

3

A dramaturgia

Necessitamos de um teatro que não nos proporcione somente as sensações, as idéias e os impulsos que são permitidos pelo respectivo contexto histórico das relações humanas, mas, sim, que empregue e suscite pensamentos e sentimentos que desempenhem um papel na modificação deste contexto.

Bertolt Brecht

3.1

O teatro como palco de valores sociais: o processo de identificação

O surgimento dos meios de comunicação de massa, tais como jornais, revistas, cinema, rádio e televisão, provocou uma padronização da produção cultural, que por sua vez, teve um imensurável efeito nas relações humanas e na vida social. A inserção dos meios de comunicação de massa se deu, de uma forma mais definitiva, ao longo do século XX, e foi tão intensa que às mídias foram atribuídos os objetivos de transmissão cultural dos valores, das normas sociais, de entretenimento e diversão. Os modos de influência dos meios de comunicação de massa nos hábitos e comportamentos são incontáveis; segundo Babo e Jablonski (2002), eles “assumem um papel muito importante para a nova sociedade, na medida em que é a eles que recorremos quando queremos nos informar, nos divertir ou nos orientar”. (p.43). Assim, em momentos de crise ou de transição, é à mídia a quem recorremos para nos orientar, o que cria uma espécie de retroalimentação entre público e mídia, levando a ampliar o que inicialmente surge apenas como uma tendência. Na sociedade contemporânea, as grandes formas de comunicação de massa têm o poder de estabelecer um contato direto com o público, o que faz com que rivalizem, e por vezes suplantem, as tradicionais instituições de socialização, tais como a escola, a Igreja e a família.

Entre os meios de comunicação de massa, o que atualmente goza de maior força de alcance e persuasão é, sem dúvida, a televisão. A entrada da televisão no âmbito doméstico

de milhares de brasileiros lhe confere o status de um dos veículos mais poderoso para atingir diversas massas, e assim induzir mudanças nos imaginários coletivos e nos comportamentos individuais.

De acordo com o que escreve Jablonski (1998), há uma certa divisão entre os teóricos da comunicação, ora supondo que os meios de comunicação exercem efeitos diretos e maciços, ora acreditando que a atuação é limitada, apenas reforçando valores e atitudes preexistentes. Se pudermos chegar a alguma conclusão a respeito disso, é que,

“Para nós, que não somos especialistas no tema, a impressão final é que estamos diante de um processo pelo qual realidade, espelhamento da realidade e a presença de reflexos inovadores interagem numa tal intrincada rede de conexões, que até lembram a natureza de nosso próprio objeto de estudos: o casamento contemporâneo!” (p.192).

A televisão, o cinema, o rádio e o teatro são meios de comunicação cuja unidade básica dramática é, sem dúvida, a mesma. Apesar de apresentarem diferenças tecnológicas e estéticas, todas essas mídias se baseiam, em última análise, na mesma estrutura dramática. Em relação ao drama, Mattelart (1989) coloca que “a catarse maciça e as descargas emocionais que ele oferece a qualquer tipo de público organizam a compreensão da realidade” (p. 19).

Porém há algo essencial que distingue o teatro das outras formas de arte: no palco, a ficção é colocada a nossa frente por seres humanos, tornando-se, assim, visível e palpável, dotada de força e impacto. Não é necessário, como no romance, fantasiar personagens e lugares; eles nos são dados e estão ali, a nosso alcance. Por sua condição primordial de mimese, de representar os homens e suas ações, o teatro funciona como um espelho no qual a sociedade se vê refletida.

Da mesma forma que é uma representação da realidade, o teatro pode também funcionar como instrumento de mudanças sociais e políticas. Esslin (1978) escreve que

Os costumes e estilos de vida mostrados no teatro inevitavelmente tornam-se poderosa influência sobre os costumes e estilos de vida da época. Inconscientemente nós tendemos a refletir em nossa própria vida, em nossas próprias atitudes, os modos aceitos de comportamento que vimos no teatro (p.114).

O que faz com que uma obra, principalmente a teatral e a literária, ocupe espaço destacado na cultura é, de acordo com Freitas (2001) “a sua capacidade de permitir, de forma eficaz, uma identificação do leitor com o personagem, normalmente o herói ou a heroína da trama” (p. 37). O prazer da identificação com a personagem é, segundo Nietzsche (1992), o fenômeno dramático fundamental. Este processo implica que o leitor/espectador seja capacitado, ou pelo texto ou pela encenação, a julgar a personagem. Se o herói for julgado como sendo superior, a identificação se dará por admiração, e com uma certa distância apropriada ao que é inacessível; se for julgado como inferior, mas não como inteiramente culpado, a identificação se dará por compaixão.

A identificação do leitor/espectador com a personagem lhe proporciona um ganho de prazer e a possibilidade de viver situações extremas sem correr o risco de ficar ele mesmo realmente implicado. O prazer do perigo e a ausência de risco verdadeiro induzem à identificação, já que o leitor/espectador se depara com a dramatização de pulsões que ele normalmente reprimiria e que não precisa mais censurar, já que elas são objetivo de ficções dramáticas.

Conforme escreve Freud (1942),

O espectador vivencia muito pouco, sentindo-se como um “pobre coitado com quem não acontece nada”. (...) Anseia por sentir, agir e criar tudo a seu bel-prazer- em suma, por ser um herói. E o autor-ator do drama lhe possibilitam isso, permitindo-lhe a *identificação* com um herói. Ao fazê-lo, poupam-no também de algo, pois o espectador sabe que essa promoção de sua pessoa ao heroísmo seria impossível sem dores, sofrimentos e graves tribulações, que quase anulariam o gozo. Ele sabe que tem apenas *uma* vida e que poderia perdê-la num *único* desses combates contra a adversidade. Por conseguinte, seu gozo tem por premissa a ilusão, ou seja, seu sofrimento é mitigado pela certeza de que, em primeiro lugar, é um outro que está ali atuando e sofrendo no palco, e em segundo, trata-se apenas de um jogo teatral, que não ameaça sua segurança pessoal com nenhum perigo (p. 290).

Deste modo, conforme aparece desde Aristóteles, a finalidade do drama “consiste em despertar ‘terror e comiseração’, em produzir uma ‘purgação de afetos’” (FREUD, op. cit., p. 289); portanto a dramaturgia pode ser considerada uma forma de arte que oferece ao espectador experimentar certas emoções, através da identificação com o herói, em que, pela participação na glória e no sofrimento deste, pode-se libertar do anonimato existencial, bem como viver intensamente seus desejos mais inconfessáveis (FREITAS, 2001).

Duvignaud (1972) discorre acerca da importância dos papéis sociais, já que o ator, ao representar uma personagem, deve

“revestir-se de um ser que não é o próprio e, sobretudo, conquistar, por esse meio, a simpatia dos outros homens. O ator encarna condutas imaginárias que ele torna convincentes ao realizá-las na trama da vida real. Provoca então essa participação ativa que prepara a efervescência renovadora da vida social, que sem isso fica adormecida ou cristalizada” (p. 13).

O conceito de ator estaria inseparável do conceito de papel social e do exercício de comportamentos que esse papel implica, no contexto de uma experiência coletiva, pois, se existem realizações autênticas do teatro espontâneo, elas estão, antes de tudo, na vida coletiva cotidiana.

Brecht (1978) coloca uma questão que Friedrich Dürrenmatt formulou em uma palestra sobre teatro: “Poderá o mundo de hoje ser, apesar de tudo, reproduzido pelo teatro?”. Sobre ela, Brecht escreve:

“Quanto a mim, esta é justamente daquelas questões que, ao serem levantadas, desde logo se impõe. Vai longe o tempo em que do teatro se exigia apenas uma reprodução do mundo suscetível de ser vivida. Hoje em dia, para que essa reprodução se torne, de fato, uma vivência, exige-se que esteja em diapásão com a vida” (p.5)

O dramaturgo coloca que, apesar de muitos afirmarem que a possibilidade de vivência em teatro tem se tornado cada vez mais reduzida, o que vêm ocorrendo é que a reprodução do mundo atual tem aumentado progressivamente de dificuldade. Não basta apenas estar de acordo com o estatuto da verossimilhança, é preciso que se acompanhe e, principalmente, se compreenda as transformações do homem contemporâneo. E assim Brecht encerra a questão: “creio que o mundo de hoje pode ser reproduzido, mesmo no teatro, mas somente se for concebido como um mundo suscetível de modificação”(ibid., p.7).

3.2.

O texto dramático

Umberto Eco, citado por Ryngaert (1996) assim define todo e qualquer tipo de texto: “O texto é uma máquina preguiçosa que exige do leitor um duro trabalho de cooperação para preencher os espaços do não-dito ou do já-dito que ficou em branco (...); o texto não é outra coisa senão uma máquina pressuposicional” (p.3).

Apesar desta definição não se referir exclusivamente ao texto de teatro, Ryngaert (op. cit.) coloca que “o texto de teatro tem a reputação de ser uma máquina ainda mais preguiçosa que as outras, se assim se pode dizer, devido à sua relação equívoca com a representação” (p.3). É como se o leitor, ao ler um texto dramático, se deparasse com uma quantidade enorme de brechas, mais do que nos outros textos, por pressupor um conjunto de signos não-verbais com os quais os signos verbais se relacionarão na representação. Talvez por isso ele seja considerado de difícil leitura, por ser “preguiçoso e esburacado”. A leitura de qualquer texto demanda um certo trabalho do leitor, pois exige que este imagine

em que sentido os “espaços vazios” do texto pedem para ser ocupados, nem demais nem de menos, para ter acesso ao ato de leitura, e mesmo para sonhar com uma virtual encenação. No caso de um texto dramático, essa atualização não se confunde com a encenação, que é uma tarefa concreta e datada (Ibid., p.3).

Pavis (2001), em seu *Dicionário de Teatro*, aponta que a diferenciação entre o texto dramático e os outros tipos de texto é um tanto problemática, já que a tendência atual da escrita é reivindicar qualquer tipo de texto para uma eventual encenação. Assim,

todo texto é teatralizável, a partir do momento que o usam em cena. O que até o século XX passava pela marca do dramático – diálogos, conflito e situação dramática, noção de personagem - não é mais condição *sine qua non* do texto destinado à cena ou nela usado (p.405).

Apesar desta dificuldade, algumas características podem ser consideradas marcas do texto dramático na dramaturgia ocidental. A existência de um texto principal e de um texto secundário é uma das características próprias do texto dramático. O texto principal é

formado por palavras ou frases que são mostradas através das personagens, ao serem ditos pelos atores, em suma, os diálogos e monólogos. O texto secundário é composto pelas didascálias¹ e diz respeito às indicações cênicas dadas pelo autor; ainda assim, deve ser levado em conta pelo leitor tanto quanto o texto principal. Tal distinção foi introduzida por Ingarden (1978):

As palavras pronunciadas pelas personagens formam o texto principal da peça de teatro enquanto as indicações para a direção dadas pelo autor formam o texto secundário. Essas indicações certamente desaparecem assim que a obra é encenada, e é somente na leitura da peça que elas são lidas e exercem sua função de representação (p.151).

O autor dá ao texto principal algumas funções específicas, entre elas “a de exprimir as vivências, os diferentes estados e processos psíquicos vividos pela personagem que fala neste momento” (p. 157). A distinção entre o texto dramático e o texto literário alcança ainda uma dificuldade maior, na medida em que, como pressupõe Pavis (2001),

ela se choca com uma dificuldade metodológica: todo texto ‘comum’ pode se tornar dramático a partir do momento em que é posto em cena, de maneira que o critério de distinção não é textual e, sim, pragmático: a partir do momento em que é emitido em cena, o texto é lido num quadro que lhe confere um critério de ficcionalidade e o diferencia dos textos ‘comuns’ que pretendem descrever o mundo ‘real’ (p.405).

Ao mesmo tempo em que qualquer texto, ao ser representado, ganha o status de texto dramático, independente de suas características textuais, não se pode dizer que todo texto necessita da encenação para ser considerado dramático. A leitura de um texto dramático é uma ação por si só, que independe de qualquer encenação, mas que depende da construção de um palco imaginário e da ativação de processos mentais como ocorre em qualquer leitura, mas aqui ordenados em um movimento que apreende o texto a caminho do palco.

¹ O termo *didascália* se refere às indicações cênicas dadas pelo autor, e será mais explorado ainda no presente capítulo.

A encenação é comumente referida como um elemento faltante que viria a explicar e esclarecer o texto; assim a análise dos textos dramáticos só poderia ser completa depois de idas ao teatro e conseqüentemente de alguma espécie de registro da encenação, como gravações ou fotografias, de modo a privilegiar a dimensão visual do espetáculo. Ryngaert (1996) aponta que

bastaria, em resumo, fazer ver qualquer representação para que ela surja como o elemento ausente esperado e o objeto pareça finalmente completo. Alguns espetáculos só fazem realmente prolongar uma tradição discutível da análise do texto de teatro que se atribui a tarefa de mostrar um único sentido da obra. Uma vez trancadas as abordagens múltiplas, o interesse da representação é minimizado a ponto de não ser mais do que o prolongamento unívoco do estudo literário, a ilustração insípida, a tradução corporal e visual que, por isso mesmo, nada de novo acrescenta ao que foi dito(...). Lembremos, se necessário, que a análise do texto e a análise da representação são procedimentos diferentes, ainda que complementares. Nenhuma representação explica milagrosamente o texto. A passagem do texto ao palco corresponde a um salto radical (p.20).

Quando se analisa um texto somente a partir da sua encenação, é difícil determinar o que pertence à ordem do texto e o que pertence à ordem da representação. A premissa de que o texto dramático só pode ser compreendido ao ser levado ao palco seria um equivocado pedido de socorro da representação em relação ao texto. É certo que o texto de teatro possui o estatuto de uma escrita destinada a ser falada, como uma fala escrita à espera de uma voz; mas a encenação implica necessariamente na necessidade de um outro olhar sobre o texto, já que é uma prática que privilegia o espaço e o corpo. Apesar de bons textos de teatro possuírem excelentes potenciais de representação, tal potencial é anterior a ela, ou seja, existe independentemente da representação. Assim, a encenação não tem como objetivo tornar inteligível o que não era anteriormente, e nem completar o que estava incompleto. É uma operação de uma outra ordem, um salto radical para uma outra dimensão artística. O espetáculo pode, por vezes, iluminar o texto e por outras, encerrá-lo cruelmente. Uma encenação ruim de um texto contemporâneo pode prejudicá-lo por muito tempo, senão para sempre, por ele não gozar da reputação de obra-prima que sem dúvida o protegeria, e por ser difícil se desvincular de uma montagem fracassada.

Historicamente, a relevância do papel do texto na dramaturgia se modifica de acordo com as normas de cada época. Roubine (1980) chama de textocentrismo uma

tradição de valorização do texto que vinha se desenvolvendo desde o século XVII até o século XX e coloca que,

em resumo, no início do século XX a arte da encenação exigia o apoio de um bom texto. Quanto à arte de representar, ela utilizava, aperfeiçoava e inventava técnicas, cada uma das quais era um meio de visualizar, materializar, encarnar uma ação, situações, personagens, tudo quanto fora previamente imaginado por um escritor (p.47).

A supremacia do texto caracterizou a evolução da arte teatral durante a primeira metade do século, quando, a partir de influências principalmente de Artaud, Brecht e Grotowski, o lugar do texto é reinventado. Perde o aspecto sagrado que lhe era dado, mas tal perda não se configura um prejuízo. O texto passa a apresentar-se como um objeto de leitura independente de qualquer realização cênica, que se basta a si mesmo. Ao mesmo tempo em que grandes encenações pertencem claramente a um teatro em que o texto é o primordial, surgem e se firmam novas fórmulas de tratamento e criação de texto, como as adaptações, as colagens e as criações coletivas. Pode-se dizer, portanto, que há dois tipos de textos bastante diferentes: aqueles que podem ser apreciados em um simples ato de leitura, independente de sua existência cênica, e aqueles que não existem, nem pretendem existir, fora do palco.

Muito se questiona acerca do poder do diretor em transformar ou manipular o texto. Se a arte da direção descaracteriza o texto dramático, é uma discussão antiga. Roubine (op. cit.) sugere que há um “confronto direto e depurado entre as três instâncias cardeais da representação: o texto, o diretor e os atores. O palco é sempre o espaço disposto para esse confronto” (p.143). Ainda segundo o autor,

dirigir é antes de tudo pôr-se à escuta do texto. A representação não é um fim em si. No fundo é uma arte da iluminação. Deve ser capaz de fustigar todas as facetas do texto sem se lhe impor. Deve também ser um veículo que estabelece entre o texto e o espectador uma necessária deflagração amorosa (p.144).

Sob a ótica da supremacia do texto na qual, em seu ápice, está a obra a ser dirigida, a direção não é uma arte de invenção. A única missão legítima do diretor seria explicitar todas as potencialidades do texto, atualizá-las em uma realização cênica. Vilar (apud. Roubine, 2003), exalta o papel do autor:

O criador, no teatro, é o autor. Na medida em que nos traz o essencial (...), o texto está ali, rico pelo menos de indicações cênicas, incluídas nas réplicas mesmo dos personagens (marcação, reflexos, atitudes, cenários, figurinos etc). É preciso ter a sabedoria de se conformar a isso. Tudo o que é criado fora dessas indicações é ‘direção’ e deve ser por isso desprezado e rejeitado (p.145).

Se a representação é deste modo definida, será então elaborada a partir de uma tensão dialética entre os imaginários do autor e do diretor que, antes de se fundirem, se chocam. Mas, ainda seguindo tal modelo, o autor vem antes, e o diretor, depois, já que é o autor o criador do texto, ou seja, do essencial. É estabelecido, portanto, que “a finalidade da representação, portanto da direção, está em servir de caixa de ressonância para esse texto. Em fazê-lo ‘ser ouvido’ o melhor possível. E isso, em suas inflexões e vibrações mais secretas” (Ibid.,p.146). Porém, partindo desta mesma elaboração teórica, aparece uma ambigüidade que se faz fonte de uma série de mal-entendidos: se existe uma verdade única do texto, oculta, e que a única missão do diretor é revelá-la e dar-lhe forma através da representação, quanto mais rico e denso for o texto, menos possibilidade de criação tem o diretor. Assim, o grande mérito do diretor é revelar, da melhor forma possível, esse segredo que o texto carrega.

Esta doutrina perdura até por volta dos anos 60, quando Roland Barthes proclama a “inabilidade da busca de uma verdade supostamente embutida no coração do texto e a inesgotável polissemia das obras-primas” (Ibid., p. 147). A partir daí, começa a se instaurar o uma teoria da dupla soberania, na qual são, afirmadas, simultaneamente, a sacralidade do texto e a liberdade de criação do diretor. Não existe mais a verdade legítima e esperando para ser revelada. A responsabilidade do diretor passa a ser a de levar um texto à vida nos palcos:

A vocação do diretor não é de forma alguma respeitar ou impor uma ortodoxia. A direção é uma arte do efêmero, e cada direção não é senão uma onda que explode e desaparece na história das representações. O serviço do texto, finalmente, é realizar uma simbiose (...) sem que nunca se saiba muito bem se é o diretor ou o ator que é visado em primeiro lugar. Essa simbiose não formulará a evidência de um texto, mas sua vitalidade, sua exuberância. Pois essa evidência, espécie de horizonte inacessível, irá se constituir no fundo da soma de todas as suas interpretações. Mas o característico do teatro é que a adição não termina nunca! (ROUBINE, 2003, p. 149).

Tal liberdade consegue, ainda, se conciliar com o respeito ao texto, já que respeitá-lo é justamente

não falar em seu lugar, não preencher seus abismos ou iluminar suas zonas de sombra. É deixá-lo respirar e fazê-lo 'ser ouvido'. O diretor que não respeita o texto é aquele que entulha o tablado com supérfluos decorativos. O teatro se afirma sempre como serviço do texto. O que não quer dizer que o diretor se reduza ao status daquele que impõe. Com isso, a própria estrutura de uma iniciativa teatral criativa supõe uma diarquia. Uma dupla soberania, mais uma vez, que engendra ao mesmo tempo tensões e cumplicidades (Ibid., p.150).

É, portanto, como se o lugar e a função do autor estivessem sendo constantemente reinventados, seja pelo papel do diretor, seja pelo status do texto na dramaturgia contemporânea. O que nos parece ser irrefutável, conforme escreve Baty (apud. Magaldi, 1998), é que

O texto é a parte essencial do drama. Ele é para o drama o que o caroço é para o fruto, o centro sólido em torno do qual vêm ordenar-se os outros elementos. E do mesmo modo que, saboreando o fruto, o caroço fica para assegurar o crescimento de outros frutos semelhantes, o texto, quando desapareceram os vestígios da representação, espera numa biblioteca ressuscitá-los algum dia (p.15).

3.3.

Sobre a análise do texto dramático

3.3.1.

A materialidade do texto

Toda obra dramática possui uma materialidade, que pode ser compreendida como uma estrutura própria e que tende a ser o esboço de uma primeira abordagem, através de suas marcas concretas. O título e o gênero da obra, a maneira como as suas partes são nomeadas, as marcações, a existência de indicações cênicas, os nomes dos personagens e o modo como os discursos se distribuem sob esses nomes são as primeiras revelações que a

leitura em sobrevôo de uma peça permite. Por mais superficiais que possam parecer, estas indicações correspondem a um projeto do autor e, portanto, são dotadas de um sentido.

O título de uma obra pode ser uma forma de anunciar ou de confundir seu sentido, pois, para o leitor, é sempre a primeira referência. A maior parte das tragédias antigas ou clássicas tem como título o nome próprio de suas heroínas ou de seus heróis centrais: *Édipo Rei*, *Hamlet*, *Julio César*. É como se não bastasse dizer mais nada, já que o laconismo do título corresponde à grandeza do herói. Pavis (2001) alerta para o perigo de que “nossa época não mais veja aí o herói mais interessante: Britannicus é o nome da vítima principal, mas quem nos fascina na hora é Nero” (p.411). Os títulos das comédias costumam ser mais eloqüentes; quando se referem a um tipo ou a uma condição social, os adjetivos podem esclarecê-lo, oferecendo uma caracterização imediata, como em *O avarento* e em *O burguês fidalgo*. O título pode possuir em si próprio uma dinâmica, uma breve narrativa (*Arlequim, servidor de dois patrões*) ou então anunciar um desfecho (*As falsas confidências*). Pode tanto anunciar um projeto de acordo com a tradição cultural ou, pelo contrário, manifestar uma ruptura. Ryngaert (1996) exemplifica que, “em a Cantora Careca, como se sabe, não há nenhuma cantora, calva ou cabeluda, o que permite a Ionesco desmontar os hábitos e as expectativas” (p.37).

Uma maior imposição quanto aos gêneros, que atualmente não se vê, determinava uma certa tradição aos títulos. Hoje é mais difícil de se supor um gênero através de seu título. Os autores contemporâneos às vezes exploram a extensão do título ou sua ambigüidade fonética; podem demonstrar objetividade ou apostar na metáfora. Pavis (op. cit.) aponta para o que chama de um “gosto pela provocação e pela publicidade” (p. 411), devido ao grande número de títulos que excitam a curiosidade e atraem a atenção.

O que o título de uma obra dramática nos confere é o seu primeiro sinal, uma intenção de obedecer ou não às tradições históricas, um jogo inicial com um conteúdo a ser revelado do qual ele é a vitrine ou o anúncio. Por mais frágeis que sejam as informações fornecidas pelos títulos, elas merecem ser consideradas.

Pavis (Ibid.) considera que

o título é um texto exterior ao texto dramático propriamente dito: ele é, com relação a isso, um elemento didascálico, mas seu conhecimento obrigatório- ainda se vai ao teatro por causa de um título, mesmo que, como hoje, nos interessemos sobretudo pelo trabalho da encenação- influi sobre a leitura da peça. Anunciando a cor, o título instaura uma expectativa que será ora

frustrada, ora satisfeita: o espectador, na verdade, julgará se a fábula cola bem no rótulo escolhido (p. 410).

Outro aspecto da estrutura dos textos que pode revelar algum sentido é a forma como são organizadas suas partes. Tradicionalmente, tais partes são designadas atos, ritualmente cinco para a tragédia e a tragicomédia, e três para a comédia. Os atos são divididos em cenas, que se organizam de acordo com as entradas e saídas dos personagens. A dramaturgia contemporânea permite tanto o uso das expressões tradicionais quanto o de novas linguagens, em sua maioria inspiradas no vocabulário vindo do cinema. Os autores falam em seqüências, fragmentos, pedaços e jornadas. Tais divisões podem ser apenas numeradas ou então nomeadas, enunciando o que está por vir. Tais diferentes sistemas de organização giram em torno da estética da continuidade -na qual o desenrolar é previsto sem nenhum corte - e do princípio da descontinuidade -onde aparecem cortes freqüentes, por vezes sistemáticos.

3.3.2.

A ficção: ação, enredo e intriga

A organização da ficção apresenta em sua terminologia uma série de dificuldades e contradições, que por sua vez apontam para uma outra grande dificuldade, a da abordagem efetiva dos textos. As noções de ação, enredo e intriga são comumente confundidas e, para que haja uma clara apreensão da obra, é necessário que sejam estabelecidos parâmetros que diferenciem tais termos.

Pavis (2001) define ação como uma

seqüência de acontecimentos cênicos essencialmente produzidos em função do comportamento das personagens. (...). É, ao mesmo tempo, concretamente, o conjunto de processos de transformações visíveis em cena, e no nível das personagens, o que caracteriza suas modificações psicológicas ou morais (p. 2).

A dinâmica da ação é incessante e é o que cria o movimento da peça: é o desequilíbrio de um conflito (entre as personagens ou entre as personagens e as situações) que força as personagens a agirem para resolver a contradição, e esta ação trará outros

novos conflitos e contradições. O teatro conta uma história imitando ações, portanto mostrando ações destinadas a serem executadas no palco por atores. São ações previstas nas didascálias e nas falas, mas a grande dificuldade está em isolar apenas as ações e separá-las dos sentimentos e discursos (nesse sentido, tornam-se relevantes apenas os sentimentos expressos por causa das ações e os discursos que levam à ação).

Gouhier (apud. Magaldi, 1998) propõe uma definição de ação bastante objetiva: “A ação é, pois, um esquema dinâmico com personagens que pedem vida e situações que tendem a ser encenadas, vida e representação estando dirigidas num certo sentido” (p. 17).

O enredo resume-se à enunciação das ações sucessivas das personagens, em ordem cronológica (independente se na peça as ações não são mostradas nesta ordem). O enredo é sempre feito no passado, e o jogo dos tempos do pretérito (perfeito, imperfeito, mais que perfeito) opera a distinção entre uma situação estabelecida e acontecimentos que se acrescentam a ela.

Todo enredo carrega um determinado ponto de vista, o que é percebido com clareza quando se procura estabelecê-lo da maneira mais neutra possível, já que “todo trabalho de encenação consiste também em contar uma história e já que a escuta do texto, mesmo a mais atenta, não se faz sem uma perspectiva” (RYNGAERT, 1996, p.60)

Ao passo que o enredo considera apenas uma sucessão temporal dos fatos, a intriga está ligada à construção dos acontecimentos, a sua relação de causalidade. Não há um método determinado para se identificar a intriga de uma obra, o que há é um modelo implícito, o de uma peça construída em torno de um ou vários obstáculos, de conflitos que culminam no nó da intriga e se resolvem no desfecho. Identificar a intriga equivale a avaliar a progressão de uma ação dramática, examinando como as personagens se livram das situações de conflito com as quais se deparam. Para tal, é necessário em primeiro lugar que se identifique o conflito central. O conflito existe quando uma personagem é contrariada por outra ou por um obstáculo social, moral ou psicológico. Através do conflito central, é possível identificarmos uma série de outros conflitos adjacentes.

3.3.3.

Os gêneros teatrais

Alguns dos termos mais frequentemente usados no vocabulário da dramaturgia são os que denotam os gêneros teatrais, e acima de tudo, os dois gêneros básicos, a tragédia e a comédia. O estudo dos gêneros teatrais tem sido objeto de interesse da história literária, especialmente no século XVII, quando havia uma grande preocupação em regulamentar a escrita e, portanto, em classificar as obras em tragédia ou comédia. Esta especulação teórica acaba por exercer uma grande influência sobre a maneira na qual as peças são escritas, representadas, dirigidas e lidas.

Cada período da história tem tido suas próprias visões dominantes acerca do que caracteriza os gêneros teatrais, o que por muitas vezes acabam por se tornar regras extremamente rígidas. O teatro clássico francês influenciou para que a tragédia tivesse como condição a existência de protagonistas que fossem membros das famílias reais, como se apenas estes personagens fossem dignos dos sentimentos nobres que caracterizavam tal gênero. Já no século XVIII, foram escritas peças com finais tristes, mas com personagens de classe média. O evento foi considerado revolucionário, e foram criados os termos “tragédia burguesa” ou “tragédia doméstica” para designar tais obras, cujos personagens não pertenciam às classes nobres.

A relevância da classificação das obras em função dos gêneros é assim analisada por Esslin (1978):

Como crítico, eu me sinto naturalmente fascinado pelos difíceis problemas da definição dos gêneros e de suas implicações estéticas e filosóficas; porém como homem ligado ao teatro por seu lado prático, como diretor militante, encaro-os de modo completamente diferente. (...) Como diretor, é necessário que eu me decida sobre o gênero ao qual pertence a peça que tenho que enfrentar; não segundo algum princípio abstrato, mas pura e simplesmente para saber o ponto de vista segundo o qual ela deverá ser representada. (p.75).

O autor exemplifica tal dificuldade citando a montagem de *O jardim das cerejeiras*, de Tchekov. O próprio autor classifica a peça como comédia, mas Stanislavsky, que a dirigiu, assim escreveu a Tchekov: “Esta peça não é nem comédia nem farsa, como você me escreveu; é uma tragédia, seja qual for a solução que você possa ter encontrado para uma vida melhor no último ato”(Ibid.,p.75).

Uma classificação superficial, que, grosso modo, determina que toda peça de final triste é uma tragédia e toda peça de final feliz é uma comédia, costuma ser comumente aplicada, embora resolva muito pouca coisa. O que caracteriza uma obra em determinado gênero é mais seu conteúdo que o formato da escrita em si. Ryngaert (1996) explica que

os gêneros não concernem apenas às formas da escrita, mas também, por intermédio das personagens em ação, à natureza dos temas tratados. É impossível falar de tudo, em qualquer parte. A tragédia é oficialmente o gênero mais apreciado porque devolve aos espectadores uma imagem nobre deles mesmos (p. 7).

O que se questiona não é apenas como o teatro fala, mas, sobretudo do que se permite falar, que temas aborda. A organização da narrativa e a natureza da escrita correspondem a projetos dos autores, inevitavelmente atravessados pela história e por suas ideologias.

Pavis (2001), muito sucintamente, define tragédia por “peça que representa uma ação humana funesta e que acaba em morte” (p.415). Logo recorre à definição de Aristóteles (2000), definição esta que acredita influenciar os dramaturgos até hoje :

A tragédia é a representação de uma ação elevada, de alguma extensão e completa, em linguagem adornada, distribuídos os adornos por todas as partes, com atores atuando e não narrando; e que, despertando a piedade e temor, tem por resultado a catarse dessas emoções (p. 43).

Tradicionalmente, define-se a comédia por três critérios que a opõe à tragédia: suas personagens são de condição modesta, seu desenlace é feliz e sua finalidade é provocar o riso no espectador. É caracterizada por Aristóteles (Ibid) pela

imitação de gentes inferiores; mas não em relação a todo tipo de vício e sim quanto à parte em que o cômico é grotesco. O grotesco é um defeito, embora ingênuo e sem dor; isso o prova a máscara cômica, horrenda e desconforme, mas sem expressão de dor (p.42).

Assim, sua intenção não vai além de dedicar-se à realidade cotidiana e prosaica das pessoas comuns, e daí vem sua capacidade de adaptar-se a qualquer sociedade e a sua infinita diversidade de suas manifestações. A comédia, ao revelar o cotidiano,

não nos faz compreender melhor as crises extremas da vida humana e as mais exaltadas emoções a elas ligadas, mas, mesmo assim, permite que tenhamos visão mais clara dos

costumes e hábitos da sociedade, das pequenas fraquezas e excentricidades do comportamento humano (ESSLIN, 1978, p. 81).

Pavis (2001) coloca que,

quanto ao desenlace, ele não só não poderia deixar cadáveres ou vítimas desencantadas, como desemboca quase sempre numa conclusão otimista (casamento, reconciliação, reconhecimento). O riso do espectador ora é de cumplicidade, ora de superioridade: ele o protege contra a angústia trágica, propiciando-lhe uma espécie de “anestesia afetiva”. O público se sente protegido pela imbecilidade ou pela doença da personagem cômica; ele reage, por um sentimento de superioridade, aos mecanismos de exagero, contraste ou surpresa (p.53).

A comédia grega surgiu ao mesmo tempo que a tragédia grega, e pode ser considerada o antídoto do mecanismo trágico, uma vez que, de acordo com Mauron (apud. Pavis, 2001), “a tragédia joga com nossas angústias profundas, a comédia, com nossos mecanismos de defesa contra elas” (p.53). Deste modo, os dois gêneros correspondem a um mesmo questionamento humano, e o movimento de passagem da tragédia até a comédia produz diferentes estruturas para cada um dos gêneros: assim como a tragédia está ligada a uma série obrigatória e necessária de motivos que levam em direção à catástrofe inevitável, a comédia vive da idéia repentina, das mudanças de ritmo e do acaso, sempre com uma conclusão otimista e com uma resolução final.

Um outro gênero, que pudesse passar naturalmente da comédia à tragédia, do sublime ao grotesco, assim como as obras de Shakespeare, foi então denominado drama. A tragédia, por sua relação direta com o culto aos deuses (segundo a mitologia, o que provoca a tragédia de muitos protagonistas é a transgressão de leis divinas), é por muitos considerada incompatível com os postulados judaico-cristãos, para os quais a idéia de vontade superior dos deuses regendo o destino humano é inviável. O drama é liberto da fatalidade e portanto muito mais condizente com os conflitos cristãos, que podem ser resolvidos pelo arrependimento e pela penitência aos pecados. Segundo Roubine (2003), trata-se de uma dramaturgia que

rejeita a mitologia arcaizante, a “pompa” inerente ao gênero trágico, os diálogos versificados, a unidade de lugar etc. Propõe-se encenar personagens que pertencem à experiência cotidiana de cada espectador. (...) E que falem a mesma linguagem que ele, que enfrentam problemas, angústias que lhe são familiares (p. 59).

Magaldi (1998) aponta para uma fronteira que não pode ser determinada com precisão no teatro contemporâneo, “vendo-se, a cada instante, comédia com elementos dramáticos e drama com elementos cômicos” (p.19).

A dramaturgia contemporânea apela a muitas formas, e seria legítimo perguntar qual a função atual da determinação dos gêneros aos textos dramáticos. O gênero informa sobre qual realidade se supõe que o texto represente, dá ao leitor a opção de ler o texto conforme as regras deste ou daquele gênero e fornece uma indicação acerca da realidade representada. É como se houvesse uma espécie de contrato entre o texto e seu leitor; ao detectar o gênero do texto, o leitor cria expectativas e permite ao autor que não recapitule as regras do jogo, supostamente já conhecida por todos.

3.3.4.

O estatuto da fala: diálogos, monólogos e didascálias

O teatro é considerado um gênero em que “se fala” muito. O texto dramático muitas vezes é identificado apenas com as suas falas, como se a soma das interações dos personagens através das falas fosse a única forma de texto. No texto pronunciado pelos atores, dois principais tipos de fala são encontrados: os diálogos e os monólogos. Porém, para que se possa identificar o conjunto dos enunciados do texto, as didascálias também merecem uma atenção especial.

O diálogo dramático é uma troca verbal entre os personagens e é considerado a forma fundamental e exemplar do drama. Se pensarmos o teatro como uma apresentação de personagens atuantes, o diálogo ganha o estatuto de expressão privilegiada, sendo então o meio mais apto para se mostrar como os personagens se comunicam. O efeito para o leitor ou o espectador é ainda mais forte, já que temos a sensação de nos depararmos com uma forma bastante familiar de comunicação: a fala.

O monólogo, segundo Pavis (2001), é um discurso que a personagem faz para si mesma: “O monólogo se distingue do diálogo pela ausência de intercâmbio verbal e pela grande extensão de uma fala destacada do contexto conflitual e dialógico” (p.247). A

inverossimilhança do monólogo faz com que ele seja freqüentemente condenado ou reduzido. Neste sentido, continua o autor,

em contrapartida ao diálogo, o monólogo parece um ornamento arbitrário e aborrecido que não é visto como adequado à exigência da verossimilhança nas relações inter-humanas (...). Já que o homem sozinho não fala em voz alta, toda representação de uma personagem que confia seus sentimentos a si mesma será facilmente ridícula, vergonhosa e sempre irrealista e inverossímil (Ibid, p.93).

O teatro realista ou naturalista só admite o uso de monólogos em situações específicas, tais como embriaguez e sonho; já o drama romântico, por exemplo, despreocupado com uma expressão realista do mundo, adapta-se bem ao monólogo. Benveniste (1989) explica que “o monólogo é um diálogo interiorizado, formulado em linguagem interior, entre um eu locutor e um eu ouvinte” (p. 86).

Ainda assim, a distinção entre estas duas formas de texto dramático não deve ser feita por simples oposição, pois nenhum deles existe sob forma absoluta. O diálogo pode se constituir por uma sucessão de monólogos, assim como um monólogo pode ser, por exemplo, um diálogo do personagem com uma outra parte de si mesmo ou com um interlocutor imaginário. Nem todo diálogo é tão naturalista a ponto de excluir qualquer vestígio de seu autor-anunciador e nem todo monólogo é capaz de eliminar todo e qualquer traço dialógico.

Ryngaert (1996) pondera que

As escritas dramáticas dos últimos anos contribuíram para confundir as pistas. Assistimos a um grande retorno do monólogo em todas as suas formas, quando ele parecia definitivamente classificado no rol das convenções empoeiradas. Assim, há textos constituídos de monólogos sucessivos. Outros alternam diálogos cerrados e longos monólogos. Quanto ao diálogo, ele foi como que renovado por experiências de entrançamento e entrecruzamento que se afastam muito do estrito diálogo alternado em que as réplicas se assemelham a jogadas de pingue-pongue. Essas construções complexas tornam ainda mais útil um trabalho sobre a enunciação, cujo primeiro objetivo é identificar emissores e destinatários (p.103).

Admite-se que, no teatro, todo tipo de discurso é ação falada. A fala de um personagem organiza sua relação com o mundo no uso que ele faz da linguagem. Dois casos importantes da relação entre fala e ação podem ser apontados: quando a fala é ação, onde o próprio fato de falar constitui a ação da peça, e quando a fala é um instrumento da

ação, onde ela desencadeia ou comenta a ação. É possível também que haja uma combinação destes dois casos em uma mesma obra.

As didascálias, também conhecidas por rubricas, são as instruções cênicas dadas pelo autor quanto ao cenário, características e intenções das personagens, e outras. Configuram o texto secundário e não se destinam a se tornar fala, embora possam ser eventualmente utilizadas como texto em cena.

As falas podem ser estudadas como uma troca entre os enunciadores, e, através delas, é possível compreender as relações entre as palavras e aqueles que as dizem, e analisar por que as dizem.

Toda comunicação verbal, enquanto um ritual social, é fundada em dois pressupostos. De acordo com o Ryngaert (1996),

estabelece suas trocas em função do quadro social acerca do qual os indivíduos já têm um conhecimento apropriado. Em segundo lugar, uma conversação se desenvolve segundo um código de relações já estabelecido entre os indivíduos que falam. Assim, o simples fato de fazer uma pergunta denota um poder que o locutor se atribui e que portanto, geralmente, ele se permite manifestar (p.106).

Se toda manifestação da fala apóia-se em pressupostos, as leis não escritas que regulam as relações verbais entre os indivíduos e por vezes se assemelham a verdadeiros rituais, e a forma como estas regras se manifestam, como são respeitadas ou infringidas, fornecem dados acerca da relação que se estabelece entre os sujeitos. Assim, “toda conversação pode ser analisada como um texto num contexto, o do conhecimento mútuo que os indivíduos devem ter um do outro para estabelecerem a relação” (Ibid.,p.107). Como é necessário um contexto mínimo para que toda conversação exista, este mesmo contexto mínimo deve ser levado em conta no momento em que o diálogo é passado para o palco, pelo menos se admitirmos que os diálogos, enquanto as falas dos personagens, jamais são arbitrários.

Larthomas, citado por Ryngaert (1996), observa sobre o diálogo comum e o diálogo de teatro:

E o diálogo propriamente dito? Como progride? Há vários meios de encadear réplicas; quais o autor escolheu? E por que? Quase nunca se responde a essas perguntas. Ou melhor, elas jamais são colocadas... Esquecemos, ignoramos ou fingimos ignorar que nos encontramos diante de

obras cuja característica essencial é serem escritas em forma de conversação a ser representada”(p.107).

Ao abordar um diálogo, é primordial que se perceba do que se trata, do que falam as personagens. Neste momento, podem ser identificadas duas dificuldades: uma tendência à limitação aos grandes temas, como sendo de grande importância para o conhecimento global da peça ou, no caso de se tratar de uma obra conhecida, ao que é tradicionalmente apontado como o essencial. Nesse caso, ao classificarmos depressa demais os temas da fala nos quadros pré-fabricados do sentido, deixamos de fazer um verdadeiro levantamento. A outra dificuldade consiste no obstáculo de separar os conteúdos dos enunciados das implicações da fala, das relações de força entre as personagens. Nesse trabalho de identificação, é essencial perseguir os temas aparentemente marginais, reservando para mais tarde a classificação e evitando qualquer decisão apressada sobre as origens das réplicas.

É preciso também que seja mantido e prolongado o caráter de “leitor ingênuo”, sem sucumbir, porém, à tentação das generalizações. Para tal, é necessário nomear os temas com precisão- já que ao redigi-los identificamos distinções, e uma síntese antecipada anularia as diferenças. Em um outro momento, examinam-se as relações de força entre as personagens (com que objetivo elas abordam um tema, mudam de tema?) e o estudo das questões ligadas à estratégia de informação do autor (era indispensável que certos temas fossem levantados pelas personagens dentro do enredo?).

As regras válidas para o que é chamado de “conversação verdadeira”² são válidas também para os diálogos teatrais. Cabe observar se elas são respeitadas ou infringidas, se há cooperação, se os personagens se escutam ou se interrompem o discurso um do outro; se fazem discursos longos ou se são breves; se permitem o estabelecimento de um intercâmbio ou se mudam freqüentemente de assunto. A partir daí, é possível que se estabeleça uma idéia acerca das relações de força entre os personagens e de como os diálogos são estruturados pelo autor.

Uma questão recorrente e essencial é saber por que o personagem se autoriza a falar da maneira como fala. Há dois aspectos que, nesse sentido, podem ser avaliados: o quadro

² O termo “conversação verdadeira” diz respeito aos diálogos da vida cotidiana, fora do âmbito teatral.

social e o quadro relacional. Quanto ao quadro social, o que está em jogo é se o código social é ou não respeitado, ou seja, se a fala vai no sentido do que é esperado ou se rompe com o código previsível. No que diz respeito ao quadro relacional, pressupõe-se a existência de uma determinada relação entre os personagens, relação esta que justifique a fala. É uma relação implícita, que cabe ao autor revelar, ou não, ao leitor. Ryngaert (1996) postula que

O que nos interessa são, portanto, as diferentes posições ocupadas pela personagem, de uma réplica a outra. Um tipo de relação raramente é dado de uma vez por todas no diálogo. As personagens ocupam papéis diferentes e sucessivos, pois, tanto num diálogo como numa conversação, tudo se move e tudo flutua. Nada jamais está totalmente exposto (...) e os equilíbrios que ali se realizam sempre são precários e provisórios (p.114).

Toda fala no teatro busca seu destinatário, seja no diálogo, quando vários personagens estão em cena, ou seja no monólogo, que, em última instância, possui sempre um destinatário. Apesar disso, muitas vezes a escolha do destinatário só acontece na encenação, por escolha do diretor, caso não haja nenhuma indicação nas didascálias.

O texto de teatro revela-se um jogo de falas em busca de destinatários, como fragmentos de linguagem a caminho de um destino; mas o discurso pode supor tanto falsos destinatários quanto falsos enunciadore. É um grande jogo entre enunciador e destinatário, no qual tudo pode ser cogitado, especialmente quando lemos o texto com a idéia de que nenhuma fala é evidente, de que ela mesma entra no quebra-cabeça das enunciações.

Uma das funções da fala da personagem é informar ao leitor sobre o desenvolvimento da intriga, e sob este ponto de vista os enunciados também devem ser considerados como um veículo de informação. Ryngaert (1998) chama esta comunicação de “estratégia de informação”:

Na medida em que o modo como a informação é transmitida corresponde, para um autor, a uma vontade declarada, em função de uma época, de uma estética ou, pelo menos, do caráter específico de uma escrita. Para os clássicos (...) a informação deve ser completa, nada deve ficar na sombra, nem nas cenas de exposição nem no desfecho, no qual a sorte de cada uma das personagens deve ser definida. Em contrapartida, o teatro contemporâneo serve-se amplamente de resumos narrativos, da elipse. A ambigüidade que é por vezes nele cultivada deixa uma participação mais importante ao trabalho do leitor (p.115).

Não se trata, na verdade, de uma narração, e esta é uma dificuldade aparente: a relação entre a fala da personagem, sua verossimilhança e o modo como a informação é transmitida. A fala, se reduzida apenas à função de comunicar uma informação, faz com que o diálogo apareça como puro artifício, e os personagens, alguns apenas para ouvir tal informação. Ainda que o personagem assuma uma postura narrativa, este deve conhecer a história que conta e possuir alguma grande razão para contá-la; do mesmo modo, o personagem que a escuta deve ter uma razão justa para tal, que não uma simples curiosidade.

Apesar dos dramaturgos contemporâneos não possuírem tamanho comprometimento com as exigências da verossimilhança, a forma como eles administram a transmissão da informação é um dado relevante acerca da forma dramática.

As informações podem ser classificadas como abundantes, raras, diretas ou indiretas. Por informação abundante, o autor quer dizer que a fala dos personagens fornece informações exaustivas sobre si; por rara, que nenhuma informação é dada, havendo um conteúdo tão implícito entre os personagens, que é como se o leitor fosse excluído; a informação direta é aquela em que o autor não dissimula seu caráter de informação destinada ao leitor ou ao espectador, e pode assumir tanto a forma de monólogos quanto de comunicados; e a informação indireta se dá através de meandros dos discursos, e cabe ao leitor ou ao espectador avaliar o quão útil é a informação fornecida. A informação pode, ainda, ser tida como pública (quando é dada como tal) ou discreta (quando tem o aspecto de uma “conversação verdadeira”), maciça (fornecida em “blocos informativos”) ou difusa (diluída no texto, sem que haja momentos particulares de divulgação da informação). Tais categorias de informação não são excludentes entre si, ou seja, uma informação pode ser abundante e discreta ou abundante e direta, por exemplo. Ryngaert (1996) complementa:

O estudo ao microscópio de um fragmento de texto de teatro leva a perceber melhor as características de uma escrita, pelo menos na peça em questão. É difícil falar de uma escrita a não ser por generalidades. Por isso as análises minuciosas concernentes ao regime da fala, ao modo de informação, ao sistema de enunciação, ao próprio grão da linguagem, são preciosas para apreender as características de uma escrita. A passagem pela análise de detalhe facilita o acesso à totalidade do texto. (...) Compreender uma escrita é ser capaz de formular hipóteses sobre seu funcionamento e sobre sua necessidade. A análise do ponto de vista da enunciação é um trabalho teórico que imediatamente se depara com sua prática, a distribuição da fala entre os atores como outros tantos enunciadores e destinatários particularmente sensíveis a essa estranha situação de comunicação, ao mesmo tempo verdadeira e ardilosa, comum e artística (p.118).

3.3.5.

As personagens

Uma das maiores diferenças entre o teatro e o romance é que, enquanto o romance narra uma história, o teatro o faz através da ação do homem, na presença viva e carnal do ator. Se, em última análise, é através dos diálogos que se estabelece uma comunicação entre o autor e o espectador, temos que a personagem é o veículo principal pelo qual esta comunicação é possível; o discurso da personagem não é verdadeiramente seu, mas do seu autor, que a faz falar. Prado (1976) explica que “a personagem teatral, portanto, para dirigir-se ao público, dispensa a mediação do narrador. A história não nos é contada, mas mostrada como se fosse de fato a própria realidade” (p.85).

O estatuto final da personagem é ser encarnada pelo ator e não mais se limitar a uma descrição textual, sobre o qual se sabe o nome e algumas outras informações dadas direta ou indiretamente, pelo autor. Graças ao ator, a personagem cênica adquire uma consistência que a faz passar do estado virtual a um estado real, diferenciando a “personagem lida” da “personagem vista”.

O trabalho do ator vai, de fato, mais além do que simplesmente reproduzir as falas da personagem. Conforme coloca Duvignaud (1972),

“Figurar o personagem Hamlet não consiste em reproduzir simplesmente um texto. A tarefa a executar, como diria Stanislavski, consiste em reviver as condutas fixadas por uma sociedade em determinada época para restituir ao personagem uma vida que ele copia simultaneamente dos componentes modelares estabelecidos por uma cultura e do fato de esses modelos serem modificados na sua própria configuração” (p.248).

Neste trabalho, a análise feita não parte da personagem encenada nem da interpretação dos atores; parte dos elementos sobre a personagem que são oferecidos no texto, sejam eles didascálias, falas da personagem sobre si, falas de outras personagens ou as ações e atitudes próprias.

A primeira pista acerca da identidade da personagem pode estar em seu próprio nome. Esta indicação é tão importante, que alguns autores optam por não nomear suas personagens para que não haja nenhuma marca social *a priori*. Os nomes são carregados de

conotações pré-concebidas e propõem algumas pistas sobre as identidades das personagens. Ainda que uma personagem não se construa apenas a partir de seu nome, é importante perceber o modo como os autores as nomeiam.

Quando se faz um levantamento da identidade de uma personagem, é essencial que o faça sempre em relação às outras personagens. A análise do sistema de personagens de uma determinada peça é mais relevante do que a simples análise individual de cada uma. A análise individual é essencial sim, mas para que seu resultado possa ser confrontado com a outra personagem com a qual esta se relaciona. Assim, nas peças aqui pesquisadas, o que se torna relevante é a relação entre as personagens que configuram os casais, e não as características individuais de cada uma.

Todas as indicações concernentes às personagens merecem atenção. Se, por exemplo, a idade de uma personagem nos é revelada, certamente será uma informação relevante sob algum aspecto. Esta busca de informações oferece um esboço de cada personagem, mas é, de fato, a encenação que dará maior ou menor importância a cada informação dada.

As personagens podem ser definidas pelas ações que realizam, estritamente do ponto de vista de sua participação no enredo. Definir o que a personagem faz nem sempre é tarefa simples, até porque é necessário considerar suas idéias, seus desejos e suas vontades (o que por vezes pode fazer com que as ações pareçam contraditórias). Ao se destacar todas as ações de uma personagem segundo a ordem da narrativa, ainda que algumas delas pareçam irrelevantes, as grandes ações ou o motor principal da personagem podem tornar-se cada vez mais claras.

A análise da personagem é também diretamente vinculada à análise de seus discursos. A personagem é, ao mesmo tempo, a criadora do que diz e o resultado desta fala; da mesma forma que seu discurso é proveniente de suas “personalidade”, a personagem é a figuração humana do que diz.

Do ponto de vista do conteúdo, uma personagem pode falar de si e dos outros. Não podemos esquecer que a maneira como uma personagem vê a outra é carregada de crítica e de opiniões próprias. Da mesma maneira, o modo como uma personagem fala de si, quando se analisa, se explica ou se queixa, não é totalmente confiável. É nesse momento em que seus sentimentos e reflexões podem vir à tona, e nem sempre os conteúdos obscuros de uma

personagem podem emergir de forma clara e coerente. É por isso que a análise das falas das personagens torna-se pouco relevante quando é descontextualizada, quando não se sabe a quem ela se dirige e nem por que se constrói de tal modo. O que nos fornece mais dados é, sem dúvida, as contradições, as semelhanças e as oposições de uma personagem em relação à outra.