso de microfone e a representação de duas pessoas imaginárias, Lídia criança e a ex-esposa falecida, num foco de luz específico. Como são figuras que derivam dos delírios de Olegário, as duas personagens devem ser iluminadas na vertical para evidenciar o teor

delirante da imagem. Descritas nas didascálias, essas escolhas cênicas intensificam visualmente e sonoramente a dramatização psicológica da obsessão doentia por ajudar a criar um contraponto introspectivo.

Ao comentar a construção de Olegário, Magaldi (1981) observa que o protagonista está preso em um pensamento obsessivo: provar que Lídia não é pecadora. Como resposta a esse questionamento interior intrusivo que o persegue e o angustia, ele sente-se compelido a investigar, a todo tempo e ansiosamente, a fidelidade da mulher para provar que a mesma é “sem” pecado, conforme sugere o título irônico da peça. Segundo é recorrente na estética expressionista, o mundo externo até está presente na representação da relação intersubjetiva da célula familiar. Contudo, o foco do texto é mostrar esse pensamento recorrente e atormentar (provável pecado da mulher) como revelação de uma percepção subjetiva deformada.

A peça exhibe um conteúdo mórbido obsessivo nas ações, diálogos e também nas indicações cênicas: “a morbidez de Olegário aguça a sensibilidade e abre desvãos psicológicos vedados [...] Foi o primeiro [autor brasileiro] a mostrar que existe um agir mórbido a atuar junto com facetas normais de nosso temperamento” (MAGADI, 1981, p 14). Para entender a construção ficcional teatral desse teor obsessivo doentio, analisaremos primeiro o diálogo para nos concentrarmos depois nas didascálias.

3.1 O diálogo

O diálogo de *A mulher sem pecado* “é direto, enxuto, isento de literatice e, às vezes, não é diálogo e sim ‘monólogo’”. O ritmo agiliza-se, as acenas duram o necessário para armar a situação e definir as psicologias” (MAGADI, 1981, p. 14)”. Citaremos, a seguir, uma passagem para revelar como a morbidez psicológica se materializa no “diálogo”, que não é diálogo, em diversas interações. Na cena abaixo, numa “conversa” com o irmão de Lídia, Olegário revela seu ciúme doentio e emite paradoxos insanos:

Olegário: Ninguém é fiel a ninguém. Cada mulher esconde uma infidelidade passada, presente ou futura [...]

Maurício: qualquer outra poderia ceder....Mas Lídia, não. Eu sei, tenho certeza...

OLEGÁRIO (numa espécie de monólogo) - O banho de Lídia é agora demorado como nunca... No banheiro, eu sei, tenho certeza de que o próprio corpo a impressiona. O corpo nu, espantosamente nu. Há de acariciar a própria nudez, e talvez, quem sabe? Gostasse de ser amante de si mesma... (ri, com sofrimento) Por que a mulher bonita, linda, não pode ser uma namorada lésbica de si mesma? (RODRIGUES, 1981, p.71).

No trecho acima, é possível observar a importância do pseudodiálogo, ou “significante palavra” (KOWZAN, 1977), para a representação da personalidade doentia. Podemos observar,

no entanto, que a conversa emerge fragilizada como troca, isto é, como bate-papo. Segundo demarca a didascália, é mais “uma espécie de monólogo” (RODRIGUES, 1981, p. 71).

Conforme explicamos ao longo desta tese, no século XX, o diálogo da obra dramática se transforma e até mesmo perde certo protagonismo enquanto os dispositivos cênicos ganharam força na construção do sentido. Esse novo modelo de construção do diálogo é perceptível no trecho citado. É preciso salientar que a retirada radical do diálogo conduziria a uma falência da forma dramática e, por isso, é claro que ainda prevalece a conversa como relação intersubjetiva clássica de modo geral. No entanto, para atingir a introspeção desejada em alguns momentos, a obra exhibe diálogos que funcionam como monólogos.

Em outros termos, a fala (significante palavra) não tem a pretensão de funcionar apenas como relação intersubjetiva em *A mulher sem pecado* e o objetivo estético dessa escolha composicional é veicular conceitos (significado) de morbidez psicológica no viver “acordado”, “consciente”: “OLEGÁRIO (numa espécie de monólogo) Por que a mulher bonita, linda, não pode ser uma namorada lésbica de si mesma?” (RODRIGUES, 1981, p.71).

Ou seja, a construção monológica acima, tão comum no drama que emerge no século XX, impõe certo cunho lírico que privilegia a abordagem da interioridade das personagens. Esse desejo de mostrar questões interiores se relaciona com a crise do drama, que é, na verdade, uma reinvenção do diálogo como forma de representar conteúdos psíquicos na fala “consciente”. Conforme estamos a debater desde a primeira seção, esse tom monológico, que expõe desvãos psicológicos, resulta ainda do impacto das descobertas da Psicanálise na arte e da própria experimentação formal expressionista vigente na década de 40.

Em outra situação engraçada de tão insana, Olegário “dialoga” com a esposa: “(Numa espécie de monólogo) Como é obsceno o rosto! Por qual razão permitem o rosto nu?” (RODRIGUES, 1981, p.71). A seguir, ele diz que todos os homens deveriam ser mutilados e o delírio o leva a imaginar um quarto de onde não sairiam nunca ele, Lídia e o suposto amante: “olhando um para o outro, até o fim da eternidade” (RODRIGUES, 1981, p.71). Em outro trecho, ele revela outro pensamento obsessivo ainda mais mórbido:

Olegário- (Numa espécie de monólogo) Mas eu quero te dizer, ainda, uma coisa. Eu vou dizer. Sabes que eu acharia bonito, lindo, num casamento? Que o marido e a mulher, ambos, se conservassem castos- castos um para o outro- sempre, de dia e de noite. Já imaginaste? Sob o mesmo teto, no mesmo leito, lado a lado, sem uma carícia? Conhecer o amor, mesmo do próprio marido, é uma maldição. E aquela que tem a experiência do amor devia ser arrastada pelos cabelos/ Lídia- Não! Não! (RODRIGUES, 1981, p.71).

Ao analisar essa construção fragilizada do diálogo, que nem é mais relação intersubjetiva em diversos trechos de *A mulher sem pecado*, Fraga (1998) observa: “as

personagens expressionistas até ‘dialogam’, mas não há troca [...] O tom referencial perde espaço e prevalece a função emotiva e fática. Mesmo quando estão aparentemente dialogando, em verdade, monologam” (FRAGA, 1998, p. 31).

Conforme a classificação semiológica proposta por Kowzan (1977), o teor obsessivo sobre o ideal de pureza manifesto nos diálogos acima (significante palavra) veicula um sentido (significado) de psique doentia. Além de revelar a loucura do marido pelo suporte das “conversas” entre os atores, a obra menciona, nas didascálias, dispositivos cênicos para mostrar conteúdos interiores ainda mais mórbidos do que aqueles manifestos na fala. Analisaremos, a seguir, como a insanidade de Olegário aparece representada nos signos não verbais descritos.

3.2 O microfone (significante som)

Para expressar a morbidez não revelada nas conversas, a obra prevê um uso ousado do microfone como voz interior. A ferramenta é descrita, nas didascálias, 26 vezes. Ao comentar essa escolha composicional, Magaldi elogia o contraponto introspectivo atingido pela previsão do microfone (significante som): “transmite a voz interior. O uso da ferramenta, à semelhança de outras liberdades adotadas pelo dramaturgo, revela que o autor não se prende aos purismos de linguagem” (MAGADI, 1981, p 15).

Esse uso do microfone, com função de voz *off*¹⁹, é mais típico no cinema e sua adoção rompe com a rigidez da linguagem dramática. Como efeito estético da indicação do recurso técnico, a clássica relação intersubjetiva, enquanto interação externa, cede espaço para exploração do “eu” interno de Olegário, que é emitido pela voz microfonada: “Segundo praticou também o fundador do teatro expressionista [Strindberg], nessa obra de Nelson [A mulher sem pecado], a objetividade do ambiente externo até aparece, mas está submetida ao olhar singular e distorcido da protagonista” (FRAGA, 1994, p. 19).

Magaldi (1981) também indicou que a obra rodriguiana incorporou procedimentos do Expressionismo presentes na obra de Strindberg. O interesse expressionista de expressar o tormento interior, por exemplo, levou Nelson Rodrigues a aproveitar ao máximo as possibilidades técnicas do significante microfone. Por isso, o dramaturgo brasileiro adotou o recurso em *A mulher sem pecado* para expressar a voz interna, opção criativa bastante empregada por outro famoso expressionista, O'Neill. Ambos usaram o microfone para

¹⁹ Do inglês *voice off*, termo usual na roteirização cinematográfica. Designa uma voz ouvida fora do campo da ação no teatro. Voz que vem de gravações, emitidas em alto-falantes/microfones, e não dos atores em cena (PAVIS, 2015, p.433).

representar o que ocorre nos pensamentos de suas personagens.

Conforme citamos no item sobre a fortuna crítica, o estudo de Rabelo (2004) considera brevemente que os dois autores exploraram som e luz para representar a psique. No entanto, como a pesquisa de doutoramento de Rabelo tinha outro propósito, não houve uma análise exclusiva das didascálias como estamos a fazer nesta tese.

O cenógrafo Santa Rosa (1993) também compara o dramaturgo brasileiro a O'Neill e aponta que os dois autores revelam o monólogo interior em decorrência da previsão de tecnologias cênicas: “por ir além da expressão pelo diálogo, a peça revela duplicidades de ação [...] O pensamento de Olegário é revelado pela voz interior (microfone) e pelas imagens de fantasmas interiores iluminados na vertical” (ROSA, 1993, p.140).

Como a fala verbalizada nem sempre é capaz de expressar conflitos interiores, os dramaturgos modernos foram buscar soluções composicionais em outras artes. Tal atitude criativa é adotada em *A mulher sem pecado* e contorna a insuficiência do diálogo para representar a “verdade” interior do ser humano em algumas situações dramáticas. Em outros termos, a exposição dos pensamentos obsessivos de Olegário é atingida também em decorrência da indicação do *off*. Os conteúdos introspectivos mórbidos que escapam ao convívio social são manifestos por conta da previsão do microfone (significante som):

Em *A mulher sem pecado*, a voz interior emitida pelo microfone revela as flutuações entre a realidade, o sentimento e as visões da demência. Se debate o espírito de um homem que procura verificar com os instrumentos da tentação e do pecado a pureza da mulher. Ele gera, alimenta e provoca a traição. O que estava plasmado no seu cérebro pervertido se corporifica e se reaviva [...] É o que penso ter encontrado Nelson Rodrigues, nessa peça, cheia de uma expressão cruel, porém humana: real, mas sob o magnetismo da imaginação; objetiva e concreta, apesar dos fantasmas do delírio demente, pois tudo o que o cérebro concebe é existente (ROSA, 1993, p.140).

Além de contornar a crise do drama, que problematiza o diálogo como força central para expressar o sentido, esse tipo de exploração de conteúdos psíquicos pelo suporte de recursos técnicos contempla as descobertas freudianas. *A mulher sem pecado* foi escrita quando imperavam as ideias da Psicanálise, que tanto foram absorvidas pelo Expressionismo, movimento estético a que o repertório rodriguiano pode/deve ser associado. Essas possíveis influências demonstram como o dramaturgo sintetiza, de modo inteligente, debates estéticos da época, assim como fizeram grandes dramaturgos como O'Neill e Strindberg.

Como resultado, a obra rodriguiana atingiu uma escrita eficiente, que absorve inventos tecnológicos como forma de intensificar a exploração psicológica em determinadas situações dramáticas. Isso ocorre especialmente quando a fala verbalizada é incapaz de relevar a psique

profunda doentia, segundo revela o trecho a seguir:

OLEGÁRIO (sozinho, impulsionando a cadeira) (Mudança de luz.)
 VOZ INTERIOR (microfone)- E eu falando sozinho! Será isso um sintoma de loucura?
 OLEGÁRIO- Homem manco.
 VOZ INTERIOR (microfone)- Não pode ser! Um louco não pergunta a si mesmo: serei um louco?
 OLEGÁRIO- Mas será que será esse imbecil pensa que Lúdia quer alguma coisa com ele [Chofer Umberto]?
 VOZ INTERIOR (microfone)- Muitas mulheres achariam bonito amar um chofer.
 OLEGÁRIO- Ah!
 VOZ INTERIOR (microfone)- Eu devo estar doente da imaginação, para admitir isso [...]
 (Inézia desce a escada. Volta a luz normal) (RODRIGUES, 1981, p. 52).

A previsão do microfone (significante som), nas didascálias acima, salienta um conceito (significado) de conteúdo psíquico obsessivo, verbalizado igualmente no diálogo (significante palavra). Também é prevista uma mudança na luz (significante iluminação), mas abordaremos o papel semiológico desse item daqui a pouco. Para Artaud (1964), esse uso do microfone, como sonorização da voz da mente, revela que a teatralidade está além da expressão pela fala: “é também tudo o que não está contido no diálogo e o próprio diálogo considerado em função de suas possibilidades de sonorização em cena e exigências dessa sonorização” (ARTAUD, 1964, p. 53).

Além de proporcionar o “diálogo” da figura protagonista com sua voz mental, criando um atormentado debate interno, como na passagem citada acima, o microfone é descrito quando Olegário xinga ou questiona mentalmente os interlocutores. Ele tem esse comportamento de modo recorrente porque as respostas das outras personagens nunca contemplam a expectativa da obsessão dele, conforme demonstraremos, a seguir, ao descrever uma cena.

Umberto, o chofer, não oferece um relato tão detalhado dos movimentos de Lúdia como Olegário gostaria. Ele aceita a resposta do motorista no diálogo (significante palavra), mas esbraveja mentalmente, conforme expressa o microfone (significante som): “voz interior (microfone)- canalha! canalha! [...] Eu devia quebrar sua cara [...] Impulsiona a cadeira com cara de ódio” (RODRIGUES, 1981, p. 52). A confusão mental, nesse exemplo, é comunicada pela justaposição semiológica dos significantes: palavra (diálogo), que já abordamos, expressão facial (cara de ódio) e som (microfone/voz interior).

No caso da expressão facial, “quando induzida pela sugestão de encenação, pode buscar transmitir as emoções da personagem” (KOWZAN, 1977, p. 68). Quanto aos recursos sonoros, como herança da estética expressionista, costumam representar uma vida interior atormentada:

“Depois do Expressionismo, torna-se usual a previsão de sons para expressar ruídos, berros, sons inarticulados ou vozes provenientes da cabeça” (ROSENFELD, 1968, 268).

Citaremos, logo adiante, outras didascálias que revelam como a psique de Olegário é revelada pela previsão desse tipo de recurso sonoro. O marido ciumento quer descobrir se a esposa tinha pecado antes de casar e o empregado do escritório Joel relata, numa das cenas, o resultado de uma pesquisa sobre a vida de Lúcia feita no bairro em que ela vivia quando solteira. Joel conta que o apelido de Lúcia era V-8 em razão de ela ser conhecida como namorada na antiga vizinhança. Olegário fica totalmente perturbado com essa informação. Em decorrência disso, as didascálias revelam uma mudança no tom e a troca conversacional se esvazia:

Olegário (como em um monólogo) – Marido de V-8...(noutro tom). Naturalmente, o todo escritório sabe disso. Ou não sabe?
Joel (sem jeito) – Sabe. Quando ela vai buscar dinheiro, ficam comentado: a V-8 veio aí (RODRIGUES, 1981, p. 61).

Olegário encerra a conversa dizendo que Lúcia era “honestíssima”, mas quando Joel sai, o texto secundário revela que ele fica repetindo mentalmente: “(voz interior/microfone): V-8. V-8. V-8” (RODRIGUES, 1981, p. 61). Como é possível notar, o papel semiológico dessa didascália é revelar o conteúdo psíquico obsessivo que Olegário não manifestou na conversa. Esse exemplo do uso do microfone em *A mulher sem pecado* lembra *Estranho Interlúdio*. Nessa obra de Neill, uma personagem se declara para outra no diálogo, mas o microfone desmente a veracidade do sentimento. No diálogo/interação intersubjetiva (significante palavra), Olegário finge acreditar que a mulher não tem pecado e conclui a conversa. No entanto, é possível ler, na previsão do microfone (significante som), um sentido (significado) de perturbação obsessiva.

Listaremos, a seguir, outras didascálias que referenciam a voz interior de Olegário pelo suporte do significante som (microfone):

✓ Olegário interroga Maurício, irmão de criação de Lúcia, para investigar um possível pecado da mulher com esse parente:

Maurício (levantando-se)- vario muito. Não gosto de uma mulher só.
VOZ INTERIOR (microfone)- irmão de criação!
Maurício- esse negócio de mulher é complicado. Às vezes...
Olegário (interrompendo)- brincava muito com Lúcia, quando era criança?
Maurício (sentando-se)- muito. A gente morava no fundo de uma farmácia; tinha um tanque no quintal.
Olegário (sombrio)- que idade vocês tinham? Maurício - foi dos quatro até oito, mais ou menos.
VOZ INTERIOR (microfone)- Eles têm a mesma idade. Com quatro anos, um menino e uma menina costumam até tomar banho juntos.
(Sempre que o microfone intervém, as personagens enchem as pausas com algum silêncio) (RODRIGUES, 1981, p. 74).

✓ Olegário revela a Maurício que tem ouvido vozes: “vai e volta com a cadeira.

OLEGÁRIO - Enquanto for só a voz (excitado). E quando for uma aparição física [esposa falecida]? VOZ INTERIOR (microfone) (espantado) – Estou enlouquecendo!” (RODRIGUES, 1981, p. 83).

✓ Olegário fala sozinho: “Olegário- E se eu enlouquecesse agora? [...] (tom grave)- Não! (com exasperação) VOZ INTERIOR (microfone) Sei que é uma voz interior. Uma voz que sai das profundezas do meu inferno. Também não estou tão ruim assim” (RODRIGUES, 1981, p. 83).

Como efeito da previsão do microfone (significante som), há veiculação de um conceito (significado) de introspeção doentia, perturbação mental. Sempre que a voz interior aparece, o papel semiológico é sempre o mesmo: intensificar a representação da psicologia patológica. Em termos mais técnicos, o som, reproduzido dos bastidores (extradiagético), funciona como voz interior para expressar a interioridade obsessiva de Olegário. Por isso, é possível concluir que o microfone cria um “contraponto sonoro que age com efeito paralelo à ação cênica, como um som *off* no cinema, o que impõe à ação cênica uma coloração e um sentido muito ricos” (PAVIS, 2015, p. 367).

Com base nessa afirmação de Pavis, o efeito sonoro extradiagético, acrescentado ao desempenho de Olegário nas didascálias, cria um eficiente contraponto introspectivo, que intensifica a abordagem psicológica. Em razão dessa performance adicionada pelo microfone (significante som), ocorre a emissão de uma verdade interior delirante. Como é possível notar, graças à sofisticação da escrita de *A mulher sem pecado*, “o tímido palco brasileiro ensaiava uma audácia psicológica ausente na nossa produção dramaturgica do início dos anos 40” (MAGALDI, 1993, p. 17). Essa ousadia psicológica, mencionada por Magaldi (1993), é atingida, em grande medida, em razão desse acertado uso do microfone como voz interior.

Ainda sobre o microfone (significante som): além de revelar a voz interior do protagonista, é previsto, numa das cenas, como uma espécie de retomada do antigo coro grego. Após uma discussão entre Olegário e Lídia, o texto secundário descreve: “HOMEM (microfone)- V-8! ...V-8/ HOMEM (microfone)- V-8! ...V-8/ HOMEM (microfone)- V-8! ...V-8/DIFERENTES VOZES (microfone) V-8! ...V-8/Luz volta ao normal” (RODRIGUES, 1981, p. 73). Comentaremos a indicação de luz depois.

No trecho acima, temos uma espécie de atualização moderna do coro grego. Segundo Rosenfeld (1968), no passado clássico, o coro comunicava ao público o que as personagens principais não conseguiam dizer ou não sabiam, como, por exemplo, medos ocultos. A estética expressionista, interessada na abordagem psicológica, retomou e atualizou o uso do coro, complementa Rosenfeld (1968). Essa fala do crítico explica a passagem que citamos agora

pouco. Nas didascálias acima, o microfone (significante som) traz vozes coletivas, formatadas como “coro”, para revelar igualmente um conteúdo (significado) de tormento psíquico: “DIFERENTES VOZES (microfone) V-8! ...V-8” (RODRIGUES, 1981, p. 73).

O termo “V-8!”, citado por essa espécie de “coro” moderno, faz referência a um apelido do passado de Lídia como uma jovem namorada. Conforme revela a previsão do microfone, o protagonista tem um pensamento obsessivo sobre traição e é por isso que esse apelido aparece recorrentemente na ação, seja como voz interior ou como voz coletiva. No mundo grego, as vozes coletivas do coro eram emitidas por atores que cantavam e enquadravam ideologicamente a ação para relevar medos interiores das protagonistas, lembra também Pavis (2015). O uso atualizado do coro em *A mulher sem pecado* incorpora o microfone (significante som), que não existia no passado clássico, e segue a tradição grega ao emitir um conteúdo (significado) de medo interior: o espectro da infidelidade que tanto apavora Olegário.

O microfone também é descrito para representar a despedida epistolar de Lídia. Quando ele atesta, finalmente, que a mulher é sem pecado, Lídia, cansada do ciúme doentio, foge com o chofer Umberto. As palavras que Olegário lê na carta ficam ecoando sonoramente:

D. Lídia saiu e mandou entregar isso aqui - esta carta - ao senhor. (Sai Inézia. Olegário abre a carta. Começa a ler.)
 VOZ DE LÍDIA (microfone) - Olegário! Parto com Umberto. Nunca mais voltarei. Não quero seu perdão. Adeus. Lídia. Nunca mais voltarei. Nunca mais...
 (Olegário continua com os olhos fixos na carta.) MAURÍCIO - Que foi?
 OLEGÁRIO - Nada. Coisa sem importância.
 VOZ DE LÍDIA (microfone) - Parto com Umberto. Não quero seu perdão. Adeus. Lídia.
 OLEGÁRIO - Olha, Maurício. Você vai-me dar licença. Estou um pouco cansado. (Maurício sai, olhando espantado para Olegário. Só, Olegário vai à gaveta da secretária. Apanha um revólver. Abre o tambor, olha-o, fecha-o)
 VOZ DE LÍDIA (microfone, em crescendo) - Parto com Umberto. Lídia. Não quero seu perdão. Parto com Umberto (RODRIGUES, 1981, p. 103).

Segundo as didascálias, a mensagem da carta deve repetir-se por intermédio dos altofalantes para dramatizar a voz da esposa na ação. Na visão de Magaldi (1993), a fraqueza da informação por via epistolar é compensada pelo recurso sonoro: “a previsão do microfone em tal situação mostra que Nelson toma de empréstimos instrumentos de outras artes, desde que úteis em determinadas circunstâncias” (MAGALDI, 1993, p.15). O uso do microfone, nesse caso, expressa, de modo teatral, a ausência da personagem Lídia no palco.

Ainda como resultado da fala reproduzida dos bastidores (extradieética), o ator atormentado do escrito ganha força cênica também em razão da ampliação gradual do volume da voz: “(microfone, em crescendo) - Parto com Umberto. Lídia. Não quero seu perdão. Parto

com Umberto” (RODRIGUES, 1981, p. 103). Em razão do efeito estético do recurso sonoro, parece que estamos dentro da cabeça de Olegário, enquanto ele realiza a leitura. Por isso, conseguimos ouvir, em tempo real, e cada vez mais alto (microfone, em crescendo), as palavras do bilhete que ecoam na mente atormentada do homem que lê.

3.3 Tom

O ousado elemento psicológico da obra é manifesto ainda na previsão do tom, que foi construído com base na tradição da dicção naturalista: “forma “natural”, trivial e cotidiana de se expressar [...] Revela efeitos linguísticos de emotividade” (PAVIS, 2015, p. 95). Por isso, quando surge uma pronúncia distinta, o objetivo semiológico é expressar uma exacerbação emocional: “Olegário (sombrio)” (RODRIGUES, 1981, p. 74), “Olegário (excitado)” (RODRIGUES, 1981, p. 83), “Olegário (espantado)” (RODRIGUES, 1981, p. 83), Olegário (com tom grave)” (RODRIGUES, 1981, p. 83), entre outras. Em outros termos, o significante tom veicula igualmente um conteúdo de tormento psicológico que deve manifestar-se na dicção do atuante.

3.4 Cenografia e vestuário

A ousadia psicológica de *A mulher sem pecado* manifesta-se ainda em decorrência da descrição de outros significantes cênicos. No caso da cenografia, o texto secundário diz: “cenário com um fundo de cortinas cinzentas. Uma escada” (RODRIGUES, 1981, p. 45). Conforme o *Dicionário de Símbolos*, o cinza, nas culturas ocidentais, simboliza “a nulidade ligada à vida humana, por causa da sua precariedade” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 247). A precariedade, segundo o dicionário *Aurélio* (1999), é sinônimo de incerteza, insegurança, sentimentos que são manifestos nos diálogos, comportamentos e pensamentos (voz interior) obsessivos de Olegário, segundo demonstramos acima.

Diante desses sentidos negativos associados a essa cor, a cortina (significante cenário) de fundo parece reforçar um conteúdo (significado) de morbidez psicológica. Para mostrar visões alucinadas da interioridade humana, “a estética expressionista agrega valores representativos ao cenário para projetar visualmente a confusão mental da figura protagonista [...] Cortinas que revelam disposições de ânimo, inclusive conforme a cor” (ROSENFELD, 1968, 266).

No caso da previsão da escada, qual seria o efeito estético? Segundo o *Dicionário de Símbolos*, “na arte, a escada aparece como o suporte imaginário da ascensão espiritual. Funciona como símbolo das permutas e idas e vindas entre o céu e a terra” (CHEVALIER;

GHEERBRANT, 2015, p. 378). Olegário enxerga, por exemplo, a esposa falecida descendo os degraus quando delira. Esse item da cenografia não é simplesmente uma soleira que conduz a lugares altos e baixos como na vida real. No contexto da peça, a escada (significante cenário) agrega um conteúdo (significado) espiritual, pois ressalta a presença da esposa morta. Isto é, representa uma espécie de “permuta entre o céu e a terra”, sentido geralmente associado a esse item arquitetônico na representação artística, conforme Chevalier e Gheerbrant (2015).

Nesse sentido, com base nas didascálias, podemos afirmar que a cortina e a escada têm o papel semiológico de intensificar a abordagem psicológica, agora num aspecto cênico-visual. De modo geral, “os expressionistas valorizaram muito o elemento cenográfico [...] Descreviam praticáveis, escadas, cortinas, efeitos sonoros. O estilo de representação estilizado filia-se ao teor psicológico exacerbado das protagonistas” (FRAGA, 1998, p. 47).

Ao abordar os móveis (significante cenário), o texto secundário prevê: “Mobiliário escasso e sóbrio” (RODRIGUES, 1981, p. 45). Segundo o dicionário *Aurélio* (1999), o adjetivo “escasso” significa ‘minguado’, ou seja, com pouca mobília. Já a palavra “sóbria”, para referir-se à mobília, comunica um ambiente sem enfeites exagerados, que desperta pouca atenção. Essa escolha por móveis escassos e sóbrios, provavelmente, quer valorizar a atuação das personagens num determinado foco de luz, segundo elucidaremos adiante ao abordar a grande importância da iluminação na obra.

Quanto ao vestuário, o texto secundário descreve o chofer Umberto da seguinte maneira: “é moço, meio sinistro e usa uniforme de motorista” (RODRIGUES, 1981, p. 52). Para revelar o caráter desse personagem, além de informar que é alguém jovem, a didascália cria um ar de desconfiança ao descrever o adjetivo sinistro, “temível; que provoca medo; que é assustador” (AURÉLIO, 1999, p. 342).

Ao delinear a protagonista, a obra lista as seguintes características: “Dr. Olegário - um paralítico recente e grisalho - está na sua cadeira de rodas” (RODRIGUES, 1981, p. 45). O cabelo grisalho (significante penteado) o caracteriza, pois comunica (significado) que se trata de um homem que não é jovem. A cadeira de rodas (significante acessório), num primeiro momento, agrega um conceito (significado) de limitação física. Surge a imagem de um homem mais velho e cadeirante.

Lídia, a esposa, é apresentada como “um lindo tipo de mulher. Muito jovem e vestida com gosto” (RODRIGUES, 1981, p. 45). Tais descrições, especialmente o vestuário (significante figurino), veiculam o conteúdo (significado) de uma figura feminina atraente. Essa parte do texto secundário explica, inicialmente e momentaneamente, o ciúme e a insegurança de Olegário, pois trata-se de um homem mais velho e deficiente casado com uma mulher linda,

jovem, bem vestida, e em plena forma física.

No entanto, pelo suporte de um diálogo posterior, vem à tona a informação de que a paralisia era uma farsa para testar a isenção de pecado de Lídia. Diante disso, o acessório cadeira de rodas ganha grande importância semiológica, pois aponta uma falsa pista. Conforme abordaremos, a seguir, o acessório não informa limitação física e sim a loucura de Olegário.

3.5 O acessório

Ao observar o contexto geral das ações, podemos dizer que há um valor simbólico não usual na cadeira de rodas. No contexto da peça, esse acessório ganha novos sentidos para expressar o desespero doentio pela fidelidade, valor geralmente não associado a esse item no mundo real. Ao comunicar uma circunstância psicológica, a cadeira de rodas (significante acessório) ajuda igualmente a construir o conteúdo (significado) obsessivo representado na figura protagonista.

Esse acessório não comunica, apenas, a “paralisia” das pernas. Indica ainda a morbidez da alma, pois Olegário fingiu ser paralítico por seis meses para testar a isenção de pecado da esposa. Ou seja, a cadeira é signo de primeiro grau de paralisia, mas ao mesmo tempo é signo de segundo grau (ou símbolo, na linguagem corrente) de uma ideia abstrata (obsessão doentia), que por sua vez é signo do estado de espírito do marido. Em outras palavras, a indicação da cadeira de rodas também tem o papel semiológico de intensificar o contorno psicológico obsessivo.

3.6 Marcação

Ainda ao pensarmos a caracterização de Olegário, temos que considerar que o texto secundário menciona a “mudança de lugar do ator no palco [significante marcação] como forma de comunicar sentidos” (KOWZAN, 1977, p.70). Várias didascálias referenciam o movimento sem cessar da cadeira de um extremo ao outro do palco:

- ✓ “Impulsiona a cadeira de um extremo a outro do palco, e vice-versa. Excitação contínua” (RODRIGUES, 1981, p. 45);
- ✓ “Maquinalmente, impulsiona a cadeira de rodas de um extremo a outro do palco” (RODRIGUES, 1981, p. 48);
- ✓ “Olegário vira a cadeira e a impulsiona até a outra extremidade do palco. Lídia tem um olhar intraduzível para a cadeira” (RODRIGUES, 1981, p. 48)

Nos exemplos acima e outros trechos da ação da peça, a movimentação (significante marcação) agrega um conteúdo (sentido) de “excitação contínua” para construir a personalidade

obsessiva, que reage de modo inquieto e excitado nos deslocamentos. Nesse sentido, o papel semiológico dessas didascálias é comunicar uma movimentação de palco tensa para representar esse sujeito ansioso preso num só pensamento: “o procedimento obsessivo, paroxístico, revela que Olegário está na iminência de perder totalmente a noção da realidade, prestes a rasgar a fronteira que o desligará em definitivo do mundo” (MAGALDI, 1981, p. 10).

3.7 O gesto

Para desvendar a psique da figura protagonista pela origem familiar, o texto secundário caracteriza a mãe de Olegário, por intermédio do gesto: “Num canto da cena, D. Aninha, sentada numa poltrona, está perpetuamente enrolando um paninho” (RODRIGUES, 1981, p. 45). Diversos diálogos também referenciam esse gesto da mãe de Olegário: “Lídia- me angustia ela enrolar esse paninho o tempo todo” (RODRIGUES, 1981, p. 45).

Conforme aprendemos antes, a gesticulação (significante gesto), segundo Kowzan (1977), pode substituir o diálogo (significante palavra), pois é capaz de exteriorizar conteúdos psíquicos. Diante disso, qual seria o papel desse gesto contínuo e aparentemente “involuntário” da mãe de Olegário? A indicação dessa gesticulação (significante gesto) parece expressar um conteúdo (significado) a respeito da origem do comportamento doentio do marido: “D. Aninha, doida pacífica, mãe de Olegário, que não diz uma só palavra, enrola perpetuamente um paninho e fornece a chave familiar para a compreensão da personalidade do filho” (MAGALDI, 1981, p.12).

No final, inclusive, quando Olegário possivelmente vai se suicidar, o texto secundário diz: “aproxima-se de D. Aninha. Esta continua, na sua atitude, enrolando o eterno paninho. Olegário encosta o revólver na frente” (RODRIGUES, 1981, p. 45). Em outras palavras, a mãe não tem nenhum diálogo, mas sua constante gesticulação de enrolar o paninho, descrita em diversas didascálias, tem o papel semiológico de confirmar a insanidade do filho presente igualmente na mãe.

3.8 A luz

O texto secundário diz ainda que D. Aninha deve aparecer numa luz em penumbra. Segundo o dicionário, essa palavra significa: “meia-luz; ponto que se encontra entre a luz e a sombra; ponto de transferência entre a luz e a sombra; mudança gradativa da luz para a sombra” (AURÉLIO, 1999, p. 48). A opção pela luz em penumbra, segundo Rosenfeld (1968), “remete ao Expressionismo, estética teatral que capta e plasma a personagem pelo foco de luz para devolvê-la depois as trevas” (ROSENFELD, 1968, p. 266). Nesse sentido, esse apagamento gradativo do foco luminoso sobre a matriarca parece ter o papel semiológico de confirmar uma

faceta familiar sombria. Segundo discutimos antes, essa origem genética doentia, de trevas, se manifesta também no gesto da mãe de enrolar o paninho perpetuamente.

A companhia mineira Arlecchino montou *A mulher sem pecado* em 2012 e valorizou a mãe de Olegário no espetáculo. Segundo o texto secundário da peça, a matriarca deveria ficar numa poltrona no canto da cena. A Arlecchino, no entanto, valorizou a luz em penumbra descrita para essa personagem e a colocou numa parte central e elevada do palco, com destaque considerável, provavelmente para ressaltar a loucura, as trevas, como questão familiar. Veja, a seguir, uma fotografia da montagem:



Fonte: *A mulher sem pecado* (2012), montagem da companhia Arlecchino

Além da iluminação em penumbra sobre a mãe, o texto secundário prevê personagens irreais que apenas Olegário enxerga: Lídia criança e sua ex-mulher, já falecida. Ambas devem aparecer num foco de luz vertical:

Sentada num degrau da escada, está uma menina de dez anos, com um vestido curto, bem acima do joelho, e sempre com as mãos cruzadas sobre o sexo. Luz vertical sobre a criança. Esta é uma figura que só existe na imaginação doentia do parálítico. No decorrer dos três atos, ela aparece nos grandes momentos de crise (RODRIGUES, 1981, p. 45).

Essa imagem de Lídia criança sexualizada, conforme revela a vestimenta curta e o gesto da mão sobre a genitália, seria uma situação que foge ao controle do viver consciente de Olegário? Segundo Freud (2010), a consciência não é a totalidade da psique humana. Existem questões da nossa vida interior que não são conscientes ou não estão sob o controle da consciência.

Para representar essas questões psíquicas, Nelson Rodrigues cria uma interessante solução dramática. Com o apoio de uma iluminação específica, verticalizada, ele projeta a imagem de conteúdos que escapam ao viver consciente ao transferir funções típicas da cenografia para uma personagem (Lídia criança). Esse tipo de escolha estética, amparada pela força cênica do foco luminoso, era usual entre os expressionistas da época, afirma Fraga (1994). A pesquisadora Letícia Malard analisou essa imagem alucinatória da esposa criança iluminada na vertical:

O fantasma da Lídia criança aparece em momentos cruciais. A Lídia adulta nada faz além de reclamar das desconfianças do marido. Assim, na peça são apresentados fragmentos de discursos que remetem a situações que somente quem tinha um conhecimento mínimo de psicanálise poderia agenciar. No plano do imaginário, aparece Lídia aos dez anos de idade, constantemente silenciosa e posta, na primeira cena, sentada num degrau de escada, vestida, mas com as mãos cruzadas sobre o sexo. Simbolicamente, Olegário deseja-a no interdito (é uma criança), mas a bem da verdade está-se diante de uma regressão, ou seja, atesta-se o desejo atemporal do protagonista pela mulher com quem está casado (MALARD, 2013, p.14).

No começo deste tópico, dissemos que *A mulher sem pecado* mantém a unidade de espaço (os acontecimentos ocorrem só na casa de Olegário) e ação (tudo gira em torno da investigação sobre o pecado/traição), opções de composição praticadas desde os gregos. Apontamos, no entanto, que a clássica unidade temporal é um pouco fragilizada. É possível afirmar isso em razão da previsão cênica da Lídia criança iluminada na vertical. Conforme bem apontou Malard (2013), Olegário extrapola a fronteira temporal do viver consciente quando delira. Em decorrência disso, “a mente obsessiva fica presa numa espécie de regressão, uma vez que ele quer dominar a vida da esposa, mesmo antes de conhecê-la” (MALARD, 2013, p.14).

Em outros termos, no viver acordado ou consciente, ele está no presente, tempo exigido pela encenação clássica, mas sua psique exhibe uma lógica temporal distinta que mistura o ontem e agora. É possível afirmar isso porque a peça apresenta um psiquismo profundo que vai além do pré-consciente e do consciente, salienta Malard (2013).

Os delírios de Olegário apresentam leis próprias e debilitam um pouco a separação rígida de passado e presente, conforme prega o drama mais tradicional. Como consequência dessa representação de conteúdos alucinatórios, é justificável que ele veja figuras de temporalidades anteriores (esposa ainda criança e a ex-mulher falecida iluminadas na vertical). É claro que não podemos falar que existe um salto temporário que afasta o presente, pois ele sonha “acordado” rapidamente, num momento de introspecção delirante.

Em *A mulher sem pecado* ainda não podemos falar numa desconstrução da tradicional sequência de presentes absolutos como ocorre em *Vestido de noiva*. No entanto, ao prever

recursos luminosos para demarcar os delírios, o dramaturgo fragiliza sutilmente a construção temporal vigente para atingir a representação de uma introspeção profunda. O fato de Olegário viver introspectivo por estar preso num só pensamento obsessivo o coloca, de certa forma, fora do “tempo”. Ou seja: está “presente” (fisicamente) e “ausente” (psiquicamente) ao mesmo “tempo”.

Em outros termos, por conta da introspeção doentia construída, a atualidade dramática escapa um pouco ao registro cronológico do existir consciente, sobretudo quando ele delira em razão de um pensamento patológico recorrente e intrusivo. Essa fragilização do presente em favor da exploração do mundo interior é bastante típica no drama psicológico, relembra Szondi (2001). Por causa da busca obsessiva pela pureza da esposa, ele sofre por desejar coisas irrealizáveis. Por exemplo: Olegário quer dominar a vida da esposa antes de conhecê-la e deseja ter certeza de que Lídia não vai pecar de maneira nenhuma num tempo que ainda não existe, o futuro: “Olegário- cada mulher esconde uma infidelidade passada, presente ou futura” (RODRIGUES, 1981, p3 57).

Assim como o pastor John Rosmer, protagonista do drama psicológico *Rosmersholm*, de Ibsen, Olegário é pressionado pelo passado e futuro e, em decorrência disso, vive uma espécie de entretempo. Apesar de ambas as peças se passarem no presente, Olegário e John são incapazes de viver o agora plenamente e, por isso, revelam momentos de introspeção ou ausência psíquica na relação intersubjetiva. Olegário está “ausente” em razão do pensamento obsessivo sobre a pureza da mulher e o John porque vive a remoer o sentimento de culpa pela morte da esposa, conforme demonstramos na primeira seção pelo suporte da obra de Szondi (2001).

Essa introspeção obsessiva-delirante criada em *A mulher sem pecado* acaba por problematizar sutilmente o presente dramático e é atingida especialmente em razão da indicação do microfone (voz interior), conforme abordamos antes, e em decorrência da previsão de iluminação vertical sobre as figuras que resultam dos delírios. Ou seja, a luz e o microfone, descritos nas didascálias, têm o papel semiológico de demonstrar conteúdos psíquicos que escapam ao diálogo enquanto raciocínio lógico, racional e consciente.

Como já explicamos a importância das alucinações na construção temporal, citaremos alguns trechos das didascálias que descrevem tais visões irrealis iluminadas na vertical. Primeiro abordaremos as aparições da esposa criança:

✓ Conversa de Olegário com Umberto. O chofer transmite um relatório sobre uma saída de Lídia: “Inézia vai dar comida à D. Aninha. Olegário acompanha com os olhos a menina que passa [Luz vertical sobre a criança]. Umberto olha, displicente, um detalhe qualquer no

mobiliário” (RODRIGUES, 1981, p. 45);

✓ Conversa de Olegário com Umberto. O chofer transmite um relatório sobre outra saída de Lídia: “a menina sobe a escada e desaparece [Luz vertical sobre a criança]. Maquinalmente, Olegário impulsiona um pouco a cadeira de rodas. Para, ficando de costas para Umberto” (RODRIGUES, 1981, p. 48);

✓ Discussão de Olegário com sua voz interior (microfone):
 “Olegário- Eu devo estar doente da imaginação, para admitir isso/VOZ INTERIOR (microfone) - Lá vem ela outra vez. Não me larga. Refere-se à menina, que volta debaixo do foco luminoso na vertical. Inézia desce a escada. Volta a luz normal” (RODRIGUES, 1981, p. 52);

✓ Discussão entre Olegário e Lídia: “Umberto entra. Vê Olegário com Lídia e para, indeciso. Desce a menina, sob a luz na vertical. Olegário olha-a. Depois, olha para Umberto” (RODRIGUES, 1981, p. 58);

✓ Conversa com Maurício, irmão de criação de Lídia: “MAURÍCIO - Você ouviu mesmo [vozes]? Sério? (Olegário agitado. Aparece outra vez a menina. Luz vertical sobre a criança) OLEGÁRIO - E se eu lhe contar que também tenho visões? Vejo Lídia com dez anos” (RODRIGUES, 1981, p. 84);

✓ Discussão de Olegário com Lídia: “Olegário- Todos os homens deviam ser mutilados! (ri)/LÍDIA - Que é isso? (Olegário vai saindo, lentamente, com Lídia empurrando a cadeira. A mulher e a menina o acompanham [Luz vertical]” (RODRIGUES, 1981, p. 87);

✓ Discussão com Lídia: “OLEGÁRIO (à meia-voz) -Você, aos dez anos, tinha um corpo lindo, lindo, vestidinho assim (faz mímica) muito acima do joelho. Parece que estou vendo. (Entra a menina [Luz vertical sobre a criança] e se coloca ao lado de Lídia.) LÍDIA - Vou lá dentro” (RODRIGUES, 1981, p. 87);

Como decorrência dessas indicações, sabemos que é uma visão irreal, fruto da psique, porque somente Olegário a enxerga. A opção por exibir essa imagem da mulher criança, quando

a figura protagonista delira, revela como Nelson Rodrigues tinha interesse pelos conhecimentos psicanalíticos. Para Malard (2013), por meio dessa opção estética, o dramaturgo representa o método interpretativo freudiano em *A mulher sem pecado*, pois “no plano do imaginário, Olegário deseja-a no interdito (é uma criança), mas é provável que esteja diante de uma regressão, ou seja, atesta-se o desejo atemporal do protagonista pela mulher com quem está casado” (MALARD, 2013, p.14). Ou seja, o texto busca investigar conteúdos internos que escapam ao racional, uma que vez que obra exhibe alucinações decorrentes de um agir obsessivo irracional, explica Malard (2013).

Essa aspiração atemporal, expressa numa imagem irreal decorrente de um delírio, ajuda a entender o nível da irracionalidade obsessiva criada na representação. Por isso, foi prevista uma iluminação específica: “Esta [a menina] é uma figura que só existe na imaginação doentia do paralítico. No decorrer dos três atos, ela aparece, numa iluminação vertical, nos grandes momentos de crise” (RODRIGUES, 1981, p. 45). Diante disso, vamos tentar entender melhor, a seguir, a função desse design de luz sobre a menina.

Conforme estudamos nas seções anteriores, os expressionistas, influenciados pela obra freudiana, exploravam conteúdos psíquicos ilógicos e, por isso, costumavam usar a iluminação para romper com a ilusão da “realidade” criada no palco naturalista. Fraga (1998) cita, por exemplo, a famosa montagem expressionista de *O Filho* (1914), de Walter Hasenclever, na qual a personagem principal era colocada dentro de um cone de luz: “praticáveis, escadas, cortinas, efeitos sonoros e luminosos. O estilo de representação estilizado dos expressionistas filia-se ao teor psicológico exacerbado das protagonistas” (FRAGA, 1998, p. 47).

Em outros termos, os textos iluminam dramaticamente detalhes da psicologia humana nos momentos mais tensos da ação, o que ocorre em *A mulher sem pecado*. O fecho de luz vertical sobre a imagem alucinatória (Lídia criança), conforme é usual nas obras influenciadas pelo Expressionismo, comunica que Olegário enxerga coisas que não existem em razão de estar a delirar. Como é possível notar, assim como o microfone, o *design* de luz também abriga o papel semiológico de sofisticar a exploração psicológica construída.

A iluminação prevista nas didascálias de *A mulher sem pecado* intervém no espetáculo, opção estética bastante comum nos textos modernos, salienta Pavis (2015). A luz não é simplesmente decorativa, pois participa da produção de sentido. Conforme estudamos na seção sobre Semiologia, é possível listar alguns usos recorrentes da luz no teatro: “a) Iluminar ou comentar a ação, b) isolar o ator ou elemento da cena, c) criar uma atmosfera, d) dar ritmo à representação, e) emitir uma leitura metafórica ou f) revelar a evolução dos argumentos (focalização)” (PAVIS, 2015, p. 202).

Com base nessas possibilidades e de acordo com as passagens citadas acima, concluímos que a função dramatúrgica ou semiológica da luz vertical sobre a alucinação que mostra a menina é: b) isolar a personagem (Lídia criança) como forma de ressaltar a c) atmosfera de delírio. Como resultado, essa luz verticalizada reveste-se também de e) carga metafórica, pois sua função não é iluminar a cena (signo de primeiro grau) e sim estabelecer uma analogia de irrealidade (signo de segundo grau) para expressar visualmente o mórbido teor psíquico de Olegário.

No contexto de comunicação da peça, o signo luz veicula um significado novo, de perturbação psicológica. Em outros termos, “a luz se descola do uso que conhecemos no dia a dia para ganhar novas funções representativas” (MAGALDI, 2008, p. 39). A iluminação não está restrita à sua função principal no mundo real: iluminar um local. Iluminada na vertical, a imagem de Lídia criança agrega valor representativo. Conforme dissemos antes, a luz (significante iluminação) tem o papel semiológico de salientar o conteúdo (significado) de irrealidade da imagem resultante da introspeção delirante.

O texto secundário prevê outra personagem resultante do delírio: a primeira esposa falecida. A didascália também a projeta num fecho de luz específico, mas diferente da Lídia criança, essa figura imaginária tem uma fala:

VOZ DE MULHER - V-8... V-8... V-8...

OLEGÁRIO (perturbado) – É ela outra vez. (Entra sob a luz vertical uma mulher vestida de grená.)

MULHER (sardônica.) – Larga essa cadeira.

OLEGÁRIO (sem olhar para ela) - Estou bem assim... (repete, surdamente) V-8...V-8... (aperta a cabeça entre as mãos)

MULHER - Ficou zangado porque falei na cadeira? Só por isso? Que é que tem?

OLEGÁRIO (irritado) – Não faz mal. Pensei em dizer um desaforo, mas desisti. Para quê? Não interessa! Você não existe. Viu como eu tenho consciência do meu delírio? (RODRIGUES, 1981, p. 84)

A ex-mulher morta o desafia a largar a cadeira nesse diálogo e essa provocação cria uma desconfiança sobre a suposta paralisia. No final, descobrimos que ele não era paralítico e que estava na cadeira de rodas há seis meses por causa de uma obsessão: provar a ausência de pecado da nova esposa. O conhecimento da ação total nos ajuda a compreender melhor a cena acima com iluminação distinta, pois essa conversa antecipa uma pista importante sobre a resolução final, assim como elucida o comportamento obsessivo do marido.

Nesse episódio de introspeção, quando a esposa morta, iluminada, o desafia a sair da cadeira, temos, na verdade, o próprio Olegário falando consigo mesmo. De acordo com o texto secundário, essa personagem não “existe”. É uma interlocutora criada pela obsessão e ele

mesmo tem consciência que está delirando, apesar de não conseguir controlar os próprios pensamentos, conforme demarca o diálogo, o tom (irritado, por exemplo), os gestos (aperta a cabeça entre as mãos) e a iluminação (luz vertical na mulher). Além desse trecho, no qual conversa com Olegário, a personagem imaginária surge outras vezes:

✓ Olegário dialoga com Lídia: “OLEGÁRIO - Você sabe que eu não gosto que você me veja tomando injeção. (exalta-se) [...] Olegário vai saindo, lentamente, com Lídia empurrando a cadeira. A mulher e a menina o acompanham [luz vertical sobre ambas]” (RODRIGUES, 1981, p. 87);

✓ Olegário dialoga com Lídia: “Eu, você e seu amante num quarto. Olhando um para o outro, até o fim da eternidade [...] LÍDIA - Já sei, já sei. Sai Olegário acompanhado pela mulher e a menina [luz vertical sobre ambas]” (RODRIGUES, 1981, p. 93)

Assim como ocorre com a menina Lídia, o texto transfere funções cênicas para a ex-esposa, iluminada na vertical, para criar uma deformação imagética, que ecoa na mente que delira. Em outros termos, a iluminação descrita não é neutra, pois revela a plasticidade do corpo enquanto força cênica-enunciadora. A vestimenta grená, destacada pela luz, é uma variação de um vermelho mais escuro e, segundo o *Dicionário de símbolos*, essa cor remete ao: “noturno, fêmea, secreto e, em última análise, centrípeto; representa o mistério da vida” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 944). Realçado pelo foco luminoso (significante luz), o teor de enigma manifesto na vestimenta chamativa (significante vestuário) colabora igualmente para a criação de um conteúdo atmosférico (significado) de irrealidade delirante.

Em outros termos, “a luz não surge como fator meramente arquitetônico, pois torna-se símbolo de algo para exprimir valor semiológico adicional” (BOGATYREV, 1977, p. 27). O design de iluminação isola novamente uma personagem, agora a esposa morta, como forma de ressaltar uma alegórica atmosfera resultante do delírio. Como resultado estético, o foco luminoso verticalizado reveste-se de carga metafórica, pois sua função não é iluminar a cena e sim estabelecer uma analogia de irrealidade alucinatória. Como a luz pode agir sobre a imaginação sem distrair o público, Nelson a utiliza como força significante.

Em razão dessa força simbólica, a palavra iluminação aparece 14 vezes no texto secundário para ressaltar os momentos alucinatórios. Como resultado, a iluminação tem o papel semiológico de representar a introspeção delirante de Olegário. Nas duas situações delirantes, Lídia criança e ex-esposa iluminadas na vertical, a função do foco luminoso “não é iluminar o espaço, mas, criar a partir da luz” (PAVIS, 2015, p. 202). Nos dois exemplos, “possuímos na luz todo o poder expressivo do espaço, se este espaço é colocado a serviço da configuração da personagem” (APPIA, 1954, p.39).

Amparados pelos ideais de liberdade formal do século XX, os expressionistas, incluindo Nelson Rodrigues, experimentaram amplamente o potencial metafórico da luz por estarem interessadas em explorar a psique profunda no lugar do clássico embate intersubjetivo: “a estilização dos elementos cênicos caminha para uma abstração expressiva, apesar de alguns autores optarem pela estrutura da peça tradicional, enfocando outra luz” (FRAGA, 1998, p.27).

De acordo com as didascálias analisadas, *A mulher sem pecado* valoriza especialmente o poder narrativo do microfone e da iluminação para representar a interioridade. No entanto, ainda predominam traços da organização clássica, pois tais significantes criam “apenas” um contraponto introspectivo. A obra seguinte, *Vestido de noiva*, se concentra preponderantemente no plano alucinatório e, por isso, exhibe uma experimentação cênica maior. Analisaremos essa obra dramática no próximo tópico.

De todo modo, já na peça de estreia, Nelson Rodrigues problematiza o diálogo/relação intersubjetiva como centro da ação dramática ao valorizar dispositivos cênicos não verbais como meio de expressão, segundo fizeram Tchekhov, O'Neill e Strindberg, autores estudados por Szondi (2011) em *Teoria do drama moderno* como exemplo de inovação dramática. Assim como esses escritores, Nelson Rodrigues referencia, nos elementos técnicos, conteúdos simbólicos que configuram a figura protagonista.

Nesse sentido, a qualidade formal da escrita é observável na escolha por descrever a iluminação e o microfone como força construtora de Olegário. Ao abordar essa opção dramática, Magaldi (2008, p. 10) elogia: “desde que justificado e propiciando efeito estético inatingível de outra forma, o recurso tecnológico não tem porque ser banido do texto”. Pavis também observa: “é preciso que os meios tecnológicos sejam usados segundo os critérios de beleza formal, autenticidade da experiência, gratuidade da atuação, comunicação com o espectador” (PAVIS, 2015, p. 253).

É necessário relacionar ainda o uso técnico da luz com o modo de deslocamento (significante marcação) das duas figuras imaginárias descritas como parte dos delírios. Nos momentos de maior perturbação, quando Olegário cruza o palco, “elas o acompanham lentamente [Lídia criança e esposa morta]”, descreve o texto secundário. Segundo Pavis (2015), a movimentação lenta é muito prevista para criar tensão ou ampliar momentos de clímax. No contexto da peça, os deslocamentos lentos (significante marcação) dessas personagens reforçam um tenso conteúdo (significado) de introspeção delirante. O modo de caminhar, junto com a luz vertical, informa que são figuras irrealis que resultam da angustiante percepção psicológica distorcida.

Foi possível observar isso porque a marcação está em sincronismo com a iluminação

para exibir esse conteúdo da interioridade. Essa opção estética é muito comum quando o objetivo é representar distorções psíquicas, afirma Fraga (1998): “na peça expressionista, a deformação ocorre não só no nível do conteúdo, mas também na significação visual do deslocamento, dando uma atmosfera de delírio, projeção onírica” (FRAGA, 1998, p.27). Essa sincronização eficiente da marcação com o design de luz também está relacionada com o tipo de espaço construído pelo texto. Pavis (2015) assinala que existe:

O espaço dramático e o cênico. O primeiro é o espaço do qual o texto fala (diálogos), espaço abstrato e que o leitor ou espectador deve construir pela imaginação. No caso do segundo, é preciso contemplar os materiais cenográficos, as relações palco-plateia e a área de atuação [...] É o espaço também considerado em sua materialidade gráfica. Trata-se da descrição do material bruto disposto à vista do público” (PAVIS, 2015, p.132).

O espaço dramático é referenciado poucas vezes e tem pouco impacto no desenrolar da ação de *A mulher sem pecado*. Ele é mencionado apenas por questões circunstanciais. Por exemplo, Umberto declara que Lídia foi ao cabeleireiro ou confeitaria. Já o espaço cênico é fundamental para a construção de Olegário. Conforme demonstramos até agora, as didascálias mencionam materiais cenográficos (luz, cortina, escada, por exemplo) para ajudar a representar a interioridade mórbida do protagonista. Esse tratamento cenográfico expressionista “desmaterializa o lugar, estiliza-o como universo subjetivo ou onírico da interioridade da personagem” (PAVIS, 2015, p. 134).

Quando imperava a divisão rígida dos gêneros, esse tipo de abordagem psicológica ficava mais restrita ao romance. Ainda bem que as vanguardas implodiram esses limites entre as linguagens. Como consequência, segundo Ubersfeld (2013), emergiu a experimentação cênica nas didascálias como forma de criar possibilidades de representação psicológica adequadas ao drama. O texto dramático passou a considerar o protagonismo de signos não verbais para narrar.

Em *A mulher em pecado*, por exemplo, os significantes luz e microfone estão revestidos de carga persuasiva e são essenciais para a representação dos delírios de Olegário. Ao valorizá-los, Nelson Rodrigues questiona a noção canônica de que existe sempre a necessidade de traduzir ideias pelo diálogo (ou significante palavra), componente que deteve o monopólio da força dramática por muito tempo.

Segundo demonstramos, sem a previsão dos signos não verbais, a representação dos delírios perde impacto dramático ou mesmo torna-se inviável. Manuel Bandeira, ao comentar o efeito da imagem das figuras irrealis, fruto da imaginação delirante, observa “a peça cria uma vida psíquica intensa em razão dessas duas personagens, figuras quase que exclusivamente

plásticas, sugestionadoras de mistérios inquietantes” (BANDEIRA, 1993, p.181).

Essas duas imagens plásticas, a ex-esposa morta e a atual mulher criança, emitem o que está além do consciente, uma vez que aparecem em situações mentais em que não foi possível manter a razão. Ambas exibem os mistérios profundos do existir desse maluco obcecado, que deseja ficar trancado num quarto, eternamente, encarando a mulher e o possível amante. Por mais que Olegário ainda esteja consciente, na maior parte da peça, e perceba que está preso num só pensamento que o inferniza, ele não consegue se concentrar em outra ideia: “sei que é uma voz interior. Uma voz que sai das profundezas do meu inferno” (RODRIGUES, 1981, p. 83).

Para Freud (2010), alguns desses conteúdos internos são inacessíveis ao pensamento consciente, mas nem por isso deixam de afetar o nosso agir. No caso de *A mulher pecado*, sobretudo por conta da representação descrita nas didascálicas, podemos ouvir (microfone/voz interior) e ver (luz vertical sobre as imagens delirantes) esse oculto inferno interno decorrente da obsessão pela fidelidade. Como resultado desse teor obsessivo, construído especialmente pelo suporte tecnológico, surge a seguinte sugestão poética: a realidade externa é ruim, terrível, até como resultado de conteúdos interiores infernais.

3.9 Seria *A mulher sem pecado* nossa inauguradora do Expressionismo no Brasil?

Essas escolhas criativas, manifestas em *A mulher sem pecado*, demonstram a grandiosidade do teatro de Nelson Rodrigues e sua conexão com o que havia de mais arrojado artisticamente na época. Assim como O'Neill e Strindberg, grandes nomes do Expressionismo, o autor brasileiro revela a feiura do ambiente externo ao “escondê-lo”. Em outras palavras, a preocupação central da peça não é fornecer um panorama do momento, dos costumes, das desigualdades, conforme era usual no palco realista, e sim refletir o sujeito moderno individualista, pressionado psicologicamente, até como efeito do seu desinteresse pelo que está além do âmbito privado.

O propósito estético expressionista, no texto, é explorar, na subjetividade, a realidade ilógica, conflitante e ilimitada, que se manifesta no mais profundo dos seres humanos. As contradições da sociedade, enquanto mundo externo, emergem na crise do sujeito privado mostrado. Olegário não tem interesse pelo caótico contexto social mais amplo, pois é um ser que mal pode aguentar seu inferno privado, segundo revelam as didascálicas sobre sua psique obsessiva.

Os pensamentos obsessivos da figura protagonista não deixam de ser uma tentativa de evitar um existir desagradável, tedioso. O obcecado vive introspectivo e preso num só pensamento porque quer evitar a interação profunda e dolorosa com o mundo exterior. Ao construir essa proposição psicológica, *A mulher sem pecado* revela-se paradoxal, pois projeta o

mundo social externo, com profundidade, justamente por “evitá-lo” na construção de Olegário.

A obra nos mostra o universal na obsessão individual de um só homem e o faz especialmente graças ao suporte, calculado, de deformações visuais, construídas pelo design de iluminação, e sonoras, em razão da previsão do microfone com função de *off* (voz interior). O texto secundário do autor, conforme analisamos, aprofunda a densidade psíquica do ser retratado e revela crises profundas, que estão alojadas na essência humana, além do viver consciente, segundo ensina Freud (2010).

Apesar de adotar técnicas tão criativas de escrita, sobretudo no que concerne à expressão da interioridade descrita nas didascálicas, o resultado da representação do texto no palco dos anos 40 não obteve sucesso de público e crítica, afirma Magaldi (1981). Foi o texto seguinte, *Vestido de noiva* (1943), que se tornou o grande marco da modernidade do Teatro Brasileiro. A segunda peça é vista ainda hoje como o texto que associou Nelson Rodrigues ao Expressionismo, pondera Fraga (1994).

Vestido de noiva é realmente é uma peça inovadora, que se concentra quase que exclusivamente nas alucinações da protagonista Alaíde, conforme foi apontado por tantos críticos. Entretanto, apesar de *A mulher sem pecado* trazer “apenas” um contraponto introspectivo, Nelson Rodrigues prevê, nas didascálicas, soluções criativas eficazes para representar a introspeção delirante, especialmente em razão da descrição técnica de luz e microfone.

O rei da vela (1933), de Oswald de Andrade, texto igualmente ousado quanto à previsão de recursos cênicos luminosos, só se tornou espetáculo em 1967. Para Magaldi (1981), foi sorte *A mulher sem pecado* ter virado espetáculo na conservadora cena teatral de 1942. Apesar de Magaldi falar em sorte, é provável que o texto rodriguiano tenha virado espetáculo por não ter a ênfase política tão contundente de *O rei da vela*. Ao adotar essa opção estética por representar a introspeção, Nelson Rodrigues acabou contornado a perseguição de autoridades públicas e *A mulher sem pecado* virou espetáculo. Como bem esclarece o crítico Léo Gilson Ribeiro (1944), o dramaturgo evitou falar do inferno externo, manifesto na cena política autoritária, para focar as trevas interiores:

Como Ionesco, ele julga que as soluções políticas não aplacam a angústia fundamental do homem. Seus personagens demonstram que o ser humano está condenado pela sua própria condição humana, enleado no tumulto de suas emoções, no incêndio de suas frustrações e sonhos inconquistáveis. Mesmo se houvesse a igualdade material pregada por algumas utopias políticas, não sairíamos de nosso inferno interior (RIBEIRO, 1994, p. 179).

Apesar de criar essa introspeção inteligente, manifesta especialmente na ousada

descrição dos materiais cênicos, foram excluídas, na segunda edição da peça, de 1945, as indicações que projetam as visões irreais de Olegário, revela Magaldi (1981). As alucinações (esposa morta e Lídia criança) que surgiam num fecho vertical de luz, nos momentos mais intensos de delírio, não foram previstas na lista de personagens. Essa versão cortada da peça virou espetáculo também em 1945, sob a direção do polonês Zygmunt Turkow (1896-1970). A primeira encenação, com o texto completo, ocorreu em 1942, protagonizada pelo ator e diretor Rodolfo Jacob Mayer (1910- 1985).

Qual seria o motivo de tal exclusão, uma vez que tais personagens são tão relevantes para expor de modo performático-visual a vida psíquica insana de Olegário? Não é possível afirmar com certeza, mas é possível levantar algumas questões. Magaldi (1981) menciona, por exemplo, o conservadorismo da cena da década de 1940. Na primeira versão de *A mulher sem pecado*, o dramaturgo faz um uso ousado dos recursos luminosos antirrealistas da escrita expressionista e é possível que as nuances oníricas dos delírios destoassem do que se esperava do teatro da época.

Como é possível notar, a peça antecipa as características expressionistas do dramaturgo, apesar de Nelson Rodrigues não desafiar muito o gosto pelo folhetim que vigorava nos 1940: “Quando escreveu *A Mulher sem pecado*, o público estava acostumado apenas com comédias e dramalhões, isso explicaria, para Magaldi, o caráter folhetinesco que predomina nas ações.” (FRAGA, 1994, p.13).

A exploração da vida interior apresenta uma dimensão bem menor quando comparamos *A mulher sem pecado* com *Vestido de Noiva*. No entanto, segundo demonstramos, há indicações cênicas que virtualizam uma eficiente exploração performatizada da interioridade. Diante disso, é possível refletir e até reconsiderar se *Vestido de Noiva* é de fato nosso grande marco do Expressionismo no teatro. O qualitativo realismo imaginativo não é suficiente para descrever a importância do contraponto introspectivo proporcionado pelas indicações de microfone e luz em *A mulher sem pecado*. No caso da iluminação prevista nos momentos de delírio, é possível falar numa atmosfera onírica. Por isso, é possível defender que essa peça inaugura o Expressionismo no teatro brasileiro.

Há algo que parece fazer a diferença no que diz respeito ao reconhecimento de *A mulher sem pecado* como nossa primeira representante da estética expressionista. O texto dramático, apesar de portar tamanha ousadia formal nas didascálias, não foi montado pelo famoso diretor polonês Zbigniew Ziembinski (1908-1978), que materializou *Vestido de Noiva* nos palcos. *A mulher sem pecado* foi encenada, pela primeira vez, em 1942, pelo ator e diretor Rodolfo Jacob Mayer (1910- 1985).

Apesar de a ousadia cênica já estar presente no texto secundário de *Vestido de noiva*, Ziembinski ampliou a relevância da segunda peça do dramaturgo na nossa historiografia teatral, justamente por valorizar as didascálias. *A mulher sem pecado* não recebeu a mesma importância na história do teatro brasileiro. Por meio dessa apreciação que fizemos do texto secundário, esperamos redimensionar o valor estético da primeira peça do autor, pois as indicações de luz e som, conforme demonstramos, sofisticam muito o texto, uma vez que potencializam a exploração psicológica nos momentos de delírio de Olegário.

3.10 O papel semiológico das didascálias em *Vestido de noiva*

Diferente do que ocorreu com *A mulher sem pecado*, a ousadia estética da segunda peça do dramaturgo é amplamente reconhecida. O crítico Décio de Almeida Prado (1988) chega a afirmar que a montagem de *Vestido de noiva*, feita pelo diretor polonês Ziembinski, em 1943, alterou os rumos do palco brasileiro. Magaldi (1981), principal crítico da obra rodriguiana, sempre ressalta o quanto a encenação ajudou a tornar o texto memorável. É preciso esclarecer, no entanto, que a grandeza da visualidade cênica, tão elogiada depois da direção de Ziembinski, existia mesmo antes da montagem, destaca o escritor Manuel Bandeira (1993):

É claro que a peça ganhou visibilidade com a encenação do diretor polonês. É preciso observar, no entanto, que o drama em si concretiza as inesquecíveis imagens plásticas de uma super-realidade mais forte, mais prestigiosa, humana. A audácia da imaginação excepcional manifesta no texto estava ali, magnificamente orquestrada no jogo de cena organizado por Ziembinski (BANDEIRA, 1993, p.183).

Com base nessa fala de Bandeira e conforme estamos a debater desde a primeira seção, a noção de texto performático, elaborada por Zumthor (2007), nos faz entender que algumas obras dramáticas podem portar um espetáculo bem demarcado virtualmente, a depender de como as didascálias são construídas. A percepção desse teor virtual conotado depende, é claro, do tipo de leitura que faz do texto teatral.

Ao valorizar essa virtualidade, não queremos tirar o mérito de Ziembinski e sim reforçar que a ousada visão cênica deriva primeiro do espetáculo virtual anotado nas didascálias. Por causa dos paradigmas de encenação descritos no texto secundário, existe a manifestação textual da visualidade da vida interior da protagonista, Alaíde. Esse resultado provém de uma postura criativa que dilui a fronteira entre a obra e o processo (a escrita e o ato de encenar). Essa assimilação dos procedimentos de execução do espetáculo no texto de *Vestido de noiva*, ocorre também em *A mulher sem pecado*, segundo demonstramos ao interpretar as didascálias.

No caso da segunda peça, é notável, na construção psíquica de Alaíde, o efeito de uma

expansão do experimentalismo cênico presente nos momentos de introspecção delirante da figura protagonista anterior, Olegário. No lugar de criar um contraponto introspectivo conforme fez em *A mulher sem pecado*, Nelson Rodrigues decide explorar uma mente decomposta em *Vestido de noiva*. Desta vez, trata-se, especialmente, de uma projeção de delírios e lembranças. A realidade surge de vez em quando somente para situar os acontecimentos do tempo cronológico, pois a peça exibe uma ação simultânea para representar acontecimentos que abrangem três planos: realidade, memória e alucinação.

Mesmo diante dessa densa mescla temporal, tentaremos, a seguir, resumir a complexa ação da obra. Na dimensão da realidade, ocorre um acidente grave na Glória, bairro nobre do Rio de Janeiro. A vítima, a protagonista Alaíde Moreira, segue para o hospital desacordada. Durante o atendimento, três médicos tentam trazê-la de volta sem sucesso. Por fim, os três repórteres, que cobriam o acidente, transmitem à redação que ela não resistiu. Nesse breve ínterim de realidade, enquanto a mente está desacordada antes da morte, muita coisa acontece nas dimensões da alucinação e da memória, planos que se mesclam com frequência.

Como a protagonista está inconsciente por causa do acidente, ela interage com as figuras de seus delírios e, nessas conversas, tenta reconstruir as memórias que a levaram até o local alucinatório em que está, um bordel. Nessas passagens delirantes, Alaíde interage essencialmente com: três mulheres dançantes que não recebem nomes, Madame Clessi (cocote de 1905) e com três homens (limpador, sujeito de capa, namorado de Clessi) que possuem a feição de seu marido, Pedro. Apesar de a lista de personagens não dizer claramente, essas três mulheres parecem ser funcionárias da casa, que é presidida pela cortesã mais velha, Clessi.

Quando entra no plano da memória, Alaíde interage com os seguintes familiares: Gastão e Lígia (pais), Lúcia (irmã), Mulher de véu (a irmã, sem a identidade revelada), Laura (sogra) e com Pedro (noivo e depois esposo). Por causa dessa dimensão, descobrimos que Alaíde conhecia e admirava a cortesã do plano alucinatório em razão de ter lido um diário de Clessi, livro íntimo que foi encontrado na casa onde a protagonista vivia no Rio de Janeiro. Tomamos conhecimento ainda que ela se casou com Pedro, que era namorado de sua irmã, Lúcia.

Mesmo depois de casado com Alaíde, ele continuou a relação com Lúcia. Inclusive, no dia do atropelamento, a personagem estava desnordeada por ter recém descoberto a traição do marido com a irmã. Deixaremos a dúvida para quem ainda não leu: ela se suicidou ao jogar-se na frente do carro, ocorreu um atropelamento proposital a pedido dos amantes que foram pegos no ato ou foi apenas um acontecimento fortuito triste?

Para explorar a mente desconexa da atropelada e assim representar acontecimentos reais e imaginários de distintas dimensões temporais e espaciais, Nelson Rodrigues vai além do

diálogo (significante palavra). Conforme revelam as didascálias, a obra quer dar vazão, especialmente, aos conteúdos visuais psíquicos memoriais e alucinatórios. Diferente de *A mulher sem pecado*, não existe nenhum respeito às unidades aristotélicas gregas de tempo, espaço e ação. Na verdade, essa opção composicional clássica atrapalharia a ampliação da exploração psicológica expressionista almejada agora.

A configuração da unidade temporal, que já havia sido fragilizada na primeira peça em razão do contraponto introspectivo delirante, é implodida de vez. O fato de o texto intercalar os planos da realidade, da alucinação e da memória, numa ação simultânea, impõe a mistura de lugares e tempos psicológicos para representar uma mente confusa. Como a obra cria essa exploração da interioridade? Para tentar responder essa questão, comentaremos rapidamente, a seguir, o diálogo, texto principal, para podermos dar mais atenção às didascálias, trecho secundário que exerce grande protagonismo na representação dessa psique transtornada.

3.11 O diálogo

Apesar de referenciar amplamente significantes cênicos não verbais, a exploração desse psiquismo profundo não deixa de aparecer nos diálogos (significante palavra), sobretudo quando Alaíde conversa com madame Clessi, na dimensão da alucinação. As conversas se amparam na intersubjetividade e não possuem tom monológico como em *A mulher sem pecado*. Isso ocorre porque a configuração da ação simultânea, com enfoque no plano alucinatório, permite a exposição total do conteúdo inconsciente diretamente na fala. Como resultado, o papel semiológico do diálogo (significante palavra) é funcionar como troca intersubjetiva.

Como a primeira peça se concentra mais no plano real, a relação intersubjetiva surge um pouco fragilizada como troca porque a fala monológica de Olegário era uma forma de expor apenas trechos de sua psique em “conversas” vazias. Como a protagonista de *Vestido de Noiva* está sem os filtros do viver racional e consciente, o tom monológico não foi tão necessário como na peça anterior. As conversas aparecem configuradas como relação intersubjetiva e emitem irrestritamente conteúdos inconscientes, conforme é observável no trecho a seguir:

ALAÍDE - Lá vi a mala - com as roupas, as ligas, o espartilho. E encontrei o diário. (arrebata) Tão lindo, ele!
 CLESSI (forte) - Quer ser como eu, quer? ALAÍDE (veemente) - Quero, sim. Quero.
 CLESSI (exaltada, gritando) - Ter a fama que tive. A vida. O dinheiro.
 (RODRIGUES, 1981, p.117).

Conforme o diálogo acima e pensando a ação de modo global, Alaíde ficou fascinada com o modo de vida da cortesã e chegou a despendar tempo para ficar pesquisando a vida de

Clessi. Por qual razão ela faz isso? Na opinião de Magaldi (1981), ela fica obcecada e passa a buscar informações incessantemente sobre a antiga prostituta porque está frustrada com o próprio cotidiano: “a vitória sobre a irmã não foi suficiente. A Bovary carioca transfere para a Clessi mundana seus impulsos de fantasia e grandeza” (MAGALDI, 1981, p. 17).

Para o crítico, os diálogos (significante), especialmente entre as duas personagens, revelam um conceito (significado) de transferência psicológica. Em outras palavras, as conversas demonstram que Alaíde se afeioou pela vida da glamorosa prostituta do passado para fugir de sua frustrante subjetividade vivida no presente. Além de exibir esse teor psíquico no próprio diálogo, configurado como troca intersubjetiva, a obra representa conteúdos interiores nos signos não verbais descritos nas didascálias, conforme demonstraremos adiante.

3.12 Cenografia

A exploração da psique de Alaíde vai além dos diálogos. A obra, inclusive, ficou famosa em razão da previsão de uma ousada cenografia que adiciona sentidos. Segundo estudamos nas seções anteriores, ao observar feições composicionais clássicas, medievais e pós-renascentistas, houve um tempo em que o cenário era neutro. No entanto, depois do século 20, em razão da crise do drama, das descobertas psicanalíticas e até como consequência da experimentação vanguardista moderna, a cenografia ganhou força estilística para agregar significados psicológicos além daquilo que é manifesto nos diálogos.

Veja, a seguir, como o cenário projeta sentidos em *Vestido de Noiva*: “o cenário deve ser dividido em 3 planos: 1º plano: alucinação; 2º plano: memória; 3º plano: realidade. Quatro arcos no plano da memória; duas escadas laterais. Trevas” (RODRIGUES, 1981, p. 109). Por qual razão são descritos arcos para demarcar o plano da memória? Conforme o *Dicionário de símbolos* (2015), o arco é um signo muito utilizado na arquitetura para indicar momentos memoráveis do passado de um povo. É provável que essa associação tenha sido feita: quando a ação estiver nesse plano, os quatro arcos (significante cenário) reforçam visualmente que se trata de um conteúdo da memória (significado).

A escada, também citada em *A mulher sem pecado*, é um elemento recorrente no Expressionismo e sua representação, na arte, remete, “ao imaginário da ascensão espiritual. Funciona como símbolo das permutas e idas e vindas entre o céu e a terra” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 378). Nesse sentido, a escada (significante cenário) emite um conceito (significado) expressionista de teor delirante, pois comunica a interação de Alaíde com figuras alucinatórias, que resultam do devaneio de permutas além do viver terreno, consciente, racional.

Quanto às trevas, segundo o *Dicionário de símbolos* (2015), podem ser entendidas como a “ausência de luz, escuridão, ou mesmo como um estado de ignorância, falta de razão” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 655). É possível que essa descrição de trevas (significante cenário) ajude a comunicar visualmente um conceito de ausência de consciência, enquanto variação emocional sombria (significado). Mais adiante, ao estudar o papel semiológico da iluminação, aprofundaremos o efeito da luz que se apaga, conforme ocorre a alternância brusca dos planos psicológicos.

Conforme estudamos ao analisar *A mulher sem pecado*, é muito comum, no Expressionismo, o cenário traduzir o estado de espírito da personagem. No caso de *Vestido de Noiva*, a protagonista, segundo Magaldi (1981), era uma alma frustrada que havia descoberto uma traição antes sofrer a perda da consciência. Essa descrição emocional revela bem uma escuridão interior que se traduz também visualmente na descrição expressionista de um cenário que cita trevas.

Os três elementos cenográficos: arcos, escadas e trevas, segundo demonstramos acima, possuem o mesmo papel semiológico: expressar visualmente o teor psíquico da mente decomposta representada.

3.13 Vestuário e maquiagem

Logo após descrever o cenário, o texto secundário de *Vestido de noiva* dá atenção às roupas das personagens (significante vestuário). É preciso lembrar que, especialmente na dramaturgia moderna, “o figurino multiplica funções e se integra ao trabalho de conjunto dos significantes cênicos” (PAVIS, 2015, p. 168). Alaíde, por exemplo, é descrita da seguinte maneira: “uma jovem senhora, vestida com sobriedade. Vestido cinzento” (RODRIGUES, 1981, p. 109). Ao descrever Clessi, o texto diz: “veste espartilho e chapéu de plumas. Uma elegância antiquada de 1905. Bela figura” (RODRIGUES, 1981, p. 114).

A descrição dessas duas vestimentas, com tendências opostas, é fundamental para entender a construção psicológica da protagonista. Conforme Modesto Farina (1990), a cor cinza, no âmbito do vestuário, é capaz de expressar conservadorismo e discrição. A roupa de Alaíde remete então, num primeiro momento, a uma mulher conservadora e discreta. As ações mostradas no plano da alucinação, entretanto, revelam que essa vestimenta não reflete o desejo interior dela. Apesar de vestir-se de modo comedido no viver racional, acordado, Alaíde deseja, na interioridade mais profunda, o contrário: “ALAÍDE – Encontrei as roupas, o espartilho, as ligas e o diário. Tudo tão lindo /CLESSI (forte) - Quer ser como eu, quer? /ALAÍDE (veemente) - Quero, sim. Quero” (RODRIGUES, 1981, p. 117).

A roupa (significante vestuário) dá uma falsa pista sobre a identidade de Alaíde. Por conta da transferência psicológica, é preciso articular o conteúdo do diálogo (significante palavra) para entender como esse signo não verbal, roupa cinzenta, esconde um aspecto psíquico oculto da personagem: “ALAÍDE – quero ser como a senhora. Usar espartilho. (doce). Acho espartilho tão elegante!” (RODRIGUES, 1981, p. 117). De acordo com o diálogo acima, por fora, na exterioridade, a roupa (que vestia do dia acidente) é conservadora e discreta, mas a alma ambiciona usar algo sexy e chamativo, como o espartilho de Clessi. Como ocorre a transferência psicológica, é possível dizer que o estado de espírito da protagonista é comunicado, na verdade, pela roupa de sua principal interlocutora, a cortesã que habita seu delírio.

Usado por Clessi, “o papel desempenhado pelo chapéu parece corresponder ao da coroa, signo de poder, soberania” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 232). A pluma do adereço ressalta a elegância da figura, descreve a didascália. Quanto ao espartilho, é uma vestimenta amplamente veiculada com a ideia de sensualidade por demarcar o tronco feminino. O poder expresso pelo chapéu de plumas e o sentido sensual manifesto no espartilho exibem facetas da personalidade da cortesã que Alaíde ambiciona, conforme é notável também neste diálogo do plano da memória: “ALAÍDE- Pedro, eu queria ser madame Clessi [...] E se eu fugisse e me transformasse numa madame Clessi?” (RODRIGUES, 1981, p. 119). Conforme evidenciamos, a roupa prevista no texto secundário, assim como o diálogo, confirma o desejo da protagonista pelo viver pecaminoso da prostituta. O crítico Álvaro Lins (1994) resume bem essa questão:

As aberrações morais e afetivas estão no interior do homem, e o poder de revelá-las, pela introspeção, é o da psicologia abismal. Desta espécie é o caso de Alaíde, em *Vestido de noiva*. A sua vida subconsciente foi a revelação de outra face, a mais autêntica, da sua natureza: aquela que sente a tentação, a vertigem do pecado. O seu ideal era a vida mundana e brilhante de madame Clessi, e é em torno dela, por isso que a sua memória faz a ligação entre o mundo objetivo e o mundo imaginário. Madame Clessi domina a sua existência quando Alaíde está livre da consciência, quando vieram para o primeiro plano os instintos e os desejos (LINS, 1994, p. 192).

O vestuário de outras personagens, do plano da alucinação, também ajuda a representar a psique da protagonista. Nas passagens de delírio, ela interage “com 3 mulheres escandalosamente pintadas, com vestidos berrantes” (RODRIGUES, 1981, p. 109). Para entender a vestimenta dessas três figuras, vale a mesma lógica que utilizamos para explicar a relação da vestimenta conservadora de Alaíde com a roupa extravagante de Clessi.

As vestes dessas mulheres (significante vestuário), que dançam sensualmente no bordel, representam um teor (significado) pecaminoso, que é desejado pelo subconsciente da

protagonista. Conforme discutimos ao analisar a roupa da madame, Alaíde se veste de maneira conservadora e discreta, inclusive seu reservado vestido cinzento representa tais valores de sobriedade no viver consciente, acordado. No entanto, conforme revela o plano da alucinação, o que Alaíde deseja, num lugar mais profundo de sua psique, é vestir-se e portar-se de modo extravagante como essas mulheres escandalosamente vestidas e maquiadas. No plano da alucinação, a protagonista quer trajar cores berrantes que contrastam o tom discreto cinzento adotado nos momentos em que está consciente, acordada.

O texto secundário enfatiza ainda uma pintura forte no rosto dessas três personagens. Esse tipo de maquiagem resalta a informação de que sejam três prostitutas. Infelizmente, também no mundo real, a *make* mais intensa (significante maquiagem) ficou associada com um conteúdo (significado) de sexualidade feminina “pecaminosa”. Assim como o espartilho sexy de Clessi, os vestidos berrantes (e a forte maquiagem) dessas moças expressam os desejos interiores “impuros” da protagonista. Há uma passagem da dimensão alucinatória que expressa bem essa questão sobre ela querer o estilo de vida das prostitutas: ao ser abordada no bordel por um cliente, Alaíde até finge atuar no local: “Homem- é nova aqui?/ Alaíde- não, não sou nova. Não tinha me visto ainda?” (RODRIGUES, 2020, p. 112).

Ainda no plano da alucinação, Alaíde interage com três homens que possuem a feição de Pedro. São eles: o limpador do bordel, um indivíduo de capa e o namorado de Clessi: “O mesmo cavalheiro aparece em toda a peça, com roupas e personalidades diferentes” (RODRIGUES, 1981, p. 110). A troca de roupa (significante vestuário) ajuda a criar a ilusão (significado) de que todos os sujeitos têm a cara do marido de Alaíde na dimensão da alucinação. Por qual motivo ela enxerga Pedro no rosto de todos os homens de seu delírio e por que isso a incomoda tanto? O crítico José César Borba (1994) tem uma sugestão para responder a essa pergunta: “a luta por um mesmo homem, conquistado com vilania, mas por quem a vitoriosa, depois de casada, esgota inteiramente a curiosidade” (BORBA, 1994, p.195). Ou seja, ela quer livrar-se do marido e, por isso, atormenta enxergar o rosto dele em todos os homens de sua alucinação.

No âmbito não consciente, a esposa anseia experimentar outras coisas assim como sua heroína cortesã. Em decorrência desse desejo, há uma rejeição psíquica à imagem familiar do marido, figura afetiva do plano real que a remete ao seu viver consciente de frustração, tédio. Nessa outra dimensão, Alaíde não aspira a um viver de mulher respeitável. Iludida, ela transfere seus desejos para o antigo arquétipo da prostitua poderosa e sexy, que tinha a possibilidade de estar com pessoas diferentes enquanto ela só tinha a opção rotineira de estar com o mesmo homem, que tanto desejou e agora despreza.

Perante essa crítica ao casamento, qual o papel semiológico da vestimenta vestida de noiva? Clessi, Alaíde e Lúcia aparecem vestidas de branco: “Luz no plano da alucinação. Pedro, Alaíde e Lúcia de noivas” (RODRIGUES, 1981, p. 150). Também na dimensão alucinatória, existe a revelação de que Clessi foi vestida e enterrada com um vestido de noiva: “2ª MULHER- Morreu sim. Foi enterrada de branco. Eu vi” (RODRIGUES, 1981, p. 110).

Diante disso, qual o simbolismo presente nessa peça de roupa que empresta seu nome ao texto? Segundo o artigo *Uma leitura semiótica de vestido de noiva*, de Carlos Magno e Edna Oliveira (2017), a vestimenta simboliza a decadência do casamento. Em diversos diálogos, Alaíde revela seu desinteresse pelo marido apesar de permanecer casada e aparentemente feliz perante a sociedade: “Pedro, eu não gosto de você! Deixei de gostar há muito tempo! [...] Quero ser livre, meu filho. Livre! Tão bom!” (RODRIGUES, 1981, p.12).

Perante essa afirmação de Magno e Oliveira (2017) e diante do que é expresso no diálogo do próprio texto, é possível afirmar que a vestimenta é signo de primeiro grau da cerimônia de casamento, mas também é signo de segundo grau (ou símbolo, na linguagem corrente) de uma ideia abstrata, a ânsia frustrada por liberdade, que, por sua vez, é signo do estado anímico da “heroína” da peça, Alaíde.

Com base nessa linha de raciocínio, em *Vestido de noiva*, essa roupa contrasta com a “a tradição de usar branco no dia do casamento como sinônimo de pureza, inocência e castidade” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 655). Como resultado de um tratamento irônico, as três mulheres de branco, na verdade, portavam características contrárias a esses comportamentos simbolizados tradicionalmente na cor e nesse tipo de veste.

Quanto ao véu usado por Lúcia, é possível afirmar que o adereço se descola do valor usual de pureza que possui no imaginário social. No contexto da peça, esse item do vestuário ajuda a construir o mistério sobre quem seria a mulher de véu de quem Alaíde não conseguia lembrar num primeiro momento. Por isso, a personagem surge com o rosto coberto até o momento de clímax da revelação.

Com base nisso, temos que relembrar “que o traje pode funcionar ao mesmo tempo como objeto e como signo. Na função de objeto, ajuda a determinar as personagens [...] Como signo participa do sentido da ação dramática” (BOGATYREV, 1977, p. 17). Ou seja, tal como o ator se transforma, o objeto, no caso, parte da indumentária, pode receber novas funções que até então lhe eram estranhas, diz Bogatyrev (1977). O vestido de noiva, no contexto da peça, não comunica pureza, inocência, castidade ou a ideia de um dia feliz, segundo seu uso tradicional no mundo real como signo de primeiro grau.

Muito pelo contrário, a vestimenta recebe novos sentidos (signo de segundo grau) e seu

papel semiológico é representar, de modo irônico, a infelicidade dessas três mulheres que vestem vestidos de noiva em momentos de tensão, especialmente Alaíde e Clessi, que acabaram tragicamente mortas. Lúcia até permanece viva, mas, nos diálogos, revela-se sua morte interior em razão de ela possuir um sentimento de culpa e tormento pela morte da irmã, condição existencial que pode ser ainda pior do que a morte física: “LÚCIA- Pedro, ela me disse que não me deixaria em paz [...] Agora, quando penso em Alaíde depois de morta, só consigo vê-la de noiva” (RODRIGUES, 1985, p.163).

É preciso observar ainda o alto grau de ironia em enterrar uma prostituta de branco, cor geralmente destinada aos puros em cerimoniais cristãos, afirmam Chevalier e Gheerbrant (2015). O que o texto quer dizer com essa quebra do costume esperado? Há, talvez, uma provável crítica aos valores hegemônicos de fundo religioso, tradição que entende a prostituta como figura impura, pecadora e, portanto, indigna de ser enterrada com esse tipo de vestimenta. Há um diálogo de Alaíde, no plano alucinatório, que deixa bem claro essa questão: “Foi enterrada de branco? Mas ela não poderia ser enterrada de branco! Não pode ser!” (RODRIGUES, 1981, p. 110).

No próximo item, ao abordarmos a previsão da trilha sonora, aprofundaremos as questões que envolvem a cena do funeral de Clessi e os valores sacros da cultura ocidental ali representados.

3.14 A música e o espaço

Além de referenciar o vestuário, as didascálias citam o acompanhamento musical em alguns trechos da ação. No plano da memória, o texto secundário menciona o som da marcha nupcial para a situação do casamento de Alaíde e a ave-maria (de Rosa Pancelle) para o momento do velório de Clessi. Nos dois casos, assim como ocorre no mundo real, a música até tem o papel semiológico de construir a ambiência típica do espaço dramático²⁰ dos cerimoniais referenciados na fala das personagens. No entanto, parece haver também um tratamento irônico. Vamos explicar: a marcha nupcial, no mundo real, além de marcar a questão cerimonial, pode agregar, no uso mais comum, conceitos de felicidade, harmonia, alegria. Diferente do que se espera, quando toca a marcha na entrada da igreja, a protagonista, que tinha brigado com irmã por disputarem o mesmo homem, está tensa em vez de estar feliz.

Também há algo de inesperado em: tocar música sacra no velório de uma profana

²⁰ Espaço dramático: espaço do qual o texto fala (diálogos), espaço abstrato e que o leitor ou espectador deve construir pela imaginação (PAVIS, 2015, p.132).

(Clessi). Sobre essa questão do dualismo sacro-profano:

É preciso entender que a pessoa sagrada consiste em um “eu” separado do mundo profanado: o ser humano sacro renuncia os pecados terrenos por amor à divindade religiosa [...] O sujeito profano, pelo contrário, viola as regras sagradas e faz uso exacerbado de práticas indignas e impuras que são evitadas pelas pessoas não profanas (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 794).

Com base nessa explicação, será que, no mundo real, tocaria ave-maria no velório de uma prostituta, figura “impura”, conforme a visão religiosa ocidental majoritária? É bem provável que não. Diante disso, é preciso lembrar que a música pode ter uma função estruturante no teatro moderno, pois é capaz de “sublinhar intenções dramáticas. Brecht, numa deliberada ruptura com o diálogo, atribui a música uma função organizadora [...] A música marca ironicamente momentos do texto brechtiano” (MAGALDI, 2008, p. 41).

Ou seja, nas duas situações que descrevemos (casamento e funeral) parece haver um fundo irônico. É crível afirmar então que essas duas trilhas são signo de primeiro grau, se entendermos que servem apenas para criar uma ambiência cerimonial referenciada na fala das personagens. No entanto, nos dois casos, fica a impressão de que a música também é signo de segundo grau de uma ideia irônica sobre o sentido que envolve os rituais casar e morrer, que, por sua vez, são signos do estado anímico da heroína da peça.

Na igreja, quando toca a marcha nupcial, Alaíde surge tensa e vingativa, sentimentos contrários ao clima musical alegre do casamento. No velório da prostituta Clessi, quando toca ave-maria, ela está empática, serena e mesmo estranhamente contente. Nos contextos em que foram usadas, tais canções revelam o oposto do que se deveria esperar da ocasião e, por isso, é possível falar num tratamento irônico musical. A previsão meio burlesca dessas músicas, de certa forma, revela a esposa infeliz, que tanto precisa ser outra, a defunta Clessi, para ser alguém, conforme revela o plano da alucinação.

É possível dizer ainda que tais trilhas ressignificam nossa visão sobre esses cerimoniais. Será que o casamento é um momento em que ocorre somente felicidade? Ou ainda: o velório/morte é um evento exclusivamente triste? A representação da experiência existencial mais profunda de Alaíde fragiliza as noções que temos sobre casar e morrer. Em razão da previsão dessas duas trilhas, entende-se que o casamento pode ser triste, aprisionador, enquanto a morte pode ser uma experiência leve e até libertadora.

Diante dessas questões que apontamos sobre a ironia do fundo musical descrito, queremos retomar e destacar o fato de que toca música sacra no velório de uma profana. Esse acompanhamento musical parece desconstruir a ocidental separação rígida religiosa entre o sagrado e o profano. Em outras palavras, a obra parece dizer que há algo de “sacro” na figura

pecadora de Clessi.

Essa personagem profana violou as regras sagradas evitadas pelas pessoas de “bem” e foi essa faceta pecadora que atraiu o viver mais profundo de Alaíde, que vivia frustrada justamente por não “poder” pecar. Em *Vestido de noiva*, a perdição do pecado, representada na prostituta, pode ser ironicamente o caminho de outro tipo de sacro que escapa ao religioso majoritário vigente no ocidente.

Na verdade, essa questão faz até lembrar o simbolismo da prostituição sacra, que está presente em numerosas tradições da Antiguidade, bem como, em nossos dias, entre certas tribos da África. Em tais casos, a prostituta sacra, além de representar a fertilidade, “simboliza a união com a divindade e, em certos casos, a própria unidade dos vivos na totalidade do ser, ou ainda a participação na energia divina representada na prostituta” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 746).

A roupa branca (de pureza) usada no enterro por Clessi e a trilha sacra do funeral dialogam com esse tipo de crença que não demoniza a prostituta. Em *Vestido de noiva*, assim como nessas tradições religiosas não maniqueístas, essa figura, tão marginalizada na fé ocidental, recebe traços sacros para desconstruir o dualismo rígido que separa uns como bons e outros como maus. Nesse sentido, é possível afirmar que a música e o vestuário do enterro sublinham ironicamente certa santidade na profana Clessi além de criar, é claro, a ambiência psicológica do funeral.

Ainda sobre outros espaços e trilhas, as didascálias abordam também: hospital/redação (plano da realidade) e a casa (plano memória) como espaços cênicos. As ações que ocorrem nesses três locais não recebem acompanhamento musical. A redação e o hospital cumprem apenas papel circunstancial para referenciar trechos da ação. Já o espaço da residência tem certa importância simbólica na configuração da protagonista. Foi no sótão da casa, por exemplo, que a personagem teve contato com o diário da antiga moradora, Clessi. Segundo Magaldi (1981), Alaíde estava entediada com o rumo de sua vida e a descoberta da anotação íntima da cortesã, nesse cômodo, a encheu de fantasias.

Diante disso, vamos tentar entender a simbologia que pode manifestar-se em tal espaço: “A casa significa o ser interior, segundo Bachelard; seus andares, seu porão e sótão simbolizam diversos estados da alma” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 196). É plausível dizer então que a casa (plano memória) não funciona apenas como signo de primeiro grau, ou seja, lar. Caso consideremos essas ideias de Bachelard, a casa, especialmente o sótão, atua também como signo de segundo grau (ou símbolo, na linguagem corrente) de uma ideia abstrata, o anseio por fugir do tédio, que, por sua vez, é signo do estado de espírito de Alaíde.

Comentaremos adiante o espaço que mais aparece na peça em razão da ampla abordagem do plano da alucinação: o bordel. Por qual razão a protagonista está em um local desse tipo em seus delírios? Outro questionamento: por que o texto secundário, em diversos momentos, descreve o gênero musical samba para acompanhar as interações que ocorrem nesse espaço: “Madame Clessi- Esse aqui não é muito bom. Mas vai assim mesmo [samba surdindo]” (RODRIGUES, 1981, p.115).

O antropólogo Roberto da DaMatta (1997) escreveu sobre o teor manifesto no samba e afirma: “esse tipo de música festiva, em sua origem, se relaciona com a cultura milenar oriunda do carnaval” (DAMATTA, 1997, p. 47). Enquanto fenômeno simbólico complexo, a cultura carnavalesca, presente também no samba, representa a ideia de uma ordem social extraordinária e mais voltada à “des-ordem”, à fantasia, como é usual, por exemplo, nos festejos populares, acrescenta o autor.

Esse sentido expresso pela trilha ajuda a representar o desejo interior da protagonista. Conforme demonstramos até aqui, via suporte da fortuna crítica, no plano real, Alaíde está frustrada com sua existência ordinária e ordeira, e é por isso que ela deseja o viver extraordinário e desordeiro da antiga cortesã quando alucina. Na leitura de Magaldi (1981, p. 17), “a Bovary carioca transfere para a Clessi mundana seus impulsos de fantasia”. Por conta dessa transferência, ela rejeita sua vida entediante de esposa e deseja, no plano da alucinação, uma existência carnavalesca. Em outras palavras, ela fantasia uma vida a la Clessi, isto é, um existir mais voltado à “des-ordem”, modo de viver sem regras, que é expresso pela carga simbólica do samba que toca no prostíbulo.

De certa forma, essa simbologia presente no ritmo, descrita por Damatta (1997), conecta-se com o sentido de dicionário da palavra “bordel”: “um lugar em que prevalece a devassidão, libertinagem” (AURÉLIO, 1999, p. 89). A música prevista para o plano alucinatório, um som tipicamente carnavalesco, ajuda a criar uma ambiência de libertação comportamental típica de um bordel e é por isso que as mulheres do delírio “dançam samba com uma sensualidade ostensiva” (RODRIGUES, 1981, p.115), segundo descrevem as didascálias.

Como Alaíde deseja fugir de sua vida entediante na casa, local com regras do plano real, o fato de ela estar em um bordel, espaço sem regras da dimensão alucinatória, confirma a fantasia dela por experimentar o viver desordeiro carnavalesco de Clessi e das demais prostitutas com quem interage na alucinação. Conforme dissemos no tópico sobre o vestuário, no existir acordado, ela se veste e se comporta como uma senhora respeitável, no entanto, no plano do delírio, o mais explorado na peça, Alaíde revela seus desejos mais profundos:

“CLESSI (forte) - Quer ser como eu, quer? /ALAÍDE (veemente) - Quero, sim. Quero (RODRIGUES, 1981, p. 117)”.

Por conta da transferência, ela quer se vestir, agir e dançar samba sensualmente como as prostitutas do cabaré, pois acredita, ilusoriamente, que sejam pessoas livres. De certa forma, a simbologia do bordel, expressa também na trilha (samba), opera uma espécie de inversão da ordem social rígida estabelecida no plano real. Por isso, nesse local do plano alucinatório, Alaíde pode deixar de fingir ser uma burguesa sóbria. Em outros termos, o espaço e a música descritos nas didascálias têm igualmente o papel semiológico de traduzir a fantasia delirante da protagonista pelo existir “errante” da prostituta antiga.

3.15 Microfone

Essa exploração da psique de Alaíde é construída ainda com o auxílio do microfone, aparato técnico que foi também fundamental para representar a introspeção delirante de Olegário, de *A mulher sem pecado*. A ferramenta é mencionada, nas didascálias, 61 vezes. É usada poucas vezes para recriar barulhos existentes no mundo real, como neste caso, por exemplo: “MICROFONE - Buzina de automóvel. Rumor de derrapagem violenta. Som de vidraças partidas” (RODRIGUES, 1981, p. 109). Nesse caso, o papel semiológico é criar a imitação do som de uma batida de carro como parte da construção dos acontecimentos: “executado nos bastidores, o microfone pode imitar o som de um telefone, acidente, etc., para construir o desenvolvimento da ação” (PAVIS, 2015, p. 367).

Para criar a fusão de dimensões psicológicas, na maioria das menções, o dispositivo é referenciado como contraponto sonoro: “agindo com efeito paralelo à ação cênica, como um som *off* no cinema, o que impõe uma coloração e um sentido muitos ricos” (PAVIS, 2015, p. 367). Quando é previsto nessa função, o microfone tem o papel semiológico de embaralhar as fronteiras entre os planos da alucinação e memória. Vamos lembrar: em boa parte da peça, Alaíde conta trechos de sua memória a Clessi, no plano da alucinação. Sempre que ela começa a rememorar, há uma troca do plano alucinatório para o campo da memória, porém a fronteira entre essas duas dimensões não é rígida:

MULHER DE VÉU (ameaçadora) - Se eu disser uma coisa que sei. Uma coisa que você nem sabe!

ALAÍDE (baixo)- O que é que você sabe?

MULHER DE VÉU- Se eu disser- Alaíde- duvido, e muito, que esse casamento se realize. (Imobilizaram-se mulher de véu e Alaíde).

Clessi (microfone) – Você parou quando a mulher de véu disse: Duvido muito. Se fosse comigo, desmanchava o casamento! (RODRIGUES, 1981, p. 131).

MULHER DE VÉU (saturada) – Bem, não adianta discutir. ALAÍDE

(agressiva)- Não adianta mesmo!

MULHER DE VÉU- Mas uma coisa só eu quero que você saiba. Você a vida toda me tirou todos os namorados, um por um.

ALAÍDE (irônica) - Mania de perseguição!

Clessi (microfone) – Então você tirou os namorados da mulher de véu? (pausa para uma réplica de Alaíde que ninguém ouve) (RODRIGUES, 1981, p. 134).

Nas passagens acima e na quase totalidade em que a ferramenta é prevista, a voz (pelo microfone) de Clessi, figura do plano da alucinação (luz apagada), comenta a ação que ocorre no plano da memória (luz acesa). Em razão do resultado semiológico da fala extradieética, emitida simultaneamente dos bastidores (significante som), temos um conceito (significado) de fusão de dimensões psicológicas.

Como consequência plástica desse contraponto sonoro, uma personagem de um plano também está presente (sonoramente) no outro para emitir análises sobre o que está sendo narrado/mostrado. De certa forma, Clessi chega a direcionar como a ação deve ser entendida. Esse enquadramento ideológico, emitido simultaneamente pela voz microfonada, não deixa ser uma espécie de atualização do coro grego. No passado clássico, as vozes dos coristas enquadravam ideologicamente os fatos, relembra Pavis (2015). Em *Vestido de noiva*, assim como ocorre em *A mulher sem pecado*, o microfone moderniza funções do coro grego como parte da representação da psicologia profunda (e fragmentada) da protagonista.

3.16 Tom e expressão facial

É preciso comentar também que a densidade psicológica de Alaíde passa pela descrição do tom. Diferente de *A mulher sem pecado*, a expressão facial é deixada de lado em *Vestido de noiva*, enquanto a pronúncia é valorizada para compor estados emocionais. A descrição de Olegário previa “caras de ódio”, entre outras descrições faciais, o que não ocorre desta vez.

Em diversos trechos de *Vestido de noiva*, é possível perceber a exacerbação emocional por causa da descrição do modo como as palavras devem ser pronunciadas: “Alaíde- Pedro... (excitada) agora me lembrei: Pedro. É meu marido! Sou casada. (noutro tom) mas essa Lúcia, meu Deus! (noutro tom) Eu acho que estou ameaçada de morte! (Assustada)” (RODRIGUES, 1981, p.113). Segundo estudamos na segunda seção, a pronúncia pode agregar nuances psicológicas. Conforme revela o trecho citado acima, quando previsto na peça, o papel semiológico da altura dos sons e seu timbre, a entonação (significante tom), é criar um conceito (significado) de excitação mental para auxiliar a representação da mente confusa e fragmentada de Alaíde.

3.17 O gesto

A construção da exploração psicológica da protagonista passa igualmente pela previsão

do gesto. Como o texto enfoca especialmente o plano da memória e o da alucinação, não há motivo para seguir tendências de atuação realista. Por isso, existem diversas situações em que a gesticulação é referenciada de modo cenicamente inventivo nas didascálias. Quando Alaíde especula ter matado o marido, ela simula, junto com Clessi, uma manipulação antirrealista do corpo de Pedro: “cada uma puxa pelo braço o invisível cadáver, arrastando-o maquinalmente. Realizam o respectivo esforço juntas” (RODRIGUES, 1981, p. 123). Em outro trecho, Clessi “gesticula maquinalmente ao apontar seu próprio cadáver invisível” (RODRIGUES, 1981, p. 144).

Além de surgir como parte desse tratamento plástico antirrealista exemplificado acima, a gesticulação é fundamental para construir a nuance de mistério do texto. No começo, não sabemos que a mulher de véu é Lúcia, irmã de Alaíde, pois a protagonista recorda o que houve aos poucos. Por isso, antes da revelação, as demais personagens contracenam, pelo suporte do gesto, com uma pessoa invisível, uma vez que Alaíde não lembra que essa mulher misteriosa é sua irmã, de quem ela roubou o namorado.

Veja, a seguir, um trecho em que D. Laura, mãe de Pedro, interage com essa personagem que se concretiza, inicialmente, pela gesticulação de terceiros: “D. Laura parece ter notado a presença de uma pessoa que até então não vira. Dirige-se a essa pessoa invisível, beijando-a, na testa” (RODRIGUES, 1981, p. 127). Conforme estudamos, o gesto, nessas situações, “é objeto de pesquisa cênica e é fruto de uma produção-decifração” (PAVIS, 2015, p. 185).

No exemplo citado, a indicação cênica prevê que o gesto do ator crie, pelo suporte do movimento corpo, outro intérprete que age na cena. A gesticulação, conforme discute Pavis (2015), é empregada como invenção, faz de conta, e não de modo meramente realista para imitar a função do gesticular no mundo. Nesse sentido, o gesto também tem um papel semiológico importante: ajuda a traduzir visual e plasticamente eventos memoriais e alucinatórios provenientes da mente confusa e fragmentada de Alaíde.

3.18 O acessório

O uso do gesto na peça se relaciona ainda com a previsão do acessório. A gesticulação da protagonista cria objetos em *Vestido de Noiva*. Por exemplo, a referência a um espelho, nas didascálias, chama atenção. Num primeiro momento, o objeto existe como resultado da movimentação gestual de Alaíde, mas depois se transforma em um acessório real: “Alaíde, vestida de noiva, está sentada numa banquetta. Agora o espelho imaginário se transformou num espelho verdadeiro, grande, quase do tamanho de uma pessoa” (RODRIGUES, 1981, p. 129).

Os acessórios existentes na vida social podem transformar-se na escrita teatral, segundo

discutimos na seção anterior: “se os acessórios não significam nada mais que os objetos que se encontram na vida, constituem signos artificiais desses objetos, são signos de primeiro grau” (KOWZAN, 1977, p. 72). Já na função de signo segundo grau, o acessório pode remeter “a um lugar ou circunstância qualquer relacionada com as personagens, assumindo valor caracterizante [...] Expressa profissão, gostos, intenção, sexualidade, classe social, religião, etc” (PAVIS, 2015, p. 6).

A ideia de que o acessório pode ajudar a caracterizar a personagem nos leva a pensar: Qual o papel semiológico desse espelho, uma vez que ela interage com ele diversas vezes? Esse objeto não parece corresponder a um signo primeiro grau, isto é, o espelho não está na cena apenas reproduzindo a função principal que desempenha no mundo real. O acessório parece funcionar como signo de segundo grau, pois as interações em torno dele dizem algo sobre a ação que envolve Alaíde: “MULHER DE VÉU - Você roubou meus namorados. Mas vou roubar seu marido. (acintosa) Só isso! Alaíde volta para o espelho e a mulher de véu atrás” (RODRIGUES, 1981, p. 129).

A simbologia presente no espelho, agregada por diversas tradições, é muito rica e remete a “uma superfície que traduz o conteúdo do coração e da consciência [...] Pode remeter também a uma verdade de uma ordem superior ou oculta” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 393). Todos esses sentidos parecem adequados ao entendimento da ação que envolve Alaíde e a interação com esse acessório. Logo após ser confrontada pela irmã pelo roubo do namorado, ela encara o espelho várias vezes e se depara, quem sabe, com a própria consciência antes de entrar na igreja tensa: “Diante do espelho, Alaíde está retocando a toilette, ajeitando os cabelos, recuando e aproximando o rosto do espelho concentrada” (RODRIGUES, 1981, p. 129).

Nesse sentido, o espelho até funciona como signo de primeiro grau, isto é, imita o objeto do mundo que reflete uma imagem, no entanto o acessório funciona, ao mesmo tempo, como signo de segundo grau (ou símbolo, na linguagem corrente) por traduzir o conteúdo da consciência tensa, que, por sua vez, é signo do estado anímico da personagem principal da peça.

Aristóteles critica esse uso do acessório como elemento caracterizador das personagens, conforme estudamos na primeira seção. Já nas estéticas modernas, é comum e bem aceito o acessório comunicar circunstâncias relacionadas com as personagens. Na seção anterior, por exemplo, demonstramos como Tchecov e Ionesco descreveram o acessório para comunicar aspectos interiores das figuras protagonistas assim como o faz Nelson Rodrigues em *Vestido de noiva*.

3.19 Marcação

Na seção sobre Semiologia Teatral, explicamos que o modo de deslocamento do ator no

palco pode acrescentar significados. Segundo Pavis (2015), a movimentação lenta, por exemplo, é muito prevista para criar tensão, intensificar cenas de violência, ampliar momentos de clímax ou mesmo para modificar o ritmo normal das atuações em consonância com a trilha.

Em *Vestido de noiva*, o texto secundário prevê deslocamentos que chamam atenção. Quando a protagonista chega ao bordel confusa, no plano alucinatório, há três mulheres e, ao vê-la, “a 2ª mulher aproxima-se lenta, de Alaíde” (RODRIGUES, 1981, p. 110). Com base nos estudos de Pavis (2015), esse deslocamento mais demorado (significante marcação) parece expandir o teor (significado) tenso da interação. Sem saber a razão, Alaíde está num local estranho e diante de uma mulher desconhecida, que se aproxima dela devagar, movimentação que ajuda a ampliar a preocupação da protagonista.

Em outro trecho, ainda no plano alucinatório, ela especula ter agredido o marido: “Alaíde apanha um ferro, invisível, ou coisa que o valha, e, possessa, entra a dar golpes. Pedro cai em câmara lenta” (RODRIGUES, 1981, p. 122). Segundo ensina Pavis (2015), esse tipo de movimentação (significante marcação) mais devagar, nesse contexto, ressalta o conteúdo violento (significado) da agressão sofrida pelo marido.

Por fim, no plano da memória, quando é revelada a identidade da mulher de véu, a didascália recomenda: “entra quase que magicamente, como uma aparição” (RODRIGUES, 1981, p. 122). Ainda nessa cena, diante da personagem antagonista, Alaíde desloca-se “maquinalmente” para longe da irmã. A aparição mágica da personagem Lúcia e o deslocamento maquinal de Alaíde revelam uma movimentação artificial, como resultado de uma marcação teatral experimental: “quando não imita meramente a função do movimento manifesto na vida, a marcação torna-se fruto de pesquisa cênica e institui novas ‘maneiras’ de andar para comunicar algo” (PAVIS, 2015, p. 253).

Ocorridos no plano psíquico, esses deslocamentos artificiais, o mágico e o maquinal (significante marcação), comunicam ações de uma interioridade profunda e sem precisão causal ou realista (significado). Em outros termos, a opção por explorar a ilogicidade interna aparece configurada na artificialidade expressionista ilógica desses dois deslocamentos.

Por fim, chama a atenção o fato de as funcionárias do bordel se deslocarem sambando em diversos trechos da imaginação delirante de Alaíde: “3ª mulher vem em passo de samba” (RODRIGUES, 1981, p. 114). Em consonância com a trilha, esse movimento (significante marcação) ressalta o conteúdo (significado) de libertação comportamental do local imaginário bordel, segundo esclarecemos ao estudar o efeito do samba, ritmo carnalizado que embala as interações do plano alucinatório.

Em outras palavras, o papel semiológico da marcação também é intensificar a

exploração da interioridade por meio dos deslocamentos feitos no palco.

3.20 Iluminação

Deixamos para analisar as indicações de luz por último, pois trata-se de um signo não verbal que recebe bastante destaque na obra. A concretização da ação simultânea, tão adequada à exploração da mente decomposta de Alaíde, é atingida, sobretudo, em razão do *design* de iluminação. Conforme o texto secundário, a iluminação muda sempre que os planos da realidade, da memória e da alucinação se alternam e isso ocorre muitas vezes porque a mente representada fica oscilando, especialmente, entre lembranças e delírios.

Somente para lembrar: no âmbito real, ocorre um acidente grave e a vítima, a protagonista, segue para o hospital sem consciência. Nesse ínterim, enquanto a mente está desacordada antes da morte, muita coisa acontece na alucinação e na memória, planos que se intercalam rapidamente. Veja, a seguir, trechos em que a luz é descrita para proporcionar essa ágil alternância entre as dimensões psicológicas:

✓ Logo após o barulho do acidente, a iluminação é descrita para anunciar a primeira interação que ocorre no plano alucinatório entre Alaíde e as três mulheres que a recebem no bordel: “Luz em resistência no plano da alucinação” (RODRIGUES, 1981, p. 109).

✓ Após as primeiras interações no plano alucinatório, a dimensão da realidade é retomada para explicar a razão de Alaíde estar nesse bordel, espaço criado pela mente acidentada sem consciência: “Apaga-se o plano da alucinação. Luz no plano da realidade. Sala de operação. Os médicos tentam reanimá-la” (RODRIGUES, 1981, p. 109).

✓ Depois de encontrar Clessi no plano da alucinação, Alaíde interage com a cortesã e passa a rememorar os acontecimentos que a levaram até o local de trabalho da prostituta. Sempre que a protagonista narra o que lembra, ocorre a troca de plano: “Escurece o plano da alucinação. Luz no plano da memória. Aparecem o pai e a mãe de Alaíde (RODRIGUES, 1981, p. 117).

Essa alternância, atingida pela iluminação, ocorre ao longo de toda a peça como forma de representar a mente oscilante. É por isso que o termo “luz” aparece 72 vezes no texto secundário. Diante dessa grande funcionalidade operada por essa ferramenta técnica, vamos lembrar os possíveis efeitos estéticos da luz no teatro, segundo Pavis (2015, p. 202): “a) Iluminar ou comentar a ação, b) isolar o ator ou elemento da cena, c) criar uma atmosfera, d) dar ritmo à representação, e) emitir uma leitura metafórica ou f) revelar a evolução dos argumentos”.

Conforme indicam os trechos da obra listados acima, por conta da opção pela ação

simultânea, é a luz que anuncia o plano em que os acontecimentos se desenrolam ao isolar o ator ou elemento da cena em evidência. Como resultado do poder de isolamento espacial instantâneo garantido pelo foco luminoso, os planos psíquicos se alternam com agilidade, proporcionando a simultaneidade psíquica dos acontecimentos.

Em outras palavras, a função da luz, nos exemplos citados, não se resume ao propósito de iluminar um local escuro (signo de primeiro grau); a ferramenta (significante luz) estabelece o teor (significado) de transposição dimensional (e temporal) de acontecimentos reais e psíquicos (signo de segundo grau), que, por sua vez, são signos da interioridade da protagonista.

Ainda ao observar a previsão do recurso, percebemos a descrição de passagens em que a cena fica em penumbra ou em trevas. Segundo Fraga (1998), esse tipo de previsão cênica, que detalha a gradação de luz para a sombra, é um procedimento expressionista que costuma criar efeitos de fragmentação psicológica. Ou seja: o foco luminoso mais escuro tem o papel semiológico de traduzir visualmente a obscura psique fragmentada, que oscila diante de situações tensas (penumbra) ou mesmo apaga brevemente (trevas) quando há uma alteração brusca das dimensões psíquicas.

A partir disso, vamos citar primeiro um trecho que recomenda a gradação da iluminação para a sombra: “a luz amortecida em penumbra. Entra uma mulher [Lúcia], quase que magicamente. Um véu tapa-lhe o rosto. Luz normal” (RODRIGUES, 1981, p. 130). O foco luminoso em penumbra, junto com a marcação do deslocamento (aparição quase mágica), ajuda a criar o clima tenso da interação entre Alaíde e a misteriosa mulher de véu. Como consequência estética, a luz amortecida dá um ar assustador à antagonista que aparece, do nada, como um fantasma, para confrontar questões interiores de Alaíde.

Em outros trechos, notamos a ausência total da luz: “Trevas. Ilumina-se o plano da alucinação” (RODRIGUES, 1981, p. 111). Esse tipo de menção é recorrente em *Vestido de noiva* e ajuda a mostrar a alteração brusca ou mesmo a fusão confusa dos planos: “A memória de Alaíde em franca desagregação. Imagens do passado e das alucinações se confundem e se superpõem. As recordações deixaram de ter ordem cronológica. Trevas. Apaga-se o plano da memória” (RODRIGUES, 1981, p. 134). Conforme explicamos no tópico sobre a estética expressionista, essa presença de trevas no cenário costuma projetar visualmente conceitos de perturbação psicológica, questão que transparece na didascália citada acima.

Em uma outra passagem, “Alaíde apanha um ferro, invisível, e, possessa, entra a dar golpes. Pedro cai em câmera lenta. Trevas” (RODRIGUES, 1981, p. 122). Já nesse caso, o apagamento da luz parece ir além da expressão visual da fragmentação mental. O papel semiológico dessa indicação é também estabelecer um clima misterioso. Nesse momento da

ação, ainda não há confirmação se Alaíde havia matado Pedro ou não. Por isso, esse golpe violento, seguido pela ausência total de iluminação, cria um ar de suspense sobre o que vem a seguir.

O efeito de mistério, como resultado do *design* de luz, pode ser percebido igualmente nesta passagem: “imobilizam-se mulher de véu e Alaíde. Depois, trevas [...] Acende-se a luz. Só Alaíde e a mulher de véu, na mesma posição da cena anterior” (RODRIGUES, 1981, p. 122). Há algo além da fragmentação mental nessa ausência de iluminação também. Em tal contexto, esse apagão gera uma atmosfera de mistério sobre o desfecho do confronto físico entre as irmãs.

A luz é usada ainda para criar algumas atmosferas rápidas ao isolar determinada personagem em ação. O fecho de luz, na vertical, dá nuance triunfal ao momento em que Clessi aparece no bordel: “surge na escada uma mulher. Espartilhada, chapéu de plumas. Uma elegância antiquada de 1905. Bela figura. Luz vertical sobre ela” (RODRIGUES, 1981, p. 114). Em outro momento, a iluminação verticalizada isola os atuantes para criar uma ligeira atmosfera de mistério em torno do anúncio sobre uma possível sobrevivência de Alaíde: “Pedro, com roupa normal, falando com o médico de serviço. Projetor vertical sobre os dois” (RODRIGUES, 1981, p. 114).

Assim como ocorre em *A mulher sem pecado*, “a luz não surge como fator meramente arquitetônico, pois torna-se símbolo de algo [...] Possuímos nela todo o poder expressivo do espaço, se este espaço é colocado a serviço da configuração da personagem e da ação” (APPIA, 1954, p.39). Segundo Fraga (1998), amparados pelos ideais de liberdade formal do século XX, os expressionistas experimentaram amplamente o potencial narrativo da iluminação por estarem interessados em representar a psique profunda. Em *Vestido de noiva*, observamos, nas didascálias, esse uso do *design* de luz como fator fundamental da exploração da interioridade.

Conforme exemplificamos no começo deste item, o foco luminoso é o grande responsável pela engenhosa simultaneidade da ação, que intercala três planos distintos (memória, realidade e alucinação). Essa criatividade ao referenciar a luz ajudou a tornar a obra um exemplo de modernidade no teatro brasileiro:

O certo é que a estreia de *Vestido de noiva* fez com que o teatro brasileiro perdesse o complexo de inferioridade. Seria adequado dizer que o teatro, como espetáculo, se universaliza à maneira das outras artes modernas, e Nelson Rodrigues representa para o palco o que trouxeram Villa-Lobos para a música, Portinari para a pintura, Niemeyer para a arquitetura e Carlos Drummond de Andrade para a poesia (MAGALDI, 1981, p.21).

Conforme defendemos antes, apesar de *A mulher sem pecado* já trazer a ousadia cênica expressionista ao prever o uso da iluminação e do microfone para expressar conteúdos

psicológicos, foi *Vestido de noiva* que se consagrou como a grande inauguradora do Expressionismo nos palcos do Brasil. Magaldi (1981) acredita que a montagem de Ziembinski colaborou com o reconhecimento da obra. No entanto, segundo demonstramos, a inventividade cênica, que fez sucesso nos palcos, deriva, primeiro, do potente espetáculo virtual manifesto no extenso texto secundário da obra.

A elogiada ação simultânea, atingida especialmente pela descrição do *design* de iluminação, antecipou um tipo de densidade psíquica, que depois se tornou base de textos psicológicos, seja no teatro ou no cinema.

CONCLUSÃO

Em decorrência do objetivo geral desta tese, fizemos uma revisão bibliográfica sobre a evolução, a relevância e a referência ao dispositivo cenográfico nas didascálias. Como parte do objetivo específico, exemplificamos o resultado desse levantamento ao analisar o papel semiológico das didascálias nas peças psicológicas: *A mulher sem pecado* (1941) e *Vestido de noiva* (1943), de Nelson Rodrigues. Segundo apuramos, as anotações cênicas são fundamentais para expressar a interioridade que ultrapassa o viver consciente no drama psicológico, questão que demonstramos com as didascálias dessas duas obras dramáticas.

Por intermédio do levantamento bibliográfico da primeira seção, concluímos que: as didascálias ganharam protagonismo na construção do sentido das obras dramáticas modernas, sobretudo em decorrência da crise do drama, das descobertas psicanalíticas e como consequência das abordagens vanguardistas do século XX. Em razão desses três eventos, a estrutura da obra teatral mudou e as didascálias passaram a revelar, pela previsão de signos não verbais, a psique profunda das personagens, que não é comunicável pelo tradicional diálogo.

Por causa desse teor simbólico manifesto nas didascálias, esclarecemos, na segunda seção, o papel semiológico dos signos não verbais que surgem descritos na obra dramática. Revisamos um compilado de reflexões de Semiologia Teatral e os resultados mais relevantes derivam da obra de Saussure. Os estudos feitos por Kowzan (1977), inspirados na tradição saussuriana, defendem uma leitura da peça de teatro que contemple: o plano do significante (da expressão), constituído pelas palavras (diálogo) e pelos materiais ou significantes cênicos que são descritos nas didascálias, e o plano do significado, que diz respeito ao conceito, à significação que é vinculada a um determinado significante.

Os resultados da primeira e segunda seção nos ajudaram a escolher o método de leitura das peças. Em razão da especificidade da escrita, imposta especialmente pelas indicações cênicas, analisamos o texto escrito como estratégia de encenação em estado virtual, método de interpretação defendido por Ubersfeld (2013), Pavis (2015) e Zumthor (2007). Esse tipo de leitura preconiza a “encenação performatizada virtualmente” na obra escrita. Como efeito desse procedimento metodológico, mapeamos e descrevemos o protagonismo do sentido descrito nas didascálias, pois a densa construção psicológica das duas peças escapa ao diálogo e é atingida também pelo suporte dos signos não verbais previstos.

Esse percurso teórico de leitura nos ajudou a comprovar nossa hipótese: a referência aos dispositivos microfone e luz, especialmente, constitui fator estético fundamental da sofisticação e da especificidade de *A mulher sem pecado* e *Vestido de noiva*. Nos dois textos, conteúdos

psíquicos profundos e inviáveis de aparecer no tradicional diálogo são comunicáveis, teatralmente, em razão da tradução não verbal operada pelos materiais cênicos descritos.

No caso de *A mulher sem pecado*, os significantes luz e microfone, em especial, estão revestidos de carga persuasiva e são essenciais para a representação dos delírios da figura protagonista. Ao valorizá-los, Nelson Rodrigues questiona a noção canônica de que existe sempre a necessidade de traduzir ideias pelo diálogo, componente que deteve o monopólio da força dramática por muito tempo. Segundo concluímos, sem a previsão dos signos não verbais, a representação das alucinações perde impacto dramático ou mesmo torna-se inviável em *A mulher sem pecado*.

Diante do requinte estético da primeira peça do autor, é possível refletir e até reconsiderar se *Vestido de Noiva* é, de fato, nosso grande marco do Expressionismo no teatro. O qualitativo realismo imaginativo não é suficiente para descrever a importância do contraponto introspectivo proporcionado pelas indicações de microfone e luz. No caso da iluminação prevista nos momentos de delírio de Olegário, é possível até falar numa atmosfera onírica. Segundo o entendimento desta tese, apesar de a crítica situar *Vestido de Noiva* como o marco inicial do Expressionismo no teatro brasileiro, é possível classificar *A mulher sem pecado* como a obra inaugural desse movimento estético em nosso solo. Dizemos isso porque a primeira peça do dramaturgo adianta procedimentos expressionistas, segundo demonstramos ao analisar as didascálias.

Vestido de noiva já era um texto bastante reconhecido e estudado. Nossos resultados revelaram que a inventividade cênica, que fez sucesso nos palcos, deriva, primeiro, do potente espetáculo virtual manifesto nos signos não verbais descritos nas didascálias. A luz, mencionada 72 vezes no texto secundário, é a grande responsável pela engenhosa simultaneidade da ação, que intercala três planos distintos (memória, realidade e alucinação). O microfone é outro aparato técnico descrito abundantemente para representar a fragmentação psicológica de Alaíde. A ferramenta sonora é citada, nas didascálias, 61 vezes e é usada para representar o embaralhamento das dimensões psíquicas.

Vale acrescentar que o desejo de explorar a realidade interior profunda, algo típico do Expressionismo, foi mencionado por Sábato Magaldi (1981), pelo professor Eudinyr Fraga (1994) e por tanto outros críticos que leram as peças psicológicas do dramaturgo, contudo ainda não havia um estudo tão específico, em nível doutorado, que demonstrasse, nas obras, o papel semiológico das didascálias e seu efeito de requinte expressivo na construção do drama psicológico do autor, conforme fizemos.

A análise dos signos não verbais que realizamos considerou as qualidades estéticas assim como as significações apontadas, de modo mais genérico, em leituras anteriores. Avançamos, no entanto, ao aprofundarmos a apreciação dos signos não verbais e sua funcionalidade nas peças estudadas e esperamos que os resultados desta tese aprofundem reflexões a respeito da semiologia na obra de Nelson Rodrigues, autor referenciado por boa parte da crítica como o mais importante dramaturgo brasileiro. Desejamos ainda que nossa pesquisa oriente abordagens futuras sobre como ler o texto dramático moderno de perspectiva psicológica.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. Trad de Ivone Castilho Benedetti. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- ALCALDE, Alfonso. **Sobre el teatro Latino**. In Freelibros.me. Septiembre, 2011. E-Book disponível em: <https://www.freelibros.me/libros/sobre-el-teatro-latino-alfonso-alcalde>
- APPIA, Adolphe. **Notes de mise em scène**. In: Revue d'histoire du théâtre. Paris, 1954, I-II, pp. 46-59.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica, 1993.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Trad. de Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1964.
- BANDEIRA, Manuel [Introdução]. In: RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.
- BARTHES, Roland. **Elementos de Semiologia**. Trad. de Izidoro Blikstein: São Paulo: Cultrix, 2006.
- BOCK, Ana. **Psicologias: uma introdução ao estudo de psicologia**. São Paulo: Saraiva, 2002.
- BORBA, José César. [Introdução]. In: RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- BRUGGER, Ilse. **Teatro Alemán Expressionista**. Buenos Aires: La Mandrágora, 1959.
- CASTIAJO, Isabel. **O teatro grego em contexto de representação**. Coimbra: Imprensa da universidade de Coimbra, 2012.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário dos símbolos: Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. 28ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.
- DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. 6ª edição. Rio de Janeiro: Rocco: 1997.
- DRAGO, Niuxa. **O percevejo**. O Viés expressionista da cenografia de Santa Rosa: entre escadas e efeitos luminosos. Rio de Janeiro, UniRio, vol 4, nº 1, p. 1-12, 2012.
- ECO, Umberto. Parâmetros da semiologia teatral. In: Helbo, André (org.). **Semiologia da representação**. Trad. de Eduardo Cañizal. São Paulo: Cultrix, 1975.
- FARINA, Modesto. **Psicodinâmica das cores em comunicação**. 4ª ed. São Paulo (Brasil): Edgar Blucher Ltda, 1990.

FERNANDES, Sílvia. **Repertório**. Teatralidade e performatividade na cena contemporânea. Salvador, nº 16, p.11-23, 2011.

_____. **Artefilosofia**. Teatralidade e textualidade. A relação entre cena e texto em algumas experiências de teatro brasileiro contemporâneo. Ouro Preto, n.7, p. 167-174, 2009

FERREIRA, Aurélio. **Aurélio século XXI**: o dicionário da Língua Portuguesa. 3. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FRAGA, Eudinyr. **Travessia - Revista de Literatura Brasileira**. Nelson Rodrigues e o Expressionismo. Florianópolis, U F S C, nº 28, 1º semestre de 1994; pp. 89-103

_____. **Nelson Rodrigues Expressionista**. São Paulo: Ateliê, 1998.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GOMES, Carlos Magno; OLIVEIRA, Edna Caroline Alexandria da Cunha. Uma Leitura Semiótica De Vestido De Noiva. **Revista Temporis [Ação]** (Periódico acadêmico de História, Letras e Educação da Universidade Estadual de Goiás). Cidade de Goiás; Anápolis. V. 17, N. 02, p. 89-102 de 141, Jul./Dez., 2017. Disponível em: <25/5/2020>

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução de André Cechinel. 2. ed. Florianópolis: UFSC, 2013.

INGARDEN, Roman, BOGATYREV, Petr, HONZL, Jindrich e KOWZAN, Tadeusz. **O Signo Teatral**: a semiologia aplicada à arte dramática. Trad. Luiz Arthur Nunes. Editora Globo, Porto Alegre, 1977.

GUINSBURG, Jacob. **Semiologia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

KIBUUKA, Greice Ferreira Drumond. **Anais de Filosofia Clássica**. A ópsis na poesia dramática segundo a *Poética* de Aristóteles. Rio de Janeiro, UFRJ, vol. 2, nº3, p. 60-72, 2008.

KOWZAN, Tadeusz. **O Signo Teatral**: a semiologia aplicada à arte dramática. Trad. de Luiz Arthur Ferreira Freire Nunes. Porto Alegre: Globo, 1977.

LINS, Álvaro. [Introdução]. In: RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1988.

POCIÑA, Andrés. **Humanitas**. Nuevas perspectivas de estudio de las tragedias de Séneca. vol. 54, p. 333-350, 2002.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Trad. de Jacob Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

MALARD, Letícia. **O eixo e a roda**. Literatura e Psicanálise: A mulher sem pecado, de Nelson Rodrigues. Belo Horizonte: UFMG, v. 22, nº 2, 2013.

MAGALDI, Sábato. [Introdução]. In: **Teatro completo de Nelson Rodrigues**: peças psicológicas. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1981.

_____. **Iniciação ao Teatro**. 7ª ed. São Paulo: Editora Nova Afiliada, 2008.

_____. [Introdução] **Teatro completo de Nelson Rodrigues**: volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.

MONTAGNER, Airto Ceolin. **Teatro latino e idade média**. Rio de Janeiro: UERJ, 2008.

MOISÉS, Massaud. **História da literatura brasileira**: das origens ao romantismo. v. 1. São Paulo: Cultrix, 2001.

MOTTA, Vera Dantas de Souza. **Nelson Rodrigues e uma poética do fragmento: o inconsciente em cena**. 2006. Tese de Doutorado- Universidade Federal da Bahia (UFBA). Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas. Bahia.

MUKAROVSKY, Jan. **Escritos sobre estética e semiótica da arte**. Trad. de Manuel Ruas. Lisboa: Estampa, 1988.

RABELO, Adriano de Paula. **Formas do trágico moderno nas obras teatrais de Eugene O'Neill e de Nelson Rodrigues**. 2004. Tese de Doutorado - Universidade de São Paulo (USP). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo.

Ribeiro, Léo Gilson. [Introdução]. In: RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.

RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo I**: peças psicológicas. Organização geral e prefácio de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o teatro contemporâneo**. Trad. de Andréa Stahel da Silva. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

_____. **Introdução à análise do teatro**. Trad de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

ROSA, Santa. [introdução]. In: RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.

ROSENFELD, Anatol. **Prismas do teatro**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____. **Teatro alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1968.

UBERSFELD, Anne. **Para ler teatro**. Trad. de José Simões. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de Linguística geral**. Trad. de Antônio Chelini. São Paulo: Cultrix, 2006.

SILVA, Bianca. **Revista Pandora Brasil**. Ensaio sobre a catarse: em percurso pela tragédia. São Paulo- Mackenzie - nº 13, dezembro de 2009.

SOUSA, Pompeu de. [Introdução]. In: RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.

STRINDBERG, August. **O Sonho**. Tradução de João da Fonseca Amaral. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno**. Trad. de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TODOROV, Tzvetan. **Theories of the Symbol**. Nova York: Cornell University Press, 1984.

ZAMORA, Juan. **Historia Del Teatro Contemporáneo**. Barcelona: Juan Flors, 1961.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Trad de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Educ, 2007.

ANEXO: MEMORIAL

INTRODUÇÃO

Eu sempre tive grande interesse por contar histórias. Graduei-me inicialmente em Comunicação Social/Jornalismo em 2010. Como trabalho final da graduação, criei o documentário: “No bar, todo mundo é igual?”. No audiovisual, retratei a percepção carnavalesca do mundo, a partir da obra do sociólogo Roberto da Matta. O bar é estudado como um ambiente carnavalizado e, por isso, é demonstrado como um espaço democrático e tolerante no documentário. Resolvi continuar estudando para combinar dois interesses: histórias e arte.

Em 2016, concluí o Mestrado em Estudos Literários na UFMS (Universidade Federal de Mato Grosso do Sul), câmpus de Três Lagoas. Fui orientada pelo doutor Ricardo Magalhães Bulhões e defendi a dissertação “A percepção carnavalesca do mundo: uma leitura da peça *Lisbela e o prisioneiro*”. Consideramos o conceito de literatura carnavalizada e observamos, na obra literária, uma poética do “avesso” que inverte a ordem hierárquica dos poderes sociais estabelecidos na representação. Na leitura, exploramos, sobretudo, o espelhamento que a peça faz da sociedade em seu conteúdo e consideramos a riqueza do arranjo textual criado por Osman Lins.

O contato com o estudo da organização do texto no mestrado me atraiu e resolvi continuar estudando a obra dramática, agora priorizando essa dimensão estrutural. Fui aprovada então no Doutorado em 2017, também na UFMS (Universidade Federal de Mato Grosso do Sul), câmpus Três Lagoas. Como eu disse antes, por buscar me aprofundar sobre o sistema de organização do texto dramático, escolhi estudar o papel semiológico das didascálias. Para demonstrar a importância estética desse tipo de anotação cênica, presente de modo marcante em peças com cunho psicológico, analisei *A Mulher sem pecado* (1941) e *Vestido de Noiva* (1943), ambas escritas pelo dramaturgo brasileiro Nelson Rodrigues.

FORMAÇÃO E APRENDIZADO

Depois de ser aprovada na seleção de Doutorado Letras/Estudos Literários da UFMS (Universidade Federal de Mato Grosso do Sul), câmpus de Três Lagoas, cursei as seguintes disciplinas durante 2017 e 2018:

- Teorias do Gênero Poético (Conceito A);
- Tópicos Especiais: A Ficção Brasileira Contemporânea (Conceito A);
- Teorias da Narrativa (Conceito A);
- Tópicos de Semântica e Pragmática (Conceito A);

- Tópicos Especiais: O Gênero Dramático na Literatura (Conceito A);
- Tendências da crítica literária (Conceito A);
- Tradição e Contemporaneidade na Literatura Brasileira (Conceito B).

Quero destacar especialmente a contribuição da disciplina de “Tópicos Especiais: O Gênero Dramático na Literatura”, ministrada pelo meu orientador, o professor doutor Wagner Corsino Enedino. Depois de cursar essa matéria sobre o texto teatral, passei a refletir sobre os efeitos da crise do drama na formatação do texto dramático moderno. Essa indagação ampliou meu repertório teórico e, como consequência, adquiri firmeza conceitual para escolher o objeto deste estudo: o papel semiológico das didascálias em *A Mulher sem pecado* (1941) e *Vestido de Noiva* (1943).

ATIVIDADES ACADÊMICAS REALIZADAS ENTRE 2017-2020

Além da participação nas disciplinas, como aluna regular do programa de Doutorado, apresentei diversas comunicações e publiquei artigos em coautoria com meu orientador, o professor doutor Wagner Corsino Enedino. Listo, a seguir, nossa produção científica:

1) “O diálogo entre o teatro expressionista e as ideias freudianas: a expressão do mundo interior pela deformação visual e sonora em *A mulher sem pecado*, de Nelson Rodrigues” (Comunicação oral, V CONALI- Congresso Nacional de Linguagens em Interação, UEM- Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2017);

2) “A configuração da dramaticidade moderna” (Comunicação oral, SENELCO- I Seminário Nacional de Estudos Linguísticos do Centro-Oeste, UFMS- Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Três Lagoas, 2017);

3) “A construção textual no drama: questões de linguagem e discurso” (Coordenação de simpósio, SENELCO- I Seminário Nacional de Estudos Linguísticos do Centro-Oeste, UFMS- Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Três Lagoas, 2017);

4) “Ter que ser outro, para ser alguém: questões de identidade no conto de fadas *A sereiazinha*, de Hans Andersen” (Comunicação oral, I Seminário Internacional de Estudos de Linguagens e XIX Semana de Letras, UFMS- Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande, 2017);

5) “O real construído pela imprensa: silenciamento midiático e representação social em *O beijo no asfalto*, de Nelson Rodrigues” (Comunicação oral, SELAC- Seminário de Literatura e Arte contemporânea, UFGD-Universidade Federal da Grande Dourados, Dourados,

2017);

6) “A tradição elegíaca em *A estrela fria*: a existência como exílio e a fragilidade da vida pelo recorte da cena fúnebre” (Artigo, Revista Littera, UFMA- Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2018);

7) “Liberdade de escolha no drama moderno: a representação da mulher na peça *Lisbela e o prisioneiro*” (Comunicação oral, I Congresso Nacional Mulher, Literatura e Sociedade, UFPE- Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2018);

8) “O diálogo entre o teatro expressionista e as a ideias freudianas: a expressão do mundo interior pela deformação visual e sonora em *A mulher sem pecado*, de Nelson Rodrigues” (Artigo completo publicado em anais, V CONALI- Congresso Nacional de Linguagens em Interação, UEM- Universidade Estadual de Maringá, 2018);

9) “Modos de ler o texto teatral moderno: a importância do dispositivo cênico na interpretação” (Artigo, Revista Landa, Universidade Federal de Santa Catarina, 2019).

A PESQUISA

A pesquisa que apresento no momento dialoga com meu desejo profissional do futuro: lecionar em graduações (Letras, cinema ou teatro) ou quem sabe trabalhar como produtora na indústria do cinema ou no meio teatral. Ao ler as peças psicológicas *A Mulher sem pecado* e *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, fiquei fascinada pelas didascálias, especialmente pelas partes que descrevem o uso técnico de luz e microfone (*som/off*). A previsão de tais recursos ajuda a revelar conteúdos psíquicos profundos inviáveis de aparecer no tradicional diálogo. Se um dia eu trabalhar no ramo, quero aplicar todo o saber semiológico e dramático que adquiri com os textos teóricos, peças de Nelson Rodrigues e com as aulas de dramaturgia da UFMS, ministradas pelo meu orientador, o professor doutor Wagner Corsino Enedino.