

Eduardo César Catanozi

Atrás do rasto da enunciação de
Rasto atrás de Jorge Andrade



1910001149



Eduardo César Catanozi

**Atrás do rasto da enunciação de
Rasto atrás de Jorge Andrade**

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração em Literaturas em Língua Portuguesa, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, da Universidade Estadual Paulista (UNESP), para a obtenção do Grau de Doutor em Letras.

Orientadora: Prof^a Dr^a Carmen Lúcia Zambon Firmino



T. 1149/03

**São José do Rio Preto
2002**

†B869-2.09
C357a

80206000

Catanozi, Eduardo César.

Atrás do rasto da enunciação de *Rasto atrás* de Jorge Andrade /
Eduardo César Catanozi – São José do Rio Preto : [s.n.], 2002
178 f. ; 30 cm.

Orientadora: Carmen Lúcia Zambon Firmino

Tese (doutorado) – Universidade Estadual Paulista. Instituto de
Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Teatro brasileiro. 2. Literatura - História e crítica - Teoria, etc.. 3.
Mito. 4. Andrade, Jorge, 1922- - Rasto atrás. I. Firmino, Carmen
Lúcia Zambon. II. Universidade Estadual Paulista. Instituto de
Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU – 869(81)-2

**À minha família, que sempre me ajudou a
percorrer todas as trilhas a que me propus,
dedico.**



AGRADECIMENTOS

- À minha orientadora, Professora Doutora Carmen Lúcia Zambon Firmino, cujos rastros pretendo seguir e por quem sou eternamente grato por me acompanhar em toda a trajetória acadêmica.
- Às Professoras Doutoras Valderez Helena Gil Junqueira e Cláudia Ceneviva Nigro pelos acréscimos e reparos sugeridos no Exame de Qualificação.
- Às Professoras Doutoras Lídia Fachin e Daisi Malhadas por me receberem como aluno e como amigo no Programa de Pós-Graduação da UNESP de Araraquara e pelas contribuições valiosas sugeridas no percurso de elaboração deste trabalho.
- A Eduardo Tolentino de Araújo e ao Grupo Tapa pelo material cedido.
- À amiga Luciana Mantovani da Divisão de Artes Cênicas do Centro Cultural São Paulo pelo carinho e atenção.
- Ao Grupo S.O.S Teatro e aos artistas de Teatro de Rio Preto e Fernandópolis pela alegria constante.
- À Direção e amigos do CEUV, UNIP e UNILAGO.
- Aos meus muitos amigos, dentre eles, Paulo Ferrarezi, Érica Lima, Rick Matioli, Cláudia Hidalgo, Gisele Dumont, Mariângela Cazetta, João Vicente de Paulo, Graça Bernardo, Ítalo Machado, Heliana Soave, Débora Malacário, Beta Cunha...

A todos vocês, muito obrigado e, como se costuma dizer em teatro,

MERDA!



SUMÁRIO

Introdução	1
1 O DRAMA E A CRIATIVIDADE: TRABALHANDO OS RASTROS DO INCONSCIENTE	1
1.1 RASTROS ATÉLIS	1
1.2 A CRIATIVIDADE COMO PROCESSO	12
1.3 O ROSTO DO INCONSCIENTE: A CRIATIVIDADE E O INCONSCIENTE	22
1.4 CRIATIVIDADE: CONCEITOS	28
1.5 A CRIATIVIDADE COMO PROCESSO	38
1.6 A CRIATIVIDADE COMO PROCESSO	48
1.7 A CRIATIVIDADE COMO PROCESSO	58
1.8 A CRIATIVIDADE COMO PROCESSO	68
1.9 A CRIATIVIDADE COMO PROCESSO	78
1.10 A CRIATIVIDADE COMO PROCESSO	88
1.11 A CRIATIVIDADE COMO PROCESSO	98
1.12 A CRIATIVIDADE COMO PROCESSO	108
1.13 A CRIATIVIDADE COMO PROCESSO	118
1.14 A CRIATIVIDADE COMO PROCESSO	128
1.15 A CRIATIVIDADE COMO PROCESSO	138
1.16 A CRIATIVIDADE COMO PROCESSO	148
1.17 A CRIATIVIDADE COMO PROCESSO	158
1.18 A CRIATIVIDADE COMO PROCESSO	168
1.19 A CRIATIVIDADE COMO PROCESSO	178
1.20 A CRIATIVIDADE COMO PROCESSO	188

No início de uma peça não há qualquer sentido. Mas, uma vez começada a escrita da peça, há um impulso para o sentido, para a criação de situações, de temas, de personagens. A partir de um núcleo indeterminado resultante da explosão inicial, a peça não cessa de se construir. Ao final, se bem-sucedida, ela se apresenta como um objeto tão rigorosamente construído como se tivesse havido um plano prévio.

Michel Vinaver

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
------------------	---

1. O DRAMA E A ENUNCIÇÃO: TRILHANDO OS RASTOS DO ENUNCIADOR DE RASTO ATRÁS.....	16
--	----

1.1 A NATUREZA DO TEXTO DRAMÁTICO.....	19
--	----

1.2 O TEXTO DRAMÁTICO: ARTE PARA SER LIDA OU ENCENADA?.....	22
---	----

1.3 ENUNCIÇÃO E TEATRALIDADE	28
------------------------------------	----

1.4 A ENUNCIÇÃO DO TEXTO DRAMÁTICO	31
--	----

1.4.1 A Contribuição de Etienne Souriau na análise da enunciação teatral	41
--	----

1.4.1.1 A teoria de Etienne Souriau.....	42
--	----

1.4.1.2 A teoria da enunciação e as funções dramatúrgicas.....	45
--	----

1.4.1.3 Souriau em <i>Rasto atrás</i>	46
---	----

1.4.2 O ponto de vista no drama	52
---------------------------------------	----

1.4.2.1 Fatores cênicos	56
-------------------------------	----

1.4.2.2 Fatores cognitivos	59
----------------------------------	----

1.4.2.3 Grau de focalização interna.....	65
--	----

1.4.2.4 A coerência das personagens	66
---	----

1.4.2.5 Fatores afetivos e afinidades ideológicas, morais, sociais, etc.....	67
--	----

2. A ENCENAÇÃO E A ENUNCIAÇÃO: À CAÇA DAS POSSIBILIDADES CÊNICAS. 70

2.1 ENUNCIAÇÃO E ANÁLISE SEMIOLÓGICA73

2.1.1 A enunciação das didascálias76

2.1.2 Atrás dos signos de Rasto atrás81

2.1.2.1 Composição Física / Figurino / Penteado / Maquiagem84

2.1.2.2 Cenário89

2.1.2.3 Som / Música93

2.1.2.4 Luz (iluminação)97

2.1.2.5 Acessórios (adereços)101

2.1.2.6 Marcação / Expressão Facial / Gesto / Expressão Corporal107

2.1.2.7 Palavra / Tom114

3. HISTÓRIA E MITO NA ENUNCIAÇÃO DE RASTO ATRÁS121

3.1 PRESENÇA DO PASSADO E PRESENÇA DO PRESENTE124

3.1.1 A presença do presente: a auto-referencialidade na enunciação128

3.1.2 A presença do passado: o discurso mítico da enunciação136

CONCLUSÃO150

BIBLIOGRAFIA166



INTRODUÇÃO

O teatro é um filho da mãe que não morre nunca.
Gianni Ratto

Aluizio Jorge de Andrade Franco, membro de tradicional família de grandes proprietários rurais de Barretos, interior de São Paulo, construiu uma obra dramática coesa, que retrata o ciclo da decadência dos produtores cafeeiros, motivo pelo qual afirmou que gostaria de ver as dez peças do livro *Marta, a árvore e o relógio* (1986) representadas em dez noites consecutivas, compondo um grande painel¹ da vida das pessoas ligadas ao plantio do café.

Na presente pesquisa, deter-nos-emos em *Rasto atrás*, uma vez que nosso objetivo primeiro é mostrar como o conhecimento da enunciação do discurso teatral auxilia a análise de um texto de teatro e como alicerça as suas encenações.

Reescritura de uma peça não-editada de Jorge Andrade – *As moças da rua 14* –, que não enfocava o conflito entre Vicente e o pai, mas o das três tias solteironas, *Rasto atrás* ganha, imediatamente após a nova versão, o

¹ Ocupada em apresentar a produção jorgeandradiana seguindo esse painel proposto pelo autor, Catarina Sant'Anna, pesquisadora da vida e da obra do dramaturgo, no livro *Metalinguagem e teatro*: a obra de Jorge Andrade, divide as peças em ciclos e compila toda a documentação relativa ao escritor, comparando manuscritos originais com a versão definitiva. Realizado esse trabalho, debruça-se, mormente, sobre as que classifica como metalingüísticas: *A escada* (1960), *Rasto atrás* (1966), *As confrarias* (1969) e *O sumidouro* (1969).



reconhecimento da crítica, a qual confere ao autor o seu primeiro prêmio em um concurso de dramaturgia². A primeira montagem foi dirigida por Gianni Ratto e a última de que temos notícia (e à qual assistimos), em cartaz no Teatro Aliança Francesa em São Paulo, no final dos anos 90, foi a do Grupo Tapa, sob a direção de Eduardo Tolentino de Araújo, que repetiu o sucesso³ da primeira encenação.

Ainda que existam várias pesquisas sobre a aplicação da teoria da enunciação na literatura em prosa e em verso, sua verificação no discurso dramático ainda é incipiente, pois alguns estudiosos de teatro, como Jean-Pierre Ryngaert (1995) e Patrice Pavis (1999), tratam rapidamente do assunto e não chegam a mostrar, na prática, em uma peça específica, as contribuições que a análise da enunciação pode vir a trazer para o entendimento do texto escrito e para a realização da encenação. Constatada essa escassez de material na área, nossa tarefa consiste em examinar, partindo de *Rasto atrás*, como o drama é enunciado, observando a produção do sentido por meio da organização discursiva da obra

² Como historiografa Catarina Sant'Anna,

A premiação e a encenação oficiais da peça foram amplamente comentadas pelos jornais do Rio, que sublinharam as dificuldades de uma montagem que exigia atores para cobrir um período de quarenta anos, o que impediria a tarefa por empresário particular, a não ser que este fosse substancialmente subvencionado pelo governo (notícia de *O Jornal*, 22-01-67). O Serviço Nacional de Teatro, sob a direção de Barbara Heliodora, após a concessão do prêmio de dois milhões de cruzeiros ao autor, toma a si o encargo da montagem que despende a quantia de "cento e vinte milhões de cruzeiros velhos", considerada vultosa na época para uma temporada de um mês. A estréia a 26 de janeiro de 1967 reabre a temporada oficial do Teatro Nacional de Comédia, que se interrompera havia três anos... (1997, p. 68)

³ Essa montagem recebeu o troféu Mambembe como uma das cinco melhores peças de 1995, além do de melhor atriz coadjuvante para Ana Lúcia Torres (que representou o papel da avó Mariana). O Grupo Tapa, pelo "Projeto Panorama do Teatro Brasileiro", arrebatou, além do Mambembe, o prêmio concedido pela Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA).

teatral.

Embora durante muito tempo se tenha considerado apenas o narrador, excluindo a figura do autor na análise de qualquer tipo de texto, sabemos que, como produtor de mensagens, todo emissor deixa marcas ideológicas e axiológicas em seu discurso. Por isso, surge a necessidade de estudar o enunciador, o qual, apesar de não se confundir com a figura do autor ou com a de um locutor comum, delas não pode ser totalmente dissociado.

Para Émile Benveniste, um dos primeiros a instaurar a reflexão sobre a produção do enunciado, toda vez que alguém se apropria da língua para se comunicar estamos diante de um ato de enunciação, resultando em um texto repleto de subjetividade, uma vez que “cada locutor se apresenta como *sujeito*, remetendo a ele mesmo como *eu* no seu discurso” (1995, p.286) e ao seu interlocutor como *tu*.

Ao retomar essa questão, tentando caracterizá-la, Eduardo Guimarães, lingüista que se ocupa da teoria de Benveniste, destaca, nessa apropriação da língua pelo sujeito, sua capacidade de “semantizar e fazer significar” (1995, p.47). Trilhando caminho semelhante, Diana Luz Pessoa, pesquisadora da linguagem, afirma que “o sujeito da enunciação especifica e concretiza os temas abstratos e reveste semanticamente a narrativa” (1988, p. 124), esclarecendo que é o ato da enunciação que estabelece a passagem do nível narrativo para o discursivo, momento em que o discurso figurativizado se relaciona com o extradiscursivo e se constitui ideologicamente. Nossa análise percorrerá um caminho próximo a esses teóricos, ao privilegiar o ato de produção dos enunciados e a constituição do homem como sujeito operador da linguagem.

Discorrendo sobre os tempos do verbo francês, Benveniste distingue dois sistemas, que, por sua vez, manifestam dois planos diferentes da enunciação, aos

quais denomina enunciação histórica e enunciação discursiva. Na enunciação histórica há um apagamento de toda forma lingüística chamada por ele de autobiográfica, pois não se explicita um *eu* e um *tu* definidos, ou um *aqui* e um *agora*. O contrário acontece na enunciação discursiva, em que se supõe um locutor que intenciona, de algum modo, influenciar um ouvinte, como nas “correspondências, memórias, teatro, obras didáticas, enfim todos os gêneros nos quais alguém se dirige a alguém, se enuncia como locutor e organiza aquilo que diz na categoria da pessoa” (1995, p.267). Na mesma esteira, Catherine Kerbrat-Orecchioni (1986), ao tratar da verbalização de um objeto referencial, real ou imaginário, considera dois tipos de formulações: o discurso objetivo, que almeja o apagamento de toda marca da existência de um enunciador individual, e o discurso subjetivo, no qual o enunciador se confessa explicitamente ou se reconhece implicitamente como a fonte valorativa da afirmação.

Ainda que Benveniste e Kerbrat-Orecchioni utilizem terminologias distintas, percebe-se unidade em seus raciocínios, pois o que o primeiro denomina de enunciação histórica corresponde ao discurso objetivo definido pela segunda, e o que Benveniste denomina de enunciação discursiva, Kerbrat-Orecchioni chama de discurso subjetivo.

Essa distinção realizada pelos dois autores é capital para estabelecer o tipo de enunciação manifesta na dramaturgia, pois enquanto a enunciação histórica ou discurso objetivo busca uma marca mais neutra, distanciando o máximo possível do texto o sujeito da enunciação, na enunciação discursiva ou discurso subjetivo há uma coincidência entre o sujeito e o seu enunciado no tempo e no espaço, já que em uma peça há uma forte marca referencial, ou seja, enuncia-se uma ação no seu momento de ocorrência. O *eu* que se exprime no teatro aparece fragmentado,

disperso em vários *eus*, escondido por entre o diálogo das personagens, ou, como afirma o teatrólogo Fernando de Toro, “*hay un sujeto múltiple, una serie de sujetos enunciadorees que en conjunto constituyen la historia*”⁴ (1989, p.23).

Graças a essa pulverização do *eu*, o discurso teatral parece (e apenas parece) não ter um sujeito enunciadore, na medida em que não existe uma voz explícita que articule o relato. Assim, a situação de enunciação, no texto de teatro, se diferencia da de outros tipos de narrativa, pois, nessa manifestação literária, normalmente não temos, como no conto ou romance, a figura de um narrador que se encarrega de direcionar o discurso. Embora o texto dramático apresente a falsa ilusão de enunciar por si, como se fosse o recorte da realidade, em que uma pessoa fala e a(s) outra(s) responde(m), alternando o turno conversacional, é produto de uma organização coletiva, desenvolvida, a princípio, pelo enunciadore do texto e, posteriormente, pelos enunciadorees da cena.

Ao seguirmos os rastros da enunciação de *Rasto atrás*, esperamos avançar alguns passos no entendimento do propósito da peça de Jorge Andrade, observando a maquinação do processo enunciativo na construção do significado do discurso.

Uma vez que não encontramos modelos prontos de análise da enunciação do drama, traçamos um percurso metodológico próprio que, no primeiro capítulo, se ocupará do texto escrito de teatro, buscando definir sua natureza e função (arte para ser lida ou encenada?). Além disso, aplicaremos em *Rasto atrás* a teoria de Etienne Souriau (1993), pesquisador que desenvolveu um estudo da obra teatral

⁴ Trad.: Existe um sujeito múltiplo, uma série de sujeitos enunciadorees que no conjunto constituem a história.



utilizando-se dos signos do zodíaco, para verificar se decomposições estruturalistas, que levam em conta o desempenho dos actantes, podem revelar, de alguma forma, a postura do enunciador diante da história que está sendo ponderada. Ocupados em deslindar o ponto de vista no drama, recorreremos aos franceses Ivan Bako e Bruce Burgess (1988), que observam a questão da focalização no teatro em um texto teórico que, apesar de publicado na década de 80, pelo que sabemos, ainda aguarda tradução brasileira.

Pelo fato de o texto de teatro ganhar representações no palco e de o espetáculo ser entendido como uma criação coletiva de todos os responsáveis pela encenação, embrenhar-nos-emos, no segundo capítulo, nos domínios das possibilidades cênicas de *Rasto atrás*. Dizemos possibilidades pois não trabalharemos especificamente com uma montagem, posto que a encenação teatral é essencialmente efêmera: acontece durante a representação e qualquer tentativa de captá-la torna-se frustrante. Entretanto, essa transitoriedade é que vivifica uma peça na memória dos espectadores, os quais, mesmo sem possuir o registro integral do espetáculo⁵, poderão se deleitar por toda a vida com a lembrança de uma cena bem realizada. É por esse motivo que Gianni Rato afirmou, em uma de suas entrevistas, que “o teatro não vai morrer porque é um filho da mãe que não morre nunca” (*Folhetim*, n.5, 1999, p.78), considerando singular justamente o fato de ser momentâneo.

Como vamos nos ocupar da encenação da peça sem partir de qualquer montagem, valer-nos-emos da dramaturgia como roteiro da representação, ou, em

⁵ Outras artes possuem registro duradouro, caso dos filmes, que podem ser adquiridos em vídeos e vistos a qualquer momento, ou da pintura, que pode ser apreciada por meio de uma foto ou de uma reprodução.

consonância com a pesquisadora de teatro Anne Ubersfeld (1977), das matrizes textuais da representatividade, já que o texto dramático escrito costuma deixar marcas para a sua transposição cênica. A hipótese inicial é que podemos ter noção da realização do espetáculo tanto por meio das didascálias⁶ (também chamadas de rubricas ou indicações cênicas) quanto pelas falas das personagens, pois nesses dois tipos de discurso pode haver traços de enunciação que auxiliam as pessoas envolvidas na montagem.

Dentro desse procedimento, examinaremos cada signo proposto para a representação a fim de constatar a sua importância na construção do sentido enunciativo da peça, motivo pelo qual buscaremos sustentação na análise semiológica⁷ do espetáculo, ao examinar aspectos relativos à enunciação dos componentes da peça que será assistida no palco. Uma vez que realizaremos a análise partindo do texto escrito, preferiremos falar de semiologia teatral e não de semiótica do teatro, pois não observaremos os signos postos em cena, mas a possibilidade de uma partitura sígnica esboçada na dramaturgia, como faz o semiólogo da arte do espetáculo Tadeusz Kowzan (1988).

O texto cênico se constrói mediante uma pluralidade e concomitância de signos, códigos, linguagens e, por que não, de enunciadores, já que profissionais

⁶ Adotaremos o termo didascália para o que muitos chamam de rubrica ou indicação cênica. A opção justifica-se pelo fato de que a palavra *didascália*, cronologicamente, derivou as outras, as quais parecem delimitar o papel metalingüístico a que estariam submetidas e, a nosso ver, a metalinguagem é mais um dos componentes, e não o único, desse paratexto (texto paralelo).

⁷ E ainda essa escolha metodológica se sustenta na distinção do *Dicionário de semiótica* de Greimas e Courtés, onde os autores explicam que "a semiologia postula, de maneira mais ou menos explícita, a mediação das línguas naturais no processo de leitura dos significados pertencentes às semióticas não lingüísticas (imagem, pintura, arquitetura, etc.), ao passo que a semiótica a recusa" (s.d., p. 408).

como os diretores, atores, cenógrafos, iluminadores, figurinistas e maquiadores têm de trabalhar conjunta e harmonicamente na elaboração da obra teatral. Por motivos didáticos, adotaremos divisão semelhante à proposta por Tadeusz Kowzan – composição física, figurino, penteado e maquiagem; cenário; som/música; luz (iluminação); acessórios (adereços); marcação, expressão facial, gesto e expressão corporal; palavra/tom –, notando como se processa a enunciação de cada um desses constituintes da cena e analisando as pistas deixadas no texto escrito para a encenação.

Depois de observadas as características específicas da dramaturgia e das indicações da construção cênica, o terceiro capítulo de nosso trabalho abordará um aspecto particular da enunciação de *Rasto atrás*. Em virtude do retorno de Vicente a Jaborandi, sua cidade natal, para se religar às origens, caberá desvendar a ótica pela qual História⁸ e mito se organizam na peça.

Convém notar que o enlaçamento dessas áreas não é exclusivo da contemporaneidade, pois desde o teatro clássico e os poemas épicos medievais, ao estabelecer um mundo fantasioso, autores se valeram de dados circunstanciais ou míticos, aplicação que não se restringia, em muitos casos, a citações de ocorrências históricas ou lendárias, correspondendo, antes, ao uso efetivo, na narrativa, de personagem ou intriga extraída da realidade (História) ou de crenças que explicam a vida, o mundo, o Homem, entre outros (mito).

⁸ Faremos distinção gráfica de História – com inicial maiúscula – significando o mundo histórico, ou seja, as marcas da presença de pessoas anteriores à nossa, e história – inicial minúscula – na acepção de fábula, enredo, para que se desfaça a homonímia, uma vez que, no Brasil, a diferenciação como “história” e “estória” (empréstimos do inglês “history” e “story” ou do conceito alemão de “Historie” e “Geschichte”) atualmente não é muito aceita.



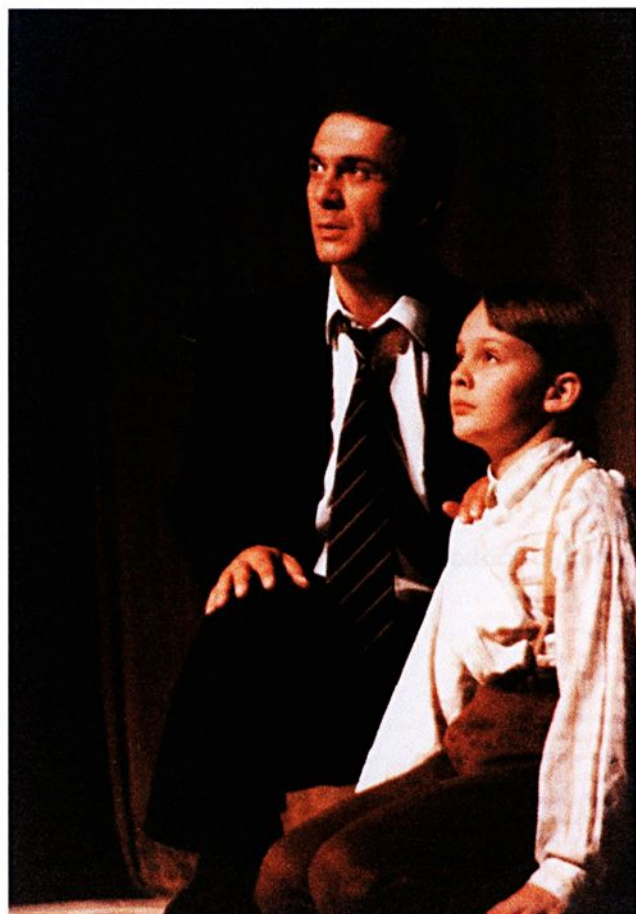
As raízes de tal processo de aproveitamento parecem relacionar-se, primeiramente, ao fato de que o texto mítico, ao apresentar modelos para a conduta humana, resgata símbolos da origem do tempo e das coisas, para que o indivíduo se religue ao cosmos, na medida em que explica o que não é racional. Em igual diapasão, sabe-se que momentos históricos intensos e significativos geralmente implicam uma similar fecundidade literária e que o autor pode, no processo da enunciação ficcional, emprestar suas experiências pessoais para a sua obra, recriando-as.

Apesar de as leituras dos mitólogos Raphael Patai (1972) e Joseph Campbell (1992) terem auxiliado na abordagem do mito, nossos estudos fixar-se-ão no livro *Mito e realidade* de Mircea Eliade (1972) e nas elucidações de Eudoro de Souza (1981), as quais explicam que a História se comporta como a presença do presente e o mito como a presença do passado. Valer-nos-emos, também, de depoimentos de teor autobiográfico de Jorge Andrade em entrevistas diversas.

Uma vez delineados nossos objetivos e estabelecido o plano de trabalho, colocamo-nos na trilha da enunciação de *Rasto atrás* e, conseqüentemente, do texto dramático, gênero literário ainda pouco estudado nos cursos de Letras de nosso país. Não intencionamos esgotar o assunto, mas mostrar um modelo de análise que pode ser empregado tanto por aqueles que se interessam pelo teatro como manifestação literária, quanto por aqueles que pretendem partir do texto para realizar uma montagem cênica, seja ela a de *Rasto atrás* ou a de qualquer outra peça.



1. O DRAMA E A ENUNCIÇÃO: TRILHANDO OS RASTOS DO ENUNCIADOR DE *RASTO ATRÁS*



Cenas da montagem de *Rasto atrás* pelo Grupo Tapa
Direção: Eduardo Tolentino de Araújo
Fotos: Patrícia Alegria

**Quando a alma fala, já não fala a
alma.
Friedrich Schiller**



Normalmente, quando as pessoas analisam peças de teatro, preocupam-se em observar elementos cênicos como a composição cenográfica, figurinos, sonoplastia, estilo de interpretação e componentes textuais, os quais acabam sendo reduzidos à verificação da ação dramática, ou seja, ao desempenho actancial das personagens. O termo narração, no teatro, é evitado, já que se costuma considerar dramática a obra que põe em cena acontecimentos, fatos e peripécias sem a mediação de um narrador. Entretanto, nunca podemos nos esquecer de que teatro é discurso e, como tal, necessita de uma voz (ou vozes) organizadora(s), que tanto pode(m) estar explícita(s) – caso de peças em que uma personagem conta toda a história ao leitor/espectador⁹ – como oculta(s) nos diálogos e didascálias.

Essa voz que alinhava as falas das personagens, que leva a ação a se desenvolver e deixa algumas marcas da sua presença é a enunciação, que está subjacente em todo o texto. É a voz organizadora do discurso teatral, a qual maquia a artificialidade inerente ao jogo cênico, instaurando a ilusão, ou escancara o seu processo de construção, desvelando uma realidade representada, que pode ser assimilada pela recepção da obra.

Assim, quando ouvimos essa voz-muda¹⁰ no texto dramático, percorremos as marcas do produtor no produto e passamos a entender a obra de uma maneira menos superficial. Por isso, preocupar-nos-emos, neste momento, em trilhar os

⁹ Quando aludirmos à recepção da obra de teatro, iremos optar por esta forma – leitor/espectador – devido à duplicidade da arte dramática: leitura e encenação.

¹⁰ A metáfora que utilizamos – voz muda – reafirma que o(s) enunciator(es) fica(m) oculto no discurso do teatro.

rastros do enunciador do texto impresso, buscando, tal qual a personagem Vicente (que intenciona desamoiar o pai), revelar a figura do enunciador e suas opções ao construir o enunciado. Para isso, é preciso entender a natureza e finalidade do drama (leitura ou encenação?) e definir sua teatralidade, para que, posteriormente, possamos perceber o posicionamento enunciativo diante das ações das personagens. No caso específico de *Rasto atrás*, observaremos se há concordância maior do organizador do discurso com a cosmovisão de João José ou com a de Vicente, uma vez que a oposição básica da peça aflora nessas personagens. Intencionamos, ainda, verificar se, como no romance, é possível identificar um ponto de vista do enunciador da peça escrita, já que é ele quem rege as falas das personagens.

1.1 A natureza do texto dramático

Antes de se fazer qualquer consideração sobre o texto dramático, é essencial que lhe compreendamos a natureza, para que possamos entender sua estrutura e função.

Muitos estudiosos, desde Aristóteles, concordam que o elemento caracterizador do texto teatral é a ação, pois quando encenamos uma peça não narramos uma história, mas estamos mostrando-a ao público, que tem a impressão de vê-la *hic et nunc*, ou seja, no momento de sua ocorrência. Mesmo quando a ação acontece em *flashback*, como no caso de *Rasto atrás*, em que uma personagem no presente¹¹ (Vicente - 43 anos) rememora seu passado, a ação pretérita é revivida

¹¹ Esse presente é convencional, pois é o presente da enunciação, ou seja, do suposto momento em que os fatos estariam acontecendo.



pela lembrança, que a presentifica. Daí o motivo da abundância, no texto teatral, de dêiticos do tipo “aqui”, “agora”, “aí”, “isto”, “aquilo lá”, “ontem”, já que, como não há a presença do narrador (como entidade bem marcada), a indicação espacial e temporal deve ser clara. No teatro, falar é mostrar, pois se a personagem diz, por exemplo, “aqui, neste jardim”, a cenografia deve conter folhas e flores, ou, na ausência delas, o encenador deve instigar a imaginação do espectador a visualizá-las.

E quando as personagens têm a função de estar em cena sem fazer nada, sem executar nenhum movimento, apenas “recitando” o seu texto, ainda temos ação, pois falar é agir. No palco, a simples presença de uma personagem inerte, que nada diz e não se desloca, é significativa, pois, nesse caso, ficar parado possibilita uma leitura ao espectador.

A dramaturga e teatróloga Renata Pallotini, no livro *Introdução à dramaturgia* (1988, p.6-7), debate a ação como a única definidora da natureza teatral, pois se essa fosse responsável exclusiva pela definição do drama, enquanto almoçamos, na vida real, estaríamos fazendo teatro, uma vez que estamos agindo. Pallotini resgata, então, o pensamento de Hegel, para quem a ação só tem sentido se por trás dela houver um conflito que progrida dramaticamente durante o espetáculo.

Dessa maneira, é falha a noção que algumas pessoas têm de que basta o diálogo para um texto ser teatral, pois, se assim fosse, todas as narrativas que abusassem do discurso direto seriam textos dramáticos.

Em sua pesquisa sobre a dramaturgia, Pallotini realiza um levantamento das definições do texto de teatro segundo diversos autores, estudo que sintetizamos no quadro abaixo:



Ferdinand Brunetière	o que caracteriza o texto dramático é o exercício de uma vontade.
William Archer	para que haja dramaturgia é necessário crise.
Henry A. Jones	um texto de teatro deve conter uma sucessão de suspenses e crises, ou seja, vários conflitos iminentes e deflagrados.
George Pierce Baker	teatro é emoção, que advém da ação dramática.
Lawson	o conflito dramático deve ser um conflito social.

Diante de tantas tentativas de se apreender a natureza do gênero dramático, definindo-o como ação, conflito, crise, emoção, podemos chegar à conclusão de que esses elementos não se excluem, mas se somam e ganham destaque em épocas diferentes de acordo com a estética em vigor. Assim, para o teatro clássico, para que houvesse dramaturgia eram necessárias as três regras da unidade – tempo, espaço e ação –, ao passo que o teatro melodramático se apoiava na emoção, a qual, por sua vez, era minimizada no distanciamento¹² do teatro de Brecht.

Apesar da grande diversidade dos espetáculos encenados – alguns verborrágicos, outros sem texto (apenas com roteiro¹³), musicais, realistas, absurdos¹⁴ – raramente questionamos estar ou não diante de uma obra de teatro, pois acreditamos que, por trás dos elementos definidores da natureza teatral,

¹² Para o dramaturgo alemão Bertolt Brecht, no auge da emoção de um espetáculo deveria ser lembrado ao espectador que ele está diante de uma representação teatral, a fim de que possa observar reflexiva e criticamente a cena. Essa é a síntese do que ficou conhecido como “distanciamento brechtiano”.

¹³ Consideramos que o teatro pode existir sem diálogo, mas jamais sem dramaturgia, pois até nos espetáculos sem texto (apenas com encenação e música) e nas improvisações há um roteiro dramático previamente discutido.

¹⁴ Referimo-nos ao *Teatro do Absurdo* de mestres como Samuel Beckett, Jean Genet e Eugène Ionesco.

encontra-se a enunciação, regendo e colocando em funcionamento, de maneira peculiar, todos os componentes do texto dramático.

1.2 O texto dramático: arte para ser lida ou encenada?

*CENA: Quando se abre o pano, alguns casais estão sentados em um cinema: entre eles, Vicente e Lavínia. Ouvem-se assobios de protestos.*¹⁵
(Andrade, 1986, p. 459)

Essa informação cênica observada no início de *Rasto atrás* estaria sendo direcionada ao leitor que inicia a obra literária ou aos encenadores, que têm a tarefa de mostrar o espetáculo ao público? Sob esse tipo de indagação esconde-se um questionamento ainda maior, que coloca em dúvida a inclusão do texto dramático em compêndios de literatura, já que a obra poderia existir apenas para as pessoas interessadas em encená-la.

Quando lemos um texto poético, além do sentido geral que captamos racional e emocionalmente, há o prazer de percorrer os olhos pelos versos, sensação explorada com maior intensidade pelos concretistas e que nos impele a compor imaginariamente um quadro ou uma história. Da mesma forma, a obra em prosa nos permite imaginar, por exemplo, cenários, figurinos, sons e cheiros. Constituem prazeres distintos a leitura com os próprios olhos (ou mãos, no caso da escrita em braile) e a oralização do texto, que nos faz atentar para o som das palavras, para a intenção, cromatismo, tom, altura da voz, para o silêncio ou pausa. Segundo o pesquisador da emissão vocal Elie Bajard, ler, oralizar e dizer são atos distintos, uma vez que a leitura silenciosa tem como finalidade a elaboração de um sentido e

¹⁵ Mantivemos o itálico das didascálias conforme está no texto de Jorge Andrade.



a transposição oral é uma prática vocal e social do texto, cujo objetivo é a comunicação (1999, p.109). O autor condena a expressão “ler em voz alta”, preferindo utilizar o termo “dizer, para a atividade de comunicação vocal de um texto preexistente”, e “oralizar, para a atividade de *identificação* das palavras através da voz” (1999, p.74).

Ora, se existe essa dupla especificidade – o texto pode ser lido ou ouvido – e se mesmo poemas e romances despertam a visualização imaginária de imagens, por que o texto dramático teria apenas a função da encenação?

Quando o dramaturgo redige seu texto, antes de se dirigir ao público, tem a missão de comunicar-se com o leitor da obra escrita, o qual deve apreender, integralmente, o sentido do espetáculo virtual que se lhe desenha, já que, mesmo para os encenadores, o primeiro contato com a obra teatral se dá por meio do texto lingüístico.

Na montagem de um espetáculo, algumas indicações das didascálias convertem-se em ações, as quais podem ser imaginadas pelo leitor do texto escrito. Dessa forma, tanto quem lê *Rasto atrás* quanto quem a ele assiste no palco sabe, imediatamente, que a primeira cena se passa em um cinema.

No caso dessa peça de Jorge Andrade, a pujança de informações, às vezes, pode distanciar do teatro o leitor, fazendo-o imaginar a cena como em um filme, caso desta passagem:

Ouvem-se os apitos de partida. Vicente corre na direção da locomotiva, enquanto esta parte, crescendo em sua direção como se fosse passar por cima dele. O apito vai se distanciando até sumir. Vicente (15 anos) fica parado em grande solidão. O som do apito vai se confundindo com o som de uma flauta.

(Andrade, 1986, p. 504)



A grandiloquência da imagem – a locomotiva que cresce na direção de Vicente – é mais comum na arte cinematográfica, tanto que, ao sugerir a encenação, o autor propõe que haja a projeção no fundo do palco, utilizando, assim, um recurso filmico.

Entretanto, se por um lado observamos passagens como essa, característica do cinema, por outro encontram-se, no texto escrito, várias expressões que não permitem ao leitor esquecer-se de que está diante de uma obra teatral. Observemos:

Quando se abre o pano (...)

(Andrade, 1986, p. 459 e 485)

O filme (...) é projetado tomando todo o fundo e as laterais do palco.

(p. 460)

Dois ou três apitos cortam a cena. Meia dúzia de músicos uniformizados surgem ao fundo e cruzam a cena em direção à estação. Nos instrumentos está escrito: EUTERPE MUSICAL. À medida que passam, aumenta o barulho de vozes e vivas. Um filme de inauguração, em 1922, de uma pequena estação de estrada de ferro, é projetado, tomando todo o fundo e as laterais do cenário. A máquina cresce no sentido da platéia. Em cima da plataforma da frente, por entre a fumaça, uma melindrosa canta "Vissi d'Arte", da ópera Tosca de Puccini. Apesar de ter uma bela voz, percebe-se que ela não conhece a arte do canto. Os homens e as mulheres estão vestidos como julgam ser o rigor da moda. Os vestidos, lantejoulas, vidrilhos, miçangas, chapéus, aigrettes, lenços e leques, dão colorido à cena; a excitação, o medo, a expectativa e a alegria, ocasionam grande movimentação.

(p.481)

Uma grande quantidade de fumaça encobre a cena e o barulho do trem vai se distanciando. Duas ou três moças caem, supostamente desmaiadas. Todos correm na mesma direção, abanando lenços. Corta-se o filme. Quando todos desaparecem, ilumina-se o quarto de Mariana.

(p.482)

Subitamente comovida, Etelvina se volta e sai. Desaparece a cena lentamente, enquanto Vicente (43 anos), carregando sua mala, entra no cenário, examinando à sua volta. (...)

(p.484)



As luzes abaixam, deixando a sala na penumbra. Somente Isolina fica iluminada.

(p.485)

Quando Vicente diz "eu me comunicaria", começa-se a ouvir uma música popular moderna. Lentamente, "slides" de mulheres e homens a rigor, cobrem as paredes da cena. Durante as palmas, o ANIMADOR adianta-se. Agora, somente Vicente (43 anos) fica iluminado: a rememoração é dele.

(p.486)

O apito do trem toma a atravessar a cena. (...)

(p.491)

Percebemos, nos excertos escolhidos, que expressões como "abrir o pano", "cena", "laterais do palco", "no sentido da platéia", possuem significado metalingüístico, uma vez que desvendam a maneira como o texto escrito pode ser encenado. Além disso, outras, como "os apitos cortam a cena", "as luzes abaixam", "entra no cenário", delineiam, para o leitor, a cena a que o espectador estaria assistindo, com a devida sonorização, desenho de luz e movimentação no palco.

Peças, entretanto, nem sempre têm tantas informações explícitas sobre a encenação como *Rasto atrás*, o que dificulta, mas não totalmente, a imediata correlação de imagens do texto diegético com o mimético¹⁶, ou, pelo menos, uma mesma visualização, já que, nesse tipo de obra, quase sem didascálias, há uma maior probabilidade de leitores diferentes conceberem uma mesma cena de modos distintos. Isso não quer dizer que o leitor comum, que não tem intenção alguma de realizar a encenação no palco, não constrói, virtualmente, a cena que lê: ele apenas

¹⁶ O texto diegético é aquele escrito pelo dramaturgo; o mimético é o desenvolvido pelo encenador e pelos técnicos (em cenografia, iluminação, maquiagem, etc.) que o auxiliam.

possui uma sinalização menor do que o leitor de uma obra com informações abundantes nas indicações cênicas.

Constata-se, portanto, que o dramaturgo deve dirigir-se tanto ao leitor da obra impressa quanto ao espectador e ambos os destinadores devem ser capazes de sentir-se satisfeitos diante da obra enunciada, o que não quer dizer que se trata de artes autônomas, pois a peça de teatro possui como destino virtual sua encenação: o leitor do texto escrito imagina-se espectador da cena. Da mesma forma, o texto diegético não pode ser classificado, sozinho, como “a obra teatral”, já que é mais um dos constituintes dessa arte tão plural, ou seja, que abraça tantas outras, como a literatura, a música e a dança.

Diante do exposto, podemos dizer que tanto a leitura de *Rasto atrás* quanto sua encenação são partes integrantes da mesma obra, mas podem, também, ser apreciadas separadamente: o texto pode ser lido sem ser visto e o espetáculo pode ser visto sem ser lido.

Quando se assiste ao espetáculo, a obra escrita salta do papel e ganha nova existência no palco¹⁷, convertendo-se em oral, visual, auditiva e, até mesmo, olfativa, uma vez que as indicações cênicas, como não são lidas, devem ser captadas pelo público.

Se a base de uma montagem teatral é o texto, que por sua vez é a primeira forma de existir das personagens e do enredo e que deve conter as informações necessárias para a transposição para a cena, poderia o teatro tomar forma sem que a peça mimética esteja apoiada na diegética? Alguns artistas, acreditando no

¹⁷ Quando dizemos “palco”, não nos referimos, apenas, ao tipo italiano, em que a platéia se senta à frente do tablado de encenação, mas a todo e qualquer espaço cênico.



divórcio que pode ocorrer entre a expressão lingüística e a visual, acusam de autoritário o texto dramático, pois ditaria ao encenador e ao ator uma cena pronta, amarrando-os em uma camisa de força que os impediria de exercitar sua liberdade de criação e de imaginação. Essa linha de pensamento inauguraria, para esses artistas, um teatro forro, não-ancorado no texto e que permitiria uma existência independente para a ação dramática, sem os ditames da palavra.

Não desconsiderando a boa intenção de buscar novas maneiras de expressão, esse tipo de espetáculo é apenas uma miragem de rompimento com a obra lingüística, pois o que pode ocorrer, por exemplo, é o texto escrito estar disfarçado de roteiro, o que assim mesmo constitui dramaturgia. Mesmo nas peças em que se improvisa, há uma base sobre a qual os autores criam. No teatro de imagens, em que não se profere palavra, o texto verbal é convertido em outros tipos de linguagem, mas, uma vez posto em cena, tem de ser dramático.

Os jogos de improvisação, às vezes, permitem que o ator entre no espaço cênico sem um texto prévio e que o público, ou outro estímulo exterior, lhe dê o mote para o desenvolvimento do espetáculo. Mesmo nesse caso há uma dramaturgia, que supôs que isso aconteceria e que permitiu que a ação dramática se desenvolvesse no momento da encenação no palco.

Ora, se a arte teatral está tão alicerçada na dramaturgia e se ambas, a cena escrita e a sua encenação, podem existir separadamente, mesmo que uma pressuponha a outra, por que, no Brasil, os leitores praticamente não procuram peças de teatro?

Se a circulação e leitura de boas obras literárias, em prosa ou verso, são preocupantes, o texto de teatro é, praticamente, esquecido. Dessa maneira, *Rasto atrás*, que consideramos de valor inquestionável na História da Literatura Brasileira,



não é amplamente conhecida talvez pelo preconceito ainda vigente de que a obra dramática deve ser lida apenas pelas pessoas que trabalham com teatro.

Outro problema é o da edição de bons textos de teatro, que, mesmo quando publicados, recebem divulgação irregular. Algumas peças possuem apenas cópias caseiras que circulam entre os artistas e em alguns (poucos) bancos de textos¹⁸ dessa natureza. Outras, de dramaturgos consagrados, como Nelson Rodrigues, Oswald de Andrade e o próprio Jorge Andrade, gozam de boas edições, mas não conseguem difusão significativa, apesar dos esforços de alguns autores e editores.

Paradoxal é a situação de alguns novos autores de teatro, que não têm suas obras encenadas por falta de edição – não as encontramos em livrarias – e não têm seus textos editados porque ainda não ganharam encenação. Dessa maneira, o teatro, que tanto pode ser lido quanto encenado, não sobrevive de maneira nenhuma. O contato com a obra no papel poderia despertar a curiosidade de vê-la no palco e, da mesma forma, o espectador ficaria motivado a ler um texto dramático depois de ver sua representação, e, assim, o texto cumpriria sua dupla função: arte para ser lida e encenada.

1.3 Enunciação e teatralidade

Se afirmamos que a obra teatral existe para ser lida e encenada, podemos dizer que tudo o que lemos pode ser representado no palco?

A reflexão sobre esse assunto nos leva a questionar o que estaria definindo a teatralidade de uma obra, já que a simples presença de diálogos não a caracteriza

¹⁸ Algumas bibliotecas possuem cópias de textos de teatro não-editados que podem ser consultados pelos leitores.



como teatral. Há textos em que predomina o discurso direto mas, nem por isso, podem ser considerados adequados para encenação. Por outro lado, há aqueles que, apesar de não apresentarem a forma dialogada, na transposição para a cena, nada devem a obras escritas originalmente como drama. Aliás, nos últimos anos, temos assistido a um alargamento das possibilidades teatrais, em que se vêem textos de naturezas diversas serem transformados em espetáculos.

Quando, por exemplo, uma passagem bíblica, um romance, um poema, são encenados, há uma recodificação para a linguagem cênica, ou seja, a obra original serve como mote para o dramaturgo e/ou encenador, aos quais cabe realizar a recriação para a linguagem do teatro, isso porque a enunciação teatral não se realiza da mesma maneira em outras manifestações artísticas e é ela que as diferencia.

Já que a matéria-prima do teatro pode ser encontrada em instâncias diversas, podemos entender como teatral toda narrativa que possua personagens agindo ou refletindo sobre determinado assunto e que apresente tema e conteúdo adequados para serem mostrados em cena. Dessa maneira, Jorge Andrade, quando se inspirou no universo que o circundava para escrever suas peças de teatro, teria considerado teatral esse substrato biográfico e, valendo-se dele, criado sua obra.

Entretanto, não se pode reduzir a teatralidade ao plano de conteúdo de uma trama, pois isso não basta para que determinada história seja encenada. Por mais que consideremos teatral, por exemplo, um romance, sua enunciação não foi realizada para a cena. Dessa forma, a obra não-dramática pode não resultar em bom teatro se não passar por nova enunciação escrita, ou seja, se não for adaptada para a dramaturgia, ou por nova enunciação cênica, em que o texto diegético pode ser mantido, acrescentando-se a ele o mimético.



Patrice Pavis, teatrólogo francês, deixa transparecer visão semelhante quando afirma que

O teatro é mesmo, na verdade, um ponto de vista sobre um acontecimento: um olhar, um ângulo de visão e raios ópticos o constituem. Tão-somente pelo deslocamento da relação entre olhar e objeto olhado é que ocorre a construção onde tem lugar a representação.

(1999, p.372)

Esse “ângulo de visão” diz respeito à forma como os produtores do discurso dramático fazem enunciar a peça, ou seja, um acontecimento, por si, não é teatral, mas pode vir a sê-lo após um processo dramatúrgico. Chegamos, com isso, a uma definição de teatralidade: são teatrais temas e conteúdos que têm uma carga de dramaticidade e que podem ser, de alguma maneira, levados à cena. Assim, *Rasto atrás*, apesar da pluralidade de tempo, espaço e personagens, é teatral pois possui um tema nuclear que pode ser mostrado a um público por meio de algumas técnicas cênicas. Essa teatralidade pode ser menos ou mais visível ao leitor, dependendo da existência de indicações para a encenação no texto considerado como fonte.

Então, tudo é teatral? Ora, uma vez que o palco é o espaço em que se permite recriar a realidade objetiva e dar forma ao universo onírico, nenhum tema pode lhe ser estranho, estando subordinado, apenas, aos recursos teatrais de que se vale para realizar a consubstanciação em cena. Uma obra é considerada, por isso, menos ou mais teatral se estiver apoiada em conjunto menor ou maior dessas técnicas para ser transposta para o espaço cênico.

No ato da representação, essa teatralidade do texto pode ser ou não apagada pelo encenador e pelo ator, aos quais é facultada a opção por uma interpretação mais naturalista, em que não se desvende ao público a embreagem dos elementos constitutivos do teatro, imprimindo à cena um grau maior de ilusão.

Em *Rasto atrás*, o enunciador, às vezes, sutilmente, rompe com esse naturalismo, quando mergulha nas lembranças de Vicente e mostra, coexistindo no palco, diferentes épocas, o que entremostra a teatralidade do espetáculo.

O fato de o texto de Jorge Andrade evocar uma interpretação do ator mais contida, porquanto o universo recriado em cena busca retratar mimeticamente alguns aspectos do mundo extra-ficcional, não significa que a peça seja pouco teatral, conforme a confusão que algumas pessoas fazem com o termo, emprestando-lhe sentido de grandiloquente e afetado. É teatral, como dissemos, pela maneira como a enunciação é conduzida e, uma vez que a teatralidade está ligada diretamente à enunciação de uma obra dramática, é ela quem vai distinguir um texto de teatro de qualquer outro, ao definir sua natureza.

1.4 A Enunciação do Texto Dramático

Diferentemente do romance, não existe, na obra de teatro, um narrador explícito que se encarregue de contar a história, salvo algumas exceções, quando cabe a uma personagem – denominada ou não narrador – dirigir-se ao leitor/espectador para comentar sobre os acontecimentos.

É comum a explicação de que inexistente uma instância narrativa que conduz a ação dramática, como se, subjacente aos diálogos, houvesse apenas a intenção comunicativa das personagens. Quando se tem essa crença, o teatro convencional atinge o grau máximo da ilusão, pois consegue tornar verossímil o seu jogo de mentiras e verdades. Entretanto, não se pode esquecer que, por trás de toda obra de arte, existe uma elaboração cuidadosa por parte da emissão, que organiza os signos em um todo expressivo.

O esquema do processo da comunicação proposto por Roman Jakobson (1969) nos mostra que seis componentes se engendram na produção de enunciados: um emissor dirige sua mensagem a um receptor por meio de um canal, utilizando-se de um código em determinado contexto. Se nos basearmos nesse esquema e o aplicarmos ao discurso teatral, observaremos a plissagem dos elementos do processo, já que em uma mesma cena podemos construir diferentes esquemas:

Esquema 1:

Emissor $\Rightarrow$ o autor.

Receptor $\Rightarrow$ o leitor da peça.

Mensagem $\Rightarrow$ a peça.

Canal $\Rightarrow$ a língua escrita.

Código $\Rightarrow$ a língua em que a peça foi escrita.

Contexto $\Rightarrow$ leitura de uma peça teatral.

Esquema 2:

Emissor $\Rightarrow$ o autor e a companhia teatral.

Receptor $\Rightarrow$ o público.

Mensagem $\Rightarrow$ a peça encenada.

Canal $\Rightarrow$ as personagens/atores, os refletores, os figurinos, a maquiagem, entre outros.

Código $\Rightarrow$ a linguagem do teatro.

Contexto $\Rightarrow$ encenação de peça teatral.

Esquema 3:

Emissor $\Rightarrow$ uma personagem.

Receptor $\Rightarrow$ outra personagem.

Mensagem $\Rightarrow$ o texto que está sendo proferido.

Canal $\Rightarrow$ a fala, os gestos, entre outros.

Código $\Rightarrow$ linguagem oral, linguagem gestual, etc.

Contexto $\Rightarrow$ a situação de que a peça trata.

Percebe-se, então, que temos um emissor 1, que é o autor; um emissor 2, que é a companhia teatral; e um emissor 3, que é a personagem que fala. O emissor 2, a companhia teatral, pode ser desdobrado, pois há os atores, o diretor, os

iluminadores, maquiadores, sonoplastas, entre outros. Em contrapartida, observamos um receptor 1, que é o leitor da peça; um receptor 2, que é o público que assiste ao espetáculo; e um receptor 3, que são as personagens que recebem a mensagem.

Dominique Mainguenau, pesquisador da linguagem, ao se referir à enunciação teatral, observa uma dupla situação:

- na primeira, um autor se dirige a um público através da *representação* que constitui o ato da enunciação;
- na segunda, a *situação representada*, personagens trocam frases num contexto enunciativo supostamente autônomo com relação à representação.¹⁹

(1996, p.159)

Ao utilizar os termos “representação” e “situação representada”, Mainguenau mostra uma dupla articulação da linguagem teatral, que dá voz a duas categorias distintas: autoria e personagens.

Tomando-se por base essas observações, poderíamos afirmar, então, que existe o que denominaremos de enunciação das figuras dramáticas, que seria a troca conversacional entre enunciadorees, ou seja, o diálogo que uma personagem mantém com outra, e a enunciação conjunta do texto dramático, que se preocupa com o que o pesquisador da enunciação, José Luiz Fiorin, chama de “ato produtor do enunciado” (1996, p.31).

Dessa forma, se por um lado a análise da enunciação de *Rasto atrás* pode verificar, por exemplo, as diferenças do discurso de Vicente e de seu pai, revelando a competência lingüística de cada um e, conseqüentemente, a cosmovisão das personagens, por outro, pode exibir, nos interstícios do diálogo, determinado

¹⁹ Os destaques são do próprio Dominique Mainguenau.



posicionamento do enunciador que, por exemplo, organiza as cenas, seleciona palavras e o modo de pronunciá-las.

Constatada essa duplicidade no discurso teatral, Mainguenau sente falta de uma nomenclatura para o que nós chamamos de enunciação conjunta do texto dramático e encontra, em Michael Issacharoff, uma definição que passa a adotar:

No teatro, estamos diante de interlocutores aparentemente autônomos, mas cujo conjunto de enunciados, a peça, está relacionada a uma fonte enunciativa invisível que, com M. Issacharoff, seria possível chamar de arqui-enunciador.

(1996, p.160)

Parece-nos que o termo “arqui-enunciação” não é de todo adequado, uma vez que o prefixo, do latim *archi* ou do grego *arkhi*, carrega a idéia de preeminência, superioridade e, portanto, a noção de escalonamento de importância, como se o enunciador do texto estivesse acima dos outros, o que não acontece, pois, no teatro, temos um coral de enunciadores que, quando em harmonia, fazem soar a música do espetáculo. A polifonia do discurso teatral exige o trabalho em equipe de vários enunciadores – autores, atores, diretores, maquiadores, iluminadores, cenógrafos –, cujo conjunto forma a enunciação do espetáculo.

Mesmo que Mainguenau e Issacharoff estejam se referindo apenas ao texto escrito, ainda assim acreditamos que o termo é impreciso, pois, conforme o próprio Mainguenau, “também num romance parece que se está diante de dois destinatários: o interlocutor imediato e o leitor” (1996, p.166). Se, no romance, temos 1) as personagens, que, como no teatro, enunciam determinada fala em discurso direto, 2) um narrador que dirige o foco de visão do leitor e 3) um enunciador que se insinua em todo o discurso, então para que criar, no teatro, o termo arqui-enunciador?



No texto dramático não encontramos, salvo algumas exceções, a figura do narrador, o que talvez tenha motivado essa necessidade de criação de terminologia distinta do romance. Embora nem sempre exista, no teatro, a explicitação de personagem que exerce a função de intermediária entre a ação da peça e o público, há uma voz condutora que permite determinado tipo de focalização dramática. Nesse sentido, o enunciador possui função semelhante à dos atores em um espetáculo de bonecos, que, durante a manipulação, emprestam suas vozes aos fantoches; e o público, mesmo sabendo da animação por meio de efeitos teatrais, deixa-se acreditar na ilusão proposta pelo jogo. Assim, há uma enunciação em palimpsesto, em que enunciadores (as personagens) dublam a voz de um enunciador que organiza todo o discurso. Por sua vez, quando o texto escrito ganha o palco, há um novo decalque, pois os atores abraçam as personagens, emprestando-lhes, por exemplo, corpo e fala, e direção e equipe técnica sorvem a enunciação do texto para, com base nela, compor a sua.

Claro está então que todo o processo da enunciação teatral nasce no momento em que o dramaturgo enuncia seu discurso e se instaura, de acordo com nossa visão, não o arqui-enunciador, mas o que chamaremos de enunciador-fonte.

Uma vez que, no teatro, os diálogos não são, normalmente, mediados por um narrador, as informações têm de ser transmitidas ao leitor de formas diferentes.

Jean-Pierre Ryngaert elenca algumas possibilidades:

A informação pode ser:

Abundante: a fala das personagens fornece informações exaustivas sobre sua citação, seu estado civil, seu passado, suas esperanças, suas relações com as outras personagens.

Rara: nenhuma dessas informações é dada, e o diálogo funciona segundo um implícito tão intenso entre as personagens que toma o aspecto de uma conversa privada da qual o leitor é como que excluído.

Direta: as informações são fornecidas pelo que elas são, sem que o autor procure dissimular seu caráter de mensagem destinada ao leitor ou ao

espectador. Elas podem assumir a forma de monólogos ou de comunicados.

Indireta: através dos meandros dos discursos, compete ao leitor ou ao espectador formar uma opinião sobre o grau de utilidade das informações que lhe são fornecidas.

Pode-se também dizer que a informação é pública (dada como tal) ou discreta (toma o aspecto de uma "verdadeira conversação"); que ela é maciça (identificam-se "blocos informativos") ou difusa (difundida em todo o texto sem que momentos particulares sejam privilegiados do ponto de vista da informação).

Combinações são possíveis: a informação pode ser abundante e discreta, ou abundante e direta, e assim por diante, conforme as dramaturgias.

(1995, p.117)

Além dessas informações distribuídas nos diálogos, as didascálias e a linguagem não-verbal complementam as informações que não foram expostas ou insinuadas nas falas das personagens. Por exemplo, um índice como os vestidos de Jesuína e Isolina, em *Rasto atrás*, que "estão gastos, mas não remendados", revelam a decadência e dignidade da família de Vicente, já que, apesar de não terem dinheiro para roupas novas, conservam sua tradição. Essa indicação da didascália é convertida, na encenação, em signo visual.

Outra fonte de informação é o contexto histórico retratado na peça, pois o leitor/espectador pode construir a rede de significado dos diálogos se os insere em determinada época.

Em *Rasto atrás* há profusão de falas, ou seja, a construção diegética é rica em detalhes, motivo pelo qual as informações são abundantes, pois as personagens, quando dialogam com outras, expõem suas necessidades e pensamentos, caso do excerto seguinte, em que Vicente esclarece para a esposa e, conseqüentemente, para o espectador o motivo de sua partida:

VICENTE: Preciso encontrar meu pai. Ele está perdido no meio da mata, no norte de Mato Grosso. Há quase vinte anos. É necessário que eu compreenda de uma vez por todas o que se passou entre nós.

(Andrade, 1986, p.460)



Em virtude do grau de ilusão estabelecido em *Rasto atrás*, não há informações diretas, o que, de certa forma, romperia a quarta parede²⁰ do espetáculo, que nos faz acreditar que estamos assistindo aos acontecimentos pelo buraco de uma fechadura, como se os atores/personagens não soubessem que ali, no escuro, existe uma platéia. Mesmo no momento em que Vicente está revisitando seu passado, seus comentários não parecem dirigidos ao público, mas a si mesmo, o que desvela o fluxo de consciência da personagem. Artifícios como esse, desenvolvidos pelos dramaturgos, são semelhantes aos lançados pelos romancistas, quando elegem um narrador e determinada focalização.

Embora em *Rasto atrás* não haja informações diretas, existe uma combinação entre informações abundantes, indiretas, discretas e difusas em todo o texto, característica do teatro realista, em que “o jogo de ator torna o texto natural ao máximo, reduzindo os efeitos literários e retóricos pela ênfase na espontaneidade e na psicologia” (Pavis, 1999, p.327). Há muitos dados que facilitam a compreensão das situações expostas e, conseqüentemente, o arrebatamento do espectador no jogo teatral, uma vez que esse realismo pode ser entendido como ilusionismo. Nesse sentido, a superposição de tempos diferentes em um mesmo espaço, ou seja, a personagem Vicente em várias fases de sua vida, representadas em um mesmo palco, não rompe com o realismo, pois o espectador sabe que se trata de um *flashback* mimético, fruto da memória de Vicente.

Essa maneira de o teatro transmitir a informação por meio das ações das personagens, as quais são mostradas em cena, pode ser comparada ao que Percy

²⁰ Termo comum, no meio teatral, para designar a parede imaginária que separa o palco da platéia, colocando o espectador como uma espécie de *voyeur* do espetáculo.



Lubbock (1976), teórico da ficção romanesca, chama de *showing* (mostrar) ou *cena*, em oposição ao *telling* (contar) ou *sumário*, em que os acontecimentos são narrados por uma personagem ou por um narrador.

Uma das características do teatro é ser constituído por cenas, às quais, baseados na teoria de Lubbock, podemos classificar como cena-telling e como cena-showing (ou cena-sumário e cena-cena). Assim, quando, por exemplo, os conflitos de Vicente e João José anteriores ao presente da enunciação (ou tempo zero do discurso) são mostrados, temos cenas-showing (que predominam na peça) e quando as personagens se referem a Bernardino, avô de Vicente, temos cenas-telling. A opção por um ou outro tipo de cena na enunciação dramática não é fortuita, pois no sumário o tempo da narração é menor que o tempo da história, provocando uma aceleração do tempo e a consecutiva condensação das ações.

Para alguns estudiosos, caso de Gérard Genette²¹ (1979), a cena é mais dramática que o sumário e possui importância decisiva na ação. Entretanto, a nosso ver, podemos encontrar cenas-telling tão ricas e densas dramaticamente como uma cena-showing, como nesta de *Rasto atrás*:

MARIANA: Então, não há problema. Em um casamento, gostar é o de menos. Afinal, o que sabe uma mulher? Somos levadas p'ra cama e parimos. Nada mais. Quando tia Marta, mãe de Bernardino, me pediu em casamento, eu estava dentro de um rego d'água, dando banho em minha boneca. Não me perguntaram se queria ou não. Tia Marta sabia o que fazia, quando me escolheu! Decerto já desconfiava do filho. É o que eu devia ter feito também com João José. (*Concentrada*) mas parece que o que tem de ser, nada muda. (*Pausa*) Com quinze anos, me vi em uma cama com um homem barbudo ao meu lado. Sabe o que fiz? Brinquei com a barba dele... e fiquei sabendo o que era um marido!

FRANÇA: A senhora sempre disse que foi feliz.

MARIANA: Se felicidade é segurança - e é - fui muito, até que descobri a flauta.

FRANÇA: Flauta?

²¹ Gérard Genette está se referindo ao discurso narrativo, e não especificamente a textos dramáticos.



MARIANA: Meu marido tinha uma... que ele tratava como um objeto sagrado. Se Bernardino não tivesse morrido, tínhamos ficado na miséria. Morreu na hora certa. Que Deus o guarde! Para mim, naquela flauta estava todo o mal.

(...)

FRANÇA: Onde está a flauta?

MARIANA: Na fazenda. Um dia, eu dou sumiço nela. Guardei só para não me esquecer dos negócios do meu marido. Para cada compadre que vendia uma fazenda, dava duzentos ou trezentos alqueires de presente. Recolhia em casa todo mundo que via. "A humanidade é muito sofredora, Mariana!", dizia. Também!... era só ele virar as costas, eu punha tudo p'ra andar. (Pausa) É uma pena, doutor.

(Andrade, 1986, p.471)

Não há, na peça, um momento em que o avô de Vicente, Bernardino, seja representado por um ator, pois as outras personagens apenas aludem a ele. Apesar de suas ações serem relatadas em cenas-telling, sua importância na dramaturgia é inquestionável, pois, em todo o texto, exerce a função de contraponto do mundo rural (rústico) com o universo sensível e artístico de Vicente. O fato de não entrar fisicamente na cena mas ser constantemente lembrado por meio de sumários, fortalece, no texto, a sua presença, pois torna-se um espectro que ronda a memória das personagens. O final do espetáculo prova isso, quando, após as mortes de João José e Mariana, ouve-se o som da flauta, signo de Bernardino e de sua relação com a arte. A enunciação ganha em dramaticidade quando se opta, em um espetáculo com profusão de cenas-showing – em que o ato de lembrar está intimamente ligado ao ato de mostrar –, por sumariar as ações de uma personagem.

No caso do fragmento selecionado, além de algumas ações e características de Bernardino, nas falas de Mariana percebe-se um resumo de seu casamento, sua visão machista, resignação e dedicação para o trabalho.

Note-se que, no texto teatral, nem sempre quando uma ou mais personagens narram ações de outras temos cena-telling, pois, em alguns casos, mais importante do que as ações descritas é o ato de dizer algo, como no caso abaixo:

ISOLINA: (*Voz descolorida*) Não se salvou ninguém!

PACHECO: Ninguém! Ira divina!

JESUÍNA: Por quê?

PACHECO: As jóias, a riqueza e o orgulho que haviam [sic] dentro do navio, pesavam mais do que ele. Tinha que ir ao fundo!

ISOLINA: Disseram que nem Deus afundaria o Titanic!

PACHECO: Soberbia!

JESUÍNA: Presunções!

PACHECO: Destinos funestos!

JESUÍNA: Riqueza só traz infelicidade; e a vaidade e a beleza, castigo de Deus! Que vale a beleza, não é, senhor Pacheco? Aparências!

ISOLINA: A humanidade é muito sofredora... dizia papai!

PACHECO: E nasce com escrita já feita!

(Andrade, 1986, p.526)

Esse diálogo das tias de Vicente com Pacheco aparece no começo e no final do texto, com pouquíssimas mudanças, mostrando que àquelas pessoas só resta passar as horas ruminando temas de cunho geral. Devido à monotonia do lugar, relembram o naufrágio do Titanic, fato acontecido há muito tempo, no começo do século (a ação da peça se passa de 1922 a 1965), como se, durante todos aqueles anos, nada mais lhes restava senão repisar aquele assunto. Enquanto assistem à decadência da família, elegem como mote de discussão a tragédia do navio, em uma relação especular da própria condição, que descortina a descrença e a infelicidade das tias, além da resignação com seu destino: “nasce com escrita já feita”.

No caso dessa cena, a ação mostrada (cena-showing) revela personagens debatendo sobre um fato e, mais importante que a história contada, é o próprio ato de dizer.

Pelo que se percebe, mesmo um assunto que aparentemente não se relaciona diretamente com a ação dramática é importante para a compreensão do conjunto da obra, uma vez que a enunciação seleciona a maneira como quer transmitir determinada informação ao leitor/espectador, seja mostrando um acontecimento – cena-showing –, seja relatando-o – cena telling.

1.4.1 A Contribuição de Etienne Souriau na análise da enunciação teatral

A opção por cena-showing ou por cena-telling, pelo que vimos, não é aleatória e se relaciona diretamente com os acontecimentos retratados na peça, que podem ser reforçados ou minimizados, dependendo da intenção da enunciação. Assim, mostrar ou narrar é escolha que depende do conjunto das ações das personagens, pois se o enunciador do texto de teatro examina a função de uma personagem na obra, saberá eleger a melhor maneira de contar a história. Por outro lado, se o leitor/espectador analisa os papéis desempenhados na ação, não limitará seu estudo ao entendimento do perfil psicológico das personagens, mas observará a força desempenhada no drama.

Nessa busca de compreender o complexo da performatividade dos actantes dramáticos, alguns autores propõem modelos de análise do sistema actancial, como G. Polti, W. Propp, E. Souriau, A. Greimas e A. Ubersfeld que, se por um lado divergem quanto à forma esquemática, por outro apresentam muitas semelhanças nas categorias em que dividem as personagens, apesar de os modelos funcionarem de maneiras diferentes. Não nos cabe aqui apresentar a proposta de cada teórico, como o resumo que faz Patrice Pavis no seu *Dicionário de teatro* (1999, p.7-10), mas optamos pela teoria de um deles para aplicação e discussão.



1.4.1.1 A teoria de Etienne Souriau

Em *As duzentas mil situações dramáticas* (1993), Etienne Souriau define seis funções, cuja combinação possibilitaria um número matemático de situações dramáticas que tranquilizaria os autores de teatro, uma vez que os arranjos são inúmeros (ainda que uns sejam mais artísticos que outros).

As situações dramáticas possuem como componentes o que Souriau chama de funções dramatúrgicas: “o modo específico de *trabalho em situação* de um personagem: seu papel próprio enquanto força num sistema de forças” (1993, p.52). Quando diz “papel próprio enquanto força”, estabelece personagens dinâmicas, que estão sempre agindo com um propósito definido, pensamento que pode ser percebido em todos os autores que consideram primordial no teatro não a palavra, mas a ação.

Para Souriau, em uma peça em que se observam todas as funções, alguém deseja (1) algo (2) para si ou para outrem (3); em um movimento oposto, alguém ou alguma coisa mostra uma força contrária (4) e, para resolver o impasse instaurado, surge uma outra personagem ou elemento que sancionará positiva ou negativamente (5). Todos esses componentes podem receber reforço (6).

Para representar essas funções, ele escolheu seis temas da astrologia, podendo, dessa forma, desenhar o mapa do “estado do Céu dramático em determinado momento” (Souriau, 1993, p.60). Para a força temática orientada – denominação dada à função (1) –, a qual desencadeia toda situação dramática, reservou o signo do Leão (representado pelo símbolo δ):



O personagem colocado sob a “signatura” do Leão, sob o ascendente desse astro, é aquele que, em determinada situação, encarna, representa e põe em jogo a força que gera toda a tensão dramática presente.

(Souriau, 1993, p.61)

Se é devido à força temática orientada que o texto dramático se desenvolve – uma vez que alguém ou alguma coisa começa a agir –, podemos dizer que na definição do texto teatral de Ferdinand Brunetière, para quem a dramaturgia é o exercício de uma vontade, essa função de Souriau é destacada²².

Conforme expusemos, se há uma força que deseja (δ), ela deve possuir um objeto de desejo, ou seja, estabelece-se a segunda função, o representante do valor. Souriau designa esse bem desejado, que não é necessariamente uma personagem ou um objeto, podendo ser um sentimento ou algo ainda mais subjetivo, por meio do signo $\odot$, o Sol, representativo do bem.

O bem desejado pode beneficiar a própria personagem que personifica a força temática ou qualquer outra (ou ainda um bem comum), e qualquer desses receptores é denominado por Souriau de obtentor do bem. Essa função, para a qual reserva o signo ♀ , do Astro receptor – a Terra –, embora “sempre necessária dramaturgicamente, muitas vezes é um papel um pouco fraco esteticamente (sobretudo quando não encarna outra função), devendo ser artisticamente enriquecido e ajudado. Mas não deixa de ser uma função essencial” (Souriau, 1993, p.67).

Como se sabe, em qualquer narrativa (e não podia ser diferente com relação ao drama) deve sempre existir um conflito para que a história progrida. Delineia-se,

²² É claro que Brunetière não se inspirou em Souriau, pois a teoria deste lhe é posterior. Estamos apenas fazendo uma comparação entre as duas.

então, outra função de Souriau, a do oponente, “representado naturalmente por Marte (♂), o astro gerador de lutas e conflitos” (Souriau, 1993, p.68). Como vimos, alguns teóricos, ao definir a natureza do texto dramático, conferem maior importância à função ♂, caso de William Archer, para quem a crise é o elemento fulcral de toda dramaturgia, e de Henry A. Jones, quando afirma que um texto de teatro deve conter uma sucessão de “suspenses e crises”. O suspense e a crise não existiriam se não houvesse a presença do oponente, que normalmente impede a conjunção da força temática com o objeto.

Instaurado o impasse, é necessário o surgimento de um juiz, que irá distribuir a felicidade ou a infelicidade para um e outro lado. Como signo para esse papel de Árbitro da Situação, Souriau reservou a Balança (♎).

A sexta e última função é a do Adjutor, ou seja, uma personagem desempenha “o papel de co-interessado, cúmplice ou auxílio e salvador, que age no mesmo sentido que uma das forças dramáticas já apresentadas” (Souriau, 1993, p.73). É uma função que reforça outra, desempenhando o papel de aliado. Souriau a representa como A Lua ou o Espelho de Força (☾).

As seis funções:

♂: a Força temática orientada;

☉: o Representante do bem cobiçado, do Valor que orienta;

♀: o Obtentor virtual desse bem (aquele para quem ♂ trabalha);

♂: o Oponente;

♎ : O Árbitro atribuidor do bem;

☾: o Auxílio, Duplicação de uma das forças anteriores (a especificar conforme o caso).

(Souriau, 1993, p.81)

podem não figurar todas em uma mesma peça, assim como é possível aparecerem duplicadas, ou uma personagem representar diversas funções, ou, ainda, as personagens podem passar por mais de uma dessas funções no decorrer da ação.

Existe a possibilidade de uma função estar presente na situação dramática não no espaço mimético, visto em cena pelo espectador – chamado de microcosmo por Souriau –, mas no espaço diegético, exterior à cena mostrada – denominado de macrocosmo. Dessa forma, não se observaria uma personagem que desempenhasse determinada função por meio de suas ações, mas outras personagens narrariam acontecimentos ligados a ela. Como uma peça de teatro não existe apenas para ser lida, mas também para ser encenada, para Souriau uma obra seria mais artística se o microcosmo prevalecesse sobre o macrocosmo, uma vez que, no teatro, o mostrar predomina sobre o narrar.

1.4.1.2 A teoria da enunciação e as funções dramatúrgicas

A análise do sistema actancial proposta por Souriau seria irrelevante se fosse limitada a estudar o papel que cada personagem desempenha na trama. Entretanto, a observação das situações dramáticas revela 1) as funções de uma personagem em diferentes momentos da história, 2) as relações que se estabelecem entre as personagens (ex.: o árbitro pode acumular a função de adjuvante e de oponente – para diferentes personagens) e 3) a função que o texto prioriza.

Se encomendarmos um texto para dois dramaturgos e lhes indicarmos as personagens e as funções que elas cumprem, poderemos ter como resultado duas peças ideologicamente bem diferentes, uma vez que cada um contará a história sob o ponto de vista de uma função.



Assim, uma trama pode focalizar ou a força temática, ou o oponente, ou o bem desejado, entre outros, o que nos permite verificar, por meio desse tipo de análise, como se processa a enunciação de um texto teatral. A partir do momento em que há a escolha e a atuação de uma ou mais funções, ou seja, há um enunciado, estabelece-se um enunciador (ou arqui-enunciador, de acordo com Michael Issarcharoff) e percorrer suas pegadas significa partir em busca do entendimento do que está subjacente ao discurso.

Sob esse prisma, o que parecia ser uma análise unicamente da estrutura revela aspectos semânticos e ideológicos da peça.

1.4.1.3 Souriau em *Rasto atrás*

Na visão de Etienne Souriau, *Rasto atrás* seria considerada bastante artística, pois o espaço diegético (macrocosmo) se transforma em espaço mimético (microcosmo), uma vez que as ações pretéritas ao tempo zero do discurso são mostradas em cena. Instaura-se, então, um vaivém temporal que dificulta a análise esquemática, pois, ao desvendar vários momentos da vida das personagens, revela objetivos e ideologias diferentes. Dessa maneira, por exemplo, se, para Vicente jovem, João José é o maior oponente, Vicente aos 43 anos deseja comunicar-se com o pai, para, posteriormente, entender-se melhor; ou seja, em um certo sentido João José passa a ser o bem desejado (indiretamente).

Não analisaremos, neste trabalho, cena por cena, mas, com o intuito de chegar a um entendimento global de *Rasto atrás*, observaremos o sistema actancial da peça à luz de Souriau.



No início do texto, Jorge Andrade se utiliza de um recurso intersemiológico: a projeção de uma cena de caçada, extraída de *As aventuras de Tom Jones*, de Tony Richardson. Embora a cena escolhida seja significativa, já que desperta em Vicente a necessidade de voltar à sua terra natal, *Rasto atrás* não dialoga com o filme. Essa cena, além de se relacionar com a causa da separação entre pai e filho – a caça é imagem do mundo rústico em que João José vive, contraposto ao universo urbano de Vicente –, é significativa também pela sua enunciação, que imediatamente compele o espectador a atentar para o sentimento inquietante do protagonista. Observemos que:

- as primeiras tomadas são aéreas, apresentando os caçadores (inúmeros) e a caça (uma);
- a caça não é um animal nocivo, como uma raposa, mas dócil, como o cervo;
- a caça é sempre vista do alto e por trás;
- cachorros e cavaleiros são focalizados por uma posição de câmera mais baixa, o que dá a impressão ao espectador de estar sendo seguido por aquele “bando” (os sons – gritos, buzina e galope – ajudam a criar o clima de tensão);
- o sangue do cavalo (causado pela espora), o pato atropelado, os cavalos que caem, são indícios da ferocidade da caçada: prenunciam que a caça não escapará;
- a caça é destroçada pelos cachorros e exibida pelo homem como prêmio: cumpriu-se seu destino (foi encurralada e morta).

Ainda que o enunciado da cena seja apenas uma caçada, a enunciação delineia a crueldade dos caçadores e o trágico destino do cervo, traços que encontram reflexo na peça, pois Vicente se identifica com a caça, sendo perseguido pelo seu passado, o que afeta o presente (está em crise de criação). Resolve,

então, converter-se em caçador para não virar caça e parte em busca de suas origens.

A cena do filme funciona como combustível, como mola propulsora para a força temática orientada, representada por Vicente: depois do episódio do cinema, o filho passa a ter certeza de que necessita empreender sua viagem para reencontrar o pai e, conseqüentemente, comunicar-se com ele, uma vez que cada qual sempre se negava a entender o outro. Os dois eram como caças correndo rasto atrás:

certas caças correm rasto atrás, confundindo suas pegadas, mudando de direção diversas vezes, até que o caçador fica completamente perdido, sem saber o rumo que elas tomaram. E muitas vezes, são tão espertas que ficam escondidas bem perto da gente, em lugares tão evidentes que não nos lembramos de procurar.

(Andrade, 1986, p.461)

As cenas que ocorrem paralelas – a partida de Vicente e a caçada de João José – revelam a grande oposição do texto: o universo concreto de João José e o mundo alegórico de Vicente²³. A figura paterna surge como o oponente da força temática, quando tenta forçar o filho a trilhar seus passos. Por trás desse impasse, situa-se o conflito entre o mundo das idéias, das artes, e o mundo prático, limitado às porteiras da fazenda em que moravam. O rio que servia para João José pescar era o mesmo em que Vicente via flores e luas; duas pessoas na mesma margem, homem e menino, vendo refletidos nas águas objetivos tão diferentes. Na medida em que Vicente salvava peixes, recuava da proposta do pai e, com o decorrer do tempo, livros e armas de caça eram objetos incompatíveis na mesma casa. A

²³ Ao empreender a volta à terra natal, Vicente revive na memória momentos de seu passado, os quais são vistos em cena pelo espectador. Esse mecanismo equivale ao que denominamos, anteriormente, de cena-showing (ou cena-cena).

conseqüência para ambos foi uma fuga-rasto-atrás, um caminho que, além de afastar um do outro, forçava ambos a se perderem em seus universos.

Apesar de João José também sentir necessidade de reaproximar-se do filho, não cumpre a função de força temática, pois não é ele quem parte, quem faz a ação dramática se desenvolver. Apesar disso, se no passado ele era o oponente, no momento em que há o reencontro com o filho passa a ser adjutor de Vicente, uma vez que propicia a conjunção da força temática com o objeto, ou seja, aceita o filho com todas as diferenças que existem entre ambos.

O bem desejado por Vicente é entender quem ele é, uma vez que a fuga do seu passado estava implicando uma dificuldade de comunicação das peças que escrevia:

VICENTE: Você está invertendo os dados, Lavínia. Foi meia dúzia que me compreendeu. E minha peça contava verdades de nossa gente. Verdades que presenciei quando morava na fazenda. Cada pessoa que saía do teatro, fazia-me sentir como se o meu trabalho fosse gratuito, inútil. Parecia que havia destruído um mundo em mim, e não conseguira substituí-lo. Eu sei que o fracasso também é positivo, mas quando se tem coragem de voltar-se para dentro de si mesmo e avaliar os erros que cometemos. Devo aproveitá-los para entender-me... e criar alguma coisa. Para isto, preciso compreender esse passado e me libertar.

(Andrade, 1986, p.460)

No caso de *Rasto atrás*, a personagem que desempenha a função de força temática orientada cumpre também o papel de obtentor do bem desejado, uma vez que Vicente busca entender o seu passado, o que representa cosmicizar-se, ou seja, religar-se às origens e, conseqüentemente, ao cosmos, para que possa se sentir em situação edênica. De maneira indireta são beneficiários também a mulher e os filhos, pois terão a figura paterna mais presente em casa, e o próprio público das peças de Vicente, pois estará diante da obra de um autor que, a partir daquele momento, se sentirá livre para criar (sem as amarras da lembrança do passado).

Enquanto regressa à terra natal, o protagonista rememora sua infância e adolescência, que, dramaticamente, se desvelam ao leitor/espectador não em forma diegética (cena-telling), mas mimeticamente (cena-showing), já que as cenas de recuo temporal se desenvolvem paralelas às do presente da enunciação. Esse recurso teatral une no palco vários Vicentes, ou seja, a personagem em diversos momentos de sua vida (representada cenicamente por atores de diferentes idades), analisada pelo Vicente mais velho (de 43 anos). Essa posição em que se coloca o protagonista/observador nos força a lhe conferir uma outra função, a de árbitro, ou seja, a personagem que atribuirá o bem (no caso, para ela mesma).

A sucessividade temporal mostrada praticamente de maneira simultânea no palco faz desfilar, na memória de Vicente, os integrantes de sua árvore genealógica, cuja metade cumpre a função de adjuvante do oponente (João José) e a outra parte de adjuvante da força temática (Vicente), uma vez que, na família, enquanto algumas pessoas são ligadas ao mundo sensível (artístico), outras são representantes do mundo concreto. Ao primeiro universo pertencem as seguintes personagens: Vicente, Elisaura (mãe de Vicente), Bernardino (avô de Vicente, que figura apenas no macrocosmo – espaço diegético) e tia Isolina, que se liga de maneira especial a Vicente. Por outro lado, são representantes do segundo universo: João José, Mariana (mãe de João José) e, em um certo sentido, Etelvina, por ser a tia que mais se parece com Mariana.

Essa divisão da família (desde o tempo de Bernardino, avô de Vicente) acaba interferindo de maneira direta na vida do protagonista, tal qual um conflito hereditário que ele teria de resolver para estabelecer-se como pessoa. E é por esse motivo que Vicente assume várias funções: força temática orientada, obtentor do objeto desejado e atribuidor do bem, além do fato de que o bem desejado é religar-

se às origens para que possa se comunicar com o seu público por meio de suas peças. Para Etienne Souriau, trata-se de mais um componente, segundo o qual, o caráter artístico da peça se acentua, pois a dramaturgia, nesse caso, não estaria apresentando uma estrutura simples, em que cada personagem ocupa uma função específica.

Podemos dizer que esse acúmulo de funções está indicando o ponto de vista do espetáculo – em primeiro lugar o de Vicente e, em segundo, o de João José, como contraponto do primeiro –, o que nos possibilita uma análise da enunciação, uma vez que se percebe um enunciador que, ao manejar o diálogo direto das personagens e a estrutura dramática, deixa rastros de sua ideologia no enunciado, pois se percebe, na oposição entre as duas culturas, tendência a privilegiar o universo não-rústico, uma vez que é por meio da memória de Vicente que o espectador vê o espetáculo, como se tivesse embarcado no mesmo trem que o protagonista.

Dessa maneira, a análise das funções dramatúrgicas de Souriau, ao desvendar o engendramento actancial, permite-nos observar como o enunciador-fonte organiza seu enunciado, descortinando o modo como as personagens interagem e o motivo ideológico implícito a essa estrutura. Se uma função ganha destaque em detrimento de outra, é sob a ótica da primeira que a história (diegese) se desenvolve. Se uma personagem acumula várias funções (como Vicente), ela representa o núcleo dramático da peça. Por isso, esse tipo de análise, mais que mostrar esquematicamente a performance-base da intriga, pode levar a uma melhor compreensão da estrutura profunda do texto de teatro.



1.4.2 O ponto de vista no drama

Uma vez que estamos mostrando que, na dramaturgia, como em qualquer outro gênero, há uma ideologia implícita – um dos rastros do enunciador do texto teatral –, faz-se necessário analisar a questão do ponto de vista na obra dramática e, mais especificamente, em *Rasto atrás*.

Segundo Henry James (1934), um dos primeiros teóricos a estudar o foco narrativo, a expressão “ponto de vista” se relaciona com a posição da qual o relato é apresentado. Posteriormente, outros autores passaram a chamá-la, por exemplo, de “focalização”, “perspectiva”, “aspecto”. A maior parte dos estudos sobre o assunto, entretanto, pouco ou nada fala do texto de teatro, limitando-se, como Percy Lubbock (1976), a fazer a distinção, ao tratar da matéria romanesca, entre tratamento dramático ou pictórico. Para ele, é dramático o texto em que não há a mediação do narrador; e pictórico aquele mediado por uma voz responsável por narrar a história.

Se no teatro as personagens não são introduzidas por narrador, mas há, como vimos, na obra escrita, um enunciador que organiza os diálogos, existe uma focalização mais abrangente do texto ou apenas o ponto de vista de cada personagem?

O teórico da narrativa Wayne C. Booth observa uma categoria que não é o autor nem o narrador, a qual define como “autor-implícito”:

*Even the novel in which no narrator is dramatized creates an implicit picture of an author who stands behind the scenes, whether as stage manager, as puppeteer, or as an indifferent God, silently paring his fingernails.*²⁴ (1961, p.151)

²⁴ Trad.: Mesmo um romance no qual nenhum narrador é representado sugere a imagem implícita de um autor escondido nos bastidores, na qualidade de diretor de cena, de titeriteiro ou de um Deus indiferente, lixando silenciosamente suas unhas.



Booth está se referindo, nos seus estudos, ao romance que não possui mediação de narrador, que possuiria um autor escondido nos bastidores, como um diretor ou Deus indiferente. Para criar sua definição de autor-implícito, recorre a imagens como a do *stage manager* (diretor de cena) e do *puppeteer* (titeriteiro), ambas tomadas como empréstimo do universo teatral, o que confirma a existência, no teatro, de uma voz reguladora do enunciado que perpassa as vozes individuais das personagens. O que Booth denomina de autor-implícito – projeção do autor (o seu *alter ego*) no enunciado –, não pode ser confundido com o enunciador – a entidade que responde pela produção textual.

Se há, tanto no romance como no teatro, instâncias produtoras do sentido, existe, conseqüentemente, um ponto de vista eleito, pois, diferentemente da espontaneidade do diálogo cotidiano, as falas no teatro são controladas por um demiurgo repleto de intencionalidade.

Poucos são os estudos do ponto de vista no texto dramático, entre eles, o de Ivan Bako e Bruce Burgess, para os quais

*au concept de point de vue dans le domaine théâtral sera nécessairement métaphorique, comme il l'est d'ailleurs dans le domaine du roman: seul le cinéma est capable d'adopter un point de vue proprement dit, un point de vue au sens concret du mot, permettant la rencontre, voire la coïncidence, de l'angle de vision de la caméra en tant que l'oeil du cinéaste-auteur et son angle de vision en tant que l'oeil du spectateur.*²⁵

(1988, p.5)

Como se nota, para Bako e Burgess o ponto de vista é mais facilmente

²⁵ Trad.: o conceito de ponto de vista no domínio teatral será necessariamente metafórico, como é, aliás, no domínio do romance: somente o cineasta é capaz de adotar um ponto de vista propriamente dito, um ponto de vista no sentido concreto da palavra, permitindo o encontro, e até a coincidência, do ângulo de visão da câmera considerado como o olho do cineasta-autor e seu ângulo de visão considerado como o olho do espectador.

observável no cinema, pois há coincidência do olhar do diretor, que aponta a câmera para determinado ponto (de um ângulo específico), com o olhar do espectador, que, necessariamente, observará o que as lentes captaram. No teatro, se pensamos na enunciação do espetáculo, o diretor, atores, iluminadores e outros profissionais podem também direcionar o olhar do espectador para o que desejam por meio de algumas técnicas, como:

- recorte de luz: há uma maior incidência de iluminação sob o ponto que se quer destacar.
- gestualidade do ator: um gesto ou um olhar podem direcionar a atenção da platéia para onde o diretor e/ou o ator desejarem.
- marcação cênica: a posição definida de um objeto e de um ator em cena pode conferir-lhes maior ou menor ênfase²⁶.
- inflexão, ritmo e volume de voz: a maneira como se pronuncia uma frase é significativa para realçar o que se deseja. Da mesma maneira, o silêncio (as chamadas pausa ou pausa de tensão) podem atrair a atenção do espectador.
- inclusão de sonoplastia: o som bem escolhido pode destacar momentos do espetáculo.
- características de cenário, figurino e maquiagem: esses elementos plásticos podem sublinhar uma personagem em especial, uma característica sua ou um lugar no palco.

Todas essas técnicas se amalgamam para construírem, juntas, o sentido do

²⁶ Existem algumas teorias que afirmam que tudo o que se quer destacar deve ficar no centro do lado direito do palco (para quem está sobre ele, olhando para a platéia), uma vez que nós, ocidentais, estamos acostumados a iniciar a leitura pelo lado esquerdo do que estamos observando (como na escrita).



- coerência das personagens.
- fatores afetivos e afinidades ideológicas, morais, sociais, etc.

1.4.2.1 Fatores cênicos

Por fatores cênicos, Barko e Burgess (1988, p.18) entendem as exigências da intriga, a presença ou a ausência da personagem na cena, suas entradas e saídas, a importância quantitativa de um papel, as didascálias e outros fatores relevantes dos cânones ou convenções do gênero.

As exigências da intriga dizem respeito à função dramática focalizada. No caso de *Rasto atrás*, duas forças são colocadas em oposição: de um lado, Vicente, Bernardino e Elisaura; de outro, João José e Mariana. O conflito familiar que atravessa gerações, nas quais se antagonizam pessoas de veia artística com outras que se apegam exclusivamente à realidade, sem uma visão mais sensível, culmina, no presente da enunciação, no conflito entre João José e Vicente. Como vimos na análise do sistema actancial, do confronto entre pai e filho nasce a base da intriga, ou seja, o nó da peça e é, baseando-se nele, que o enunciador tem de eleger o ponto de vista.

Na oposição das forças antagônicas, a sensibilidade vence a insensibilidade, quando ecoa, no final do espetáculo, o som da flauta de Bernardino, que, para Mariana, era a responsável pela descendência de homens fracos da família. Com essa vitória, triunfa a arte, para a qual voltará o dramaturgo-Vicente.

Com relação à presença ou à ausência de uma personagem, sabe-se que a permanência em cena não é suficiente para avaliar a importância de um papel, pois

deve-se observar se ele é relevante em um sistema de forças. Em *Rasto atrás*, aparentemente, o enunciador não privilegia apenas um ponto de vista, uma vez que intercala cenas com Vicente e cenas com João José e Mariana e focaliza, separadamente, cada grupo de personagens. Entretanto, apesar de Vicente não estar fisicamente presente o tempo todo, o conjunto das cenas revela que, na enunciação, a focalização geral do texto desenvolve-se sob sua perspectiva: é ele quem parte, perscrutando a própria vida pretérita. Apesar de haver alternância de passagens que o mostram indo atrás do rasto de seu passado, de outras que denotam o desconforto de João José em relação a sua situação com o filho e de outras do cotidiano das tias, não fica a impressão de que as informações são alheias a Vicente. É como se ele soubesse de tudo o que se passava com a família.

Antes mesmo de ler o texto de teatro, o leitor sabe que a história enfocada será a de Vicente, pois, na lista que antecede o texto, as personagens ganham apostos com base na relação com ele:

PERSONAGENS

VICENTE

Lavínia.....	mulher de Vicente
João José	pai de Vicente
Elisaura	mãe de Vicente
Mariana	mãe de João José
Etelvina	filha de Mariana
Jesuína	filha de Mariana
Isolina	filha de Mariana
Pacheco	pretendente de Jesuína
Marcelo	amigo de Vicente
Maria	ex-noiva de Vicente
Marieta	mãe de Elisaura
Doutor França	médico da Santa Casa
Vaqueiro	amigo empregado da família
Jupira	uma prostituta
Maruco	vendedor de doces
Morozoni	cantora de igreja
Eugênia	cantora lírica
Jozina	uma vizinha
Galvão	
Poeta	
Prefeito	

Jornalista
 Dramaturgo
 Animador
 Padreum professor
 Alunos do Ginásio
 Músicos e Povo da Cidade Natal de Vicente

(Andrade, 1986, p.457)

Essas listas que geralmente abrem os textos de teatro são significativas na análise dos fatores cênicos que ajudam a definir o ponto de vista, pois mostram a relação que as personagens possuem entre si, às vezes a idade ou determinada característica física e quais personagens estarão em cena. Tais indicações, além de serem relevantes para o entendimento da obra, apontam, de imediato, ao produtor ou ao diretor teatral, o número de atores que o elenco deverá ter e, em alguns casos, sexo e idade, o que é importante quando há um elenco predeterminado.

A ficha técnica, o programa, ou até mesmo o cartaz da montagem, desempenham função equivalente à dessa lista, pois apresentam ao espectador algumas informações que denunciam o tipo de espetáculo a que o espectador irá assistir, como:

- gênero e subgênero: comédia, drama, tragicomédia, melodrama, épico, musical, teatro de cunho religioso, teatro de bonecos, infantil, adulto, infanto-juvenil, auto, farsa, *commedia dell'arte*, etc. Segundo Pavis, “o gênero é constituído – além das normas exigidas pelas poéticas – por um conjunto de codificações que informam sobre a realidade que se supõe que o texto represente, que decidem sobre o nível de verossimilhança da ação” (1999, p.182).
- a época ou a região em que se passa a história: se existe foto, desenho, ou pequeno texto explicativo do espetáculo, normalmente esses elementos desvendam, no mínimo, a época e/ou a região retratadas. Assim, o primeiro

contato do espectador com o material de divulgação de *Rasto atrás* poderá esclarecer-lhe que serão representadas ações acontecidas com personagens do interior do estado de São Paulo, mais ou menos na metade do século XX.

- número de personagens: as fichas técnicas que contêm o número de personagens mostram que se trata de monólogo, de peça com número razoável ou grande de actantes.
- elenco: se for um texto realista e encenado por atores conhecidos, quando se vê o nome de uma pessoa de determinada faixa etária no elenco pode-se, também, ter noção sobre o período de vida das personagens que será mostrado²⁷. Em *Rasto atrás*, fica claro que serão abordados temas relativos à infância, idade adulta e velhice, ou seja, o painel de toda uma geração.

Como se percebe, os fatores cênicos, no seu conjunto, delimitam o ponto de vista da intriga e a importância de uma personagem na ação dramática. Para isso, Barko e Burgess propõem, ainda, a análise das funções dramáticas de Etienne Souriau, para que todas as forças do texto possam ser mapeadas.

1.4.2.2 Fatores cognitivos

Os fatores cognitivos definem a distância que há entre o saber de uma personagem e o saber do espectador, pois se um actante partilha uma informação com a platéia, instaura-se entre eles uma situação de certa cumplicidade ou convivência; por outro lado, toda lacuna de informação tende a aumentar a distância.

²⁷ É mais comum encontrarmos atores que não têm tipo físico adequado para um papel em espetáculos não-realistas.



Os fatores cognitivos de Baroko e Burgess se relacionam com o que, em teoria da narrativa, chama-se de onisciência, a qual determina o que o narrador conta ou não para o leitor e para a qual Norman Friedman (1967), pesquisador do ponto de vista na ficção, fixou a seguinte classificação:

- 1) onisciência interpretativa ou intrusa: o narrador tem total liberdade para passear no interior das personagens, podendo, igualmente, criticar seus relatos. Dessa maneira, a história pode ser vista de vários ângulos e o narrador avalia e interpreta tudo o que descreve.
- 2) onisciência neutra: mais impessoal e objetiva que a primeira, nela o narrador restringe-se, tanto quanto possível, a contar os fatos.
- 3) “eu” testemunha: a história é narrada sob o ponto de vista de uma personagem que, em maior ou menor grau, participa na história. Tudo o que o narrador-personagem ouve, vê ou pensa é transmitido ao leitor.
- 4) “eu” protagonista: a personagem central narra a história sob o seu ponto de vista o qual é, praticamente, limitado às suas impressões.
- 5) onisciência multi-seletiva: não há um narrador direcionando o ponto de vista e cada personagem passa a registrar suas impressões.
- 6) onisciência seletiva: também não há um narrador conduzindo o ponto de vista, mas a visão do leitor é limitada à mente de uma das personagens.
- 7) modo dramático: não há mediação de um narrador e as falas das personagens são transcritas de maneira direta. As poucas indicações se assemelham muito às didascálias do texto de teatro.
- 8) câmera: não haveria marca de nenhuma instância na narração, nem do narrador, nem do autor e, aí, Friedman questiona essa ausência de uma voz organizadora da narração, pois um texto não se escreve sozinho.

Se, no texto dramático, Barko e Burgess, ao tratar dos fatores cognitivos, mostram a distância entre o saber da personagem e o da platéia, e Friedman trata da onisciência na narrativa, mostrando, justamente, por que o leitor tem uma visão mais geral ou restrita da história, perguntamo-nos por que não observar a fábula teatral pelo viés da onisciência.

Talvez não sejam habituais estudos dessa natureza devido à crença de que o drama, como simulacro da vida cotidiana, não necessita de voz mediadora (mesmo que inaudível). Na própria classificação da onisciência por Friedman podemos constatar que, ao enumerar o que ele chama de modo dramático, desconsidera que pode haver um texto de teatro, por exemplo, com onisciência intrusa, neutra, etc.

Assim, partindo da teoria de Friedman, tentaremos mostrar como, no teatro, a observação da onisciência é possível. Para isso, valer-nos-emos de classificação semelhante à que ele atribuiu à narrativa e faremos uma adaptação (nossa) para o drama:

- 1) onisciência interpretativa ou intrusa: todas as personagens têm liberdade para se dirigir à platéia, direta ou indiretamente, para deixar claro o seu ponto de vista sobre os fatos, motivo pelo qual o espectador tem uma visão bastante ampla, o que, entretanto, não impede que a enunciação direcione o posicionamento do leitor/espectador.
- 2) onisciência neutra: a ação se desenvolve em cena mas as personagens não explicitam o seu ponto de vista, ou seja, evita-se a emissão de juízo de valor.
- 3) “eu” testemunha: os acontecimentos são mostrados sob a perspectiva de uma personagem, isto é, há coincidência do saber dela com o da platéia. Note-se que

o ponto de vista pode não ser o do protagonista, mas o de uma outra personagem que acompanha os fatos.

- 4) “eu” protagonista: a história transcorre segundo a visão do protagonista, que divide seu conhecimento e impressões com o leitor/espectador. Essa técnica é bastante utilizada nos monólogos.
- 5) narrador personagem: há, na peça, uma personagem que não participa da ação, mas que fica à margem da história fornecendo algumas informações ao leitor/espectador. Pode, ainda, figurar na lista de personagens como narrador ou condutor.
- 6) narrador coro: um conjunto de atores tem a responsabilidade de narrar e comentar as ações e nelas intervir com ponderações e conselhos, direcionando o ponto de vista. O coro do teatro moderno não é exatamente igual ao do teatro clássico, pois pode aparecer transfigurado em personagens²⁸.
- 7) onisciência metalingüística: rompe-se a ilusão teatral e o ator dirige-se à platéia para comentar ou narrar as ações das personagens.

Acreditamos que essas maneiras de dividir o saber com o leitor/espectador não são excludentes, já que um mesmo espetáculo pode combinar diferentes recursos, como *Rasto atrás*, em que se harmoniza a onisciência interpretativa ou intrusa com o “eu” protagonista. Temos o primeiro caso quando cada personagem explicita intenções, sensações e emoções à recepção da peça; e o segundo quando

²⁸ Como na peça *A gota d'água* de Chico Buarque e Paulo Pontes, em que a função do coro é exercida pelas vizinhas e lavadeiras.



o fluxo da memória de Vicente revisita o passado, recuperando diversos momentos da sua vida.

Exemplos:

Onisciência interpretativa ou intrusa:

ETELVINA: Mais do que um estranho. Um menino que nunca consegui compreender.²⁹

(Andrade, 1986, p.468)

MARIANA: Então, não há problema. Em um casamento, gostar é o de menos. Afinal, o que sabe uma mulher? Somos levadas p'ra cama e parimos. Nada mais. (...) Mulher é o bicho mais bobo que Deus esqueceu no mundo! (p.470-471)

JOÃO JOSÉ: (*Examina o garoto*) É sim. É bom ser homem grande. É a melhor coisa, ouviu, meu filho? São os homens que mandam. Os homens! Eles domam, caçam, dominam os bichos e são donos do mundo. Não há caça, por mais matreira que seja, que possa fugir deles.(...)³⁰

(p.496)

MARIANA: João José é um caboclão que nunca leu um livro. Primitivo e selvagem como um potro. Não estudou, não tem profissão, depende só da fazenda! E com quem vai casar? Com a filha de Sebastião Vilella, um homem que nunca saiu da cidade! Uma casa onde se toca piano! Moça de cidade! Diante do primeiro tacho de sabão, vai desmaiar.

(p.475)

MARIETA: É dona Mariana!... a culpada. Ninguém serve para as filhas.

ELISAURA: A senhora não viu que as duas já cortaram o cabelo, mandaram fazer para o casamento, modelos que eu escolhi? Quando dona Mariana perceber, estará tudo mudado naquela casa.

MARIETA: Você não vai poder com ela, Elisaura.

ELISAURA: Posso, sim.

MARIETA: É uma mulher terrível, minha filha.

ELISAURA: (*Iritada*) Terrível por quê, mamãe?

MARIETA: Prepotente! Lá, só vivem como ela quer. Domina a família como se vivesse no século passado. Vai obrigar você a se levantar de madrugada para fazer biscoitos, quitandas e não sei mais o quê. Educada como você foi... e ir terminar à beira de um tacho de sabão! Como posso compreender?³¹

(p.480)

²⁹ Referindo-se a Vicente.

³⁰ Observe-se como as opiniões de João José e de Mariana (no excerto anterior) sobre o relacionamento homem × mulher são parecidas.

³¹ No trecho anterior, o tacho de sabão é signo positivo, e neste, negativo, ilustrando bem as opiniões contrárias das personagens.

Eu-protagonista:

VICENTE: Compreenda, meu bem! Estou com mais de quarenta anos e ainda lutando para me realizar. Preciso me comunicar... de uma maneira ou de outra! Mas, sinto que falta sentido em tudo! (*Subitamente, atormentado e consigo mesmo*) Será que estou no caminho errado, Lavínia? Vivemos numa sociedade em crise, de estruturas abaladas, valores negados, soluções salvadoras que não levaram a nada! (*Obsessivo*) Qual o caminho certo? Onde achar resposta? No presente? No passado? Será que fiquei apenas em lamentações sobre a decadência... sem ter saído dela?

(p. 508)

VICENTE: Tenho procurado resposta e não encontro. De tanto viver perguntas sem respostas, vou acabar andando à minha volta... e não chegarei nunca a uma solução.

MARIA: (*Fechando-se*) Solução do quê?

VICENTE: Acho que... escapar desse dia a dia que não muda nunca. O largo, a igreja, o cinema, a vizinha... sempre atrás das cortinas de filé [*sic*], espreitando cada passo que a gente dá. Minha avó... vendo a fazenda sair por entre os dedos. Os colonos... sem nenhuma saída, obtusos, emparedados, sonhando com o Paraíso. Parece que não faço outra coisa, que assistir à agonia da minha gente, de tudo! Deve haver um meio de escapar, de lutar, de ser alguém.

(p. 511-512)

Apesar dos diversos comentários e pontos de vista explicitados pelas personagens, não consideramos, em *Rasto atrás*, a presença exclusiva da onisciência interpretativa pelo fato de as impressões, sentimentos e sensações de Vicente serem determinantes na formulação dos juízos valorativos da recepção, uma vez que a enunciação, como vimos, o elege como força temática orientada. Há, por isso mesmo, uma trama que segue o fluxo da memória de Vicente, mas que, ao mesmo tempo, não nega voz às outras personagens, como se, nesse emaranhado de rememorações familiares, a visão do protagonista fosse o tênue fio de Teseu que estaria impedindo o leitor/espectador de se perder no inextricável labirinto das opiniões pessoais das personagens.

Essa opção enunciativa de *Rasto atrás*, de desvelar as várias impressões sobre os acontecimentos, minimiza, com relação aos fatores cognitivos, a distância

entre o saber da personagem e o saber da recepção da obra, que passa a ter visão dos fatos sob vários ângulos. Percebe-se, com isso, que a questão do ponto de vista no drama é bastante complexa, pois há uma perspectiva da peça como um todo, das cenas isoladamente e de cada personagem.

Barko e Burgess (1988, p.20) lembram que, em razão dos fatores cognitivos, uma personagem pode despertar simpatia ou piedade, o que pode compensar os erros cometidos por ela. Preferimos, no entanto, não nos aprofundar nesse mérito, por considerá-lo subjetivo demais: por diferentes motivos, uma personagem pode ser simpática para algumas pessoas e despertar a repulsa de outras.

1.4.2.3 Grau de focalização interna

Ainda segundo Barko e Burgess (1988, p.20), enquanto os fatores cênicos analisam a personagem de fora, ou seja, suas ações, a focalização interna se ocupa de uma perspectiva interior, o que não implica, necessariamente, a identificação do público. O desnudamento do interior de uma personagem não se dá exclusivamente por meio do monólogo, mas também nos meandros dos diálogos, que, não podemos nos esquecer, são montados dramaticamente para que o leitor/espectador apreenda todas as informações de que necessita sobre a peça.

Talvez a maior qualidade artística de *Rasto atrás* resida no fato de que há uma ação básica simples, a volta de Vicente à terra natal, mas que, a partir dela, desenrola-se um desfile de várias pessoas que participaram do passado do protagonista, no qual se exhibe a cosmovisão de cada um dos participantes da trama, ou seja, tão importante quanto as ações narradas é o conjunto de valores e de crenças individuais das personagens. Assim, o retorno de Vicente não é apenas

físico, mas motivado pelo fluxo da memória, constituindo um passeio pela sua genealogia. Nessa viagem, depara-se novamente com situações conflitantes que o perseguiram durante toda a vida, tendo agora, a seu favor, a maturidade. Cenicamente, esse conflito ganha força graças à focalização interna, pois, de acordo com Barko e Burgess, "*plus on nous laisse pénétrer profondément dans la vie intérieure d'un personnage*"³² (1988, p.20).

1.4.2.4 A coerência das personagens

A coerência das personagens diz respeito à embreagem entre o que se diz e o que se faz, pois não se pode levar em conta, na análise de um espetáculo, apenas o diálogo, mas também as ações efetivas dos actantes.

Barko e Burgess propõem que se examine a concordância entre:

*ce que dit un personnage et ce qu'il fera;
ce qu'il fait et ce qu'il dira;
ce qu'il dit et ce qu'il dira;
ce qu'il fait et ce qu'il fera.*³³

(1988, p.21)

Observemos que os autores propõem que se verifique, além das palavras e das ações efetivas, a coerência entre tudo o que a personagem diz, ou seja, se ela entra em contradição, muda de opinião ou dissimula algo, e o que ela faz, pois durante o espetáculo pode haver uma mudança de conduta. Esse tipo de estudo permite a constatação da presença ou ausência, na trama, de índices e de falsos

³² Trad.: permite-nos penetrar mais profundamente na vida interior de uma personagem.

³³ Trad.: o que uma personagem diz e o que ela fará;
o que ela faz e o que ela dirá;
o que ela diz e o que ela dirá;
o que ela faz e o que ela fará.

índices, ou seja, o leitor/espectador deve estar atento à concordância entre as idéias professadas por uma personagem e suas ações, o que pode variar a distância entre ambos.

Em *Rasto atrás*, desde o início da peça até o final, o que as personagens dizem e fazem não surpreendem a recepção da obra, uma vez que todas deixam clara sua posição no conflito estabelecido: ou são representantes do mundo artístico ou a ele se opõem.

1.4.2.5 Fatores afetivos e afinidades ideológicas, morais, sociais, etc.

O quinto fator que, segundo Barko e Burgess, influencia a distância entre o espectador e a personagem instala-se no âmbito dos valores, pois o espectador pode aprovar ou desaprovar as opiniões, os julgamentos e qualidades morais apresentadas no palco. Para os autores, tais fatores afetivos não têm, exclusivamente, origem moral: podem advir das características físicas de uma personagem, do modo de se vestir ou do seu comportamento.

Dessa forma, o ponto de vista de *Rasto atrás* pode ser definido também por elementos considerados, até certo ponto, subjetivos (que não podem ser confundidos, a nosso ver, com simpatia ou antipatia gratuitas), pois, por exemplo, a grosseria, os valores preconceituosos e um certo desleixo com a própria aparência física de personagens como João José e Mariana podem levar o espectador a optar pelas qualidades intelectuais e pela sensibilidade de Vicente. Entretanto, nesse tipo de consideração, como lembram Barko e Burgess, a reação do espectador dependerá de suas convicções políticas, de sua formação moral e de seus hábitos culturais.



Os cinco fatores de Barko e Burgess, no seu conjunto, ajudam-nos a analisar o ponto de vista no drama, provando que, sob os diálogos de uma peça teatral, há uma intenção comunicativa que dirige ou tenta dirigir (consciente ou inconscientemente) a opinião do leitor/espectador sobre a ação dramática. O mérito da proposta de Barko e Burgess deve-se ao fato de que, em seu modelo de análise, privilegiam tanto o esquema actancial quanto se detêm em considerações mais detalhadas sobre as personagens e sua ideologia, o que nos faz avançar mais alguns passos na nossa busca dos rastros do enunciador.

Neste capítulo, pudemos constatar que, uma vez definidas a teatralidade de um texto, sua natureza e sua dupla função, ou seja, arte para ser lida e/ou encenada, o artista de teatro ou o leitor que não tem a intenção de encenar a peça podem entender melhor a obra que está diante deles, já que desvendam o processo de construção do drama. Assim, o leitor de *Rasto atrás* poderá perceber a força cênica do diálogo das personagens, observando que as falas, na verdade, fazem parte de uma significação maior, que coloca em oposição cosmovisões diferentes sobre a vocação artística. Cena por cena, vê-se montar a história da família de Vicente durante um determinado período cronológico, e a habilidade do dramaturgo não deixa o leitor se perder na profusão de personagens, espaço e tempo. A análise do sistema actancial proposta por Etienne Souriau permitiu-nos verificar que cada um dos actantes possui uma força significativa dentro do sistema maior de forças do texto e que o dramaturgo pode destacar uma das funções dramáticas que, eleita, determinará o ponto de vista da peça. Dessa maneira, comprovamos que a obra dramática escrita não se limita a uma seqüência de diálogos, mas forma um conjunto coeso, repleto de intenção comunicativa, organizado por um enunciador,



ao qual chamamos de enunciador-fonte. O texto impresso é, portanto, o espetáculo virtual e, conseqüentemente, a pedra angular das encenações que poderá (ou não) receber.

O entendimento da enunciação do texto permite ao leitor/espectador aprofundar-se no sentido geral da peça, na medida em que explicita valores implícitos da obra ou ratifica o que é percebido em uma primeira leitura. Por esse motivo, é do trabalho do dramaturgo que brota o papel do encenador, pois, da mesma forma que Vicente busca entender seu passado para continuar criando o seu teatro, também os responsáveis pela encenação devem ir ao encontro do enunciador da obra escrita a fim de compreender o significado global do espetáculo que desejam mostrar em cena. Não queremos, com isso, afirmar que o texto de teatro não pode, em hipótese alguma, receber um novo componente, ou seja, uma nova leitura, mas deixar claro que a transgressão do conteúdo de uma peça deve ser realizada após conhecimento aprofundado de sua intenção comunicativa, para que o adaptador tenha consciência de todas as mudanças realizadas³⁴. Se por um lado isso possibilita montagens bastante distintas de uma mesma obra, que tem, nas diversas leituras, uma ou outra característica reforçada, por outro pode, se o encenador não respeitar a proposta do enunciador do texto escrito, instaurar um duelo entre a obra impressa (lida) e a representada (assistida), como se o ventríloquo estivesse pronunciando algo enquanto o boneco permanece sem mover a boca.

³⁴ De acordo com as normas da SBAT - Sociedade Brasileira dos Autores Teatrais -, o dramaturgo tem o poder de vetar a encenação de sua peça, mesmo após assinado contrato de liberação de montagem cênica, se não autorizar as mudanças de texto propostas.

2. A ENCENAÇÃO E A ENUNCIÇÃO: À CAÇA DAS POSSIBILIDADES CÊNICAS



Cenas da montagem de *Rasto atrás* pelo Grupo Tapa
Direção: Eduardo Tolentino de Araújo
Fotos: Patrícia Alegria

Eu anoto muito minuciosamente tudo que poderá me servir para desvendar o sentido da peça, a atmosfera, aquela de cada cena em particular, o ritmo, as luzes, os sons, os momentos dramáticos a serem evidenciados, etc., etc. Uma vez no palco, eu trabalho "sobre o vivo", eu malho sobre o ferro incandescente, se assim posso dizer.

Charles Dullin



Pelo que expusemos até o presente momento, observamos que o texto de teatro apresenta uma enunciação complexa, uma vez que possui 1) as personagens enunciantes dos diálogos, 2) o enunciador das didascálias, espécie de explicitação do autor implícito, e 3) o enunciador de todo o texto, a que M. Issacharoff denomina de arqui-enunciador e o qual preferimos chamar de enunciador-fonte.

A duplicidade da obra teatral (a leitura e a encenação) coloca em movimento outro conjunto de enunciadores, não mais os envolvidos com o discurso lingüístico – a peça que será lida –, mas aqueles que serão responsáveis pela conversão da palavra em imagem, som, cheiro, etc., ou seja, os componentes da trupe de teatro que encenará o texto.

Alguns críticos, ao analisar determinada montagem, acusam-na de equivocada, pois, segundo eles, há uma leitura inadequada do texto dramático. Em outras situações, os mesmos analisadores da cena podem elogiar um espetáculo devido à inovação trazida para o texto escrito, afirmando que uma das virtudes do teatro reside justamente nas diferentes possibilidades de encenação. As questões que trazemos, então, são as seguintes: a análise da enunciação permite a verificação da adequação entre o texto verbal e o não-verbal? Até que ponto os enunciadores da representação têm liberdade total de criação?

Na busca dessas respostas, continuaremos percorrendo os rastros da enunciação de *Rasto atrás*, observando as marcas do texto escrito que fazem nascer o texto cênico. Não temos intenção de analisar uma encenação em particular, mesmo porque a obra vista no palco não pode ser eternizada como na televisão ou no cinema, em que o produto final não depende da presença física dos



atores e técnicos³⁵. Dessa maneira, valer-nos-emos da dramaturgia como suporte no estudo das possibilidades cênicas.

2.1 Enunciação e análise semiológica

De acordo com Patrice Pavis, no seu *Dicionário de teatro*, “A semiologia é a ciência dos signos. A semiologia teatral é um método de análise do texto e/ou da representação, atento a sua organização formal, à dinâmica e à instauração do processo de significação por intermédio dos praticantes do teatro e do público.” (1999, p.350).

A semiologia teatral é sincrética, ou seja, movimenta a uma só vez vários tipos de signo, como os gestuais, auditivos, visuais e até mesmo, em alguns casos, olfativos. Para Pierre-Aimé Touchard, teórico que se preocupa não apenas com o estudo dos gêneros do teatro, mas também com o que é mostrado em cena,

uma obra teatral bem feita é, antes de tudo, um organismo do qual cada componente está disposto em relação ao todo; (...) é tão impossível modificar-lhe um elemento, uma personagem ou uma cena quanto modificar a expressão de uma fisionomia, por exemplo, sem modificar o temperamento ou o caráter de que esses traços são apenas a expressão.

(1978, p.116-117)

Assim, da mesma maneira como o texto escrito é uma rede significativa em que um enunciador deixa seus traços ideológicos e axiológicos, a obra encenada se compõe de signos que, se alterados, comprometerão a estrutura do todo. Por isso, a

³⁵ A nosso ver, o registro em vídeo de um espetáculo de teatro serve apenas para se ter uma vaga e imprecisa idéia sobre a montagem, pois esse processo intersemiológico não substitui e não registra perfeitamente a relação que se estabelece entre palco e espectador.

representação de uma peça deve ser a mesma todos os dias de uma temporada, ou seja, o ator, por exemplo, terá um limite de improvisação que, se transposto, poderá mudar radicalmente a proposta do espetáculo. O exercício do teatro deve ser cumprido religiosamente, como quem todo dia repete uma reza, com a mesma fé e necessidade, sem que se troque o santo de devoção, sob a pena de se transformar, por exemplo, uma peça trágica em cômica ou em tragicômica. Tudo o que acontece no palco deve ser orgânico e qualquer falha na operação do som, da luz, ou na execução da contra-regragem pode comprometer o todo do espetáculo. Por causa dessa interdependência de signos, o diretor teatral surge como o enunciador encarregado de direcionar o trabalho dos outros enunciadores, para que a obra não seja apenas uma combinação aleatória de signos. No estudo semiológico da obra teatral, a divisão e análise de cada componente do espetáculo é especificamente didática, já que cada um deles só passa a ser funcional se estiver em conjunção com outros.

Roman Ingarden (1988, p.151), semiólogo do teatro, nota dois tipos de textos na dramaturgia: o principal, ou seja, as palavras pronunciadas pelas personagens, e o secundário, que constitui as indicações fornecidas para a direção do espetáculo ou para o leitor da peça dadas pelo autor (que desaparecem quando a obra é encenada). Apesar de a terminologia de Ingarden ser preconceituosa (se consideramos que as palavras “primário” e “secundário” podem definir o mais e o menos importante), é necessário que o pesquisador de teatro conheça a diferença entre esses dois tipos de texto, pois em uma análise semiológica deve percorrer as indicações de ambos.

Dessa maneira, as objetualidades (coisas, seres humanos, processos) podem

ser desvendadas à platéia por meio de signos constitutivos dos cenários, figurinos, maquiagem, do tipo físico do ator ou, ainda, pela linguagem verbal. A embreagem desses dois conjuntos move a arte teatral, para a qual o ouvir e o ver estão imbricados. Entretanto, o que se vê no teatro não é a realidade, mas uma realidade representada e o espectador sabe que está diante de uma grande mentira: o ator não é quem representa ser, a luz da janela não vem do sol ou do brilho da lua e muito menos a janela é verdadeira. Essa é a magia do teatro: quando a peça se inicia, a platéia é convidada, pelos enunciadores, a acreditar no jogo de verdades aparentes que se está desenvolvendo³⁶ e se estabelece o contrato fiduciário greimasiano³⁷, a partir do qual os espectadores se envolvem e se deleitam com o espetáculo. Há uma tendência, no teatro contemporâneo, à valorização de encenações criativas, que atribuem a um objeto uma significação diferente daquela que normalmente costuma ter. Por exemplo, uma cadeira em cena pode estar representando um auditório inteiro, um trono suntuoso ou a casa de alguém, cabendo ao espectador decodificar o novo sentido, que só será integralmente percebido pelo leitor/espectador se o encenador, habilmente, percorrer as marcas indicativas presentes no texto principal e no texto secundário (de acordo com a terminologia de Ingarden) e as tornar visíveis para o público (se ainda não o forem), para que haja uma relação do universo preceptivo com o lingüístico.

Assim, uma alteração de texto por parte do ator ou do diretor ou uma

³⁶ Há alguns espetáculos cujo mérito reside justamente em desmascarar para os espectadores esse jogo de que tratamos, inaugurando o *metateatro* e/ou o *distanciamento*.

³⁷ Segundo Greimas (s.d., p.184), o leitor estabelece, diante da obra ficcional, um contrato fiduciário, pois o que se imagina verdadeiro é uma questão de veridicção, de um discurso que produz um efeito de verdade, que persuade mediante a convicção de que o referente foi perfeitamente captado.

indicação que por eles não é notada pode comprometer a coerência do conjunto do espetáculo. Para que problemas dessa natureza não ocorram, é preciso que se analisem as informações contidas nas didascálias.

2.1.1 A enunciação das didascálias

A enunciação romanesca normalmente alterna o discurso das personagens, chamado de discurso direto, com narrações, descrições e comentários do narrador, denominados de discurso indireto. Podemos estabelecer uma analogia dessa distinção com o texto do teatro, que possui as falas das personagens, como no discurso direto, e os textos das didascálias, que se comparam ao discurso indireto.

Para Jean-Pierre Ryngaert, as didascálias ou indicações cênicas são

os textos que não se destinam a ser pronunciados no palco, mas que ajudam o leitor a compreender e a imaginar a ação e as personagens. Esses textos são igualmente úteis ao diretor e aos atores durante os ensaios, mesmo que eles não os respeitem. Distinguimos as indicações que concernem apenas à condução da narrativa (do enredo, como veremos) daquelas que seriam estritamente cênicas.

(1995, p.44)

Como se percebe, tais textos são componentes imprescindíveis da obra teatral, que trazem informações importantes ao leitor e ao espectador, uma vez que os enunciadores do conjunto semiológico mostrado em cena delas partem para criar o espetáculo. A fidelidade a essas informações ou sua subversão pode determinar o grau de inventividade da encenação, pois o encenador elege entre seguir à risca os dados das didascálias, espécie de espetáculo virtual proposto pelo autor, ou desconsiderá-los. Como vimos afirmando, a opção por um novo conjunto sóico deve ser bastante ponderada, sob pena de o artista comprometer o valor estético de

sua obra.

Alguns estudiosos do teatro, como J. M. Thomasseau (1984), preferem considerar as didascálias como elementos paratextuais, textos que, mesmo tipograficamente, se distinguem das falas das personagens³⁸, tais como o título da peça, a lista de personagens e qualquer discurso de acompanhamento como a dedicatória, o prefácio ou nota introdutória.

Com relação à função no desenvolvimento dramático, as didascálias introduzem informações sobre o espaço cênico (inclusive sobre a cenografia), sobre o tempo da ação, o posicionamento de uma personagem no palco (a chamada marcação), suas reações, sentimentos, figurino, maquiagem, tipo físico, sonoplastia, entre outros. Segundo Patrice Pavis, “as indicações cênicas aparecem verdadeiramente no início do século XVIII com autores como Houdar de La Motte (em sua *Inês de Castro*, 1723) e Marivaux; elas se sistematizam com Diderot, Beaumarchais e o teatro naturalista” (1999, p.206) e esse surgimento tem como causas a gradativa naturalização da personagem, que deixa de representar um tipo coletivo para personificar um único indivíduo e a gradativa valorização da encenação, como se o dramaturgo quisesse deixar um roteiro cênico para encenadores ou leitores.

Entretanto, como prova de que no teatro há um enunciador organizando todo o texto e, conseqüentemente, revelando intenções, notamos, em alguns momentos, que o enunciador das didascálias não tem a função exclusiva de tratar de elementos relativos à encenação, como a ação, ambientação, luz e som, mas também pode

³⁸ As didascálias aparecem, normalmente, em itálico, entre parênteses ou em letras maiúsculas.



descrever uma emoção interior bastante subjetiva, constituindo informação não apenas para a obra a ser representada, mas também para o texto que será lido, cujo único prazer é a leitura, como neste fragmento de *Rasto atrás*:

(Impotentes diante do pior que se anuncia, Etelvina e Isolina se afastam, enquanto João José e Vicente se aproximam, como que atraídos pelo mesmo perigo. Sente-se que eles precisam ir até o fim. São como cães ao sentir o cheiro de caça longamente rastejada.)

(Andrade, 1986, p.522)

Nessa didascália, além das ações narradas – “afastar-se” e “aproximar-se” –, que auxiliam o encenador a criar a movimentação dos atores no palco, ou os leitores a imaginar a cena, temos um comentário carregado de subjetividade, a descrição de que João José e Vicente “são como cães ao sentir o cheiro de caça longamente rastejada”, que não informa ao ator uma ação ou reação que ele deve representar, mas o estado de espírito (subjetivo) das personagens. Com relação ao léxico, há uma contaminação do enunciador quando, por exemplo, usa termos como “cães”, “caça”, “farejada”, etc.

Em outro trecho, observa-se a seguinte descrição em uma didascália: “... Ele anda para o meio do palco como se fosse um magnífico cervo...” (Andrade, 1986, p.524). A comparação do andar da personagem com o de um cervo é subjetiva, pois se o enunciador apenas descrevesse as ações e as qualificasse, bastaria o uso de um termo como “majestosamente”, mas opta por uma imagem relacionada à caça.

Essa voz exterior ao diálogo não pode ser confundida com o narrador ou com o autor, mas possui características de ambos. Uma vez que textualmente faz parte do conjunto da obra, é componente da enunciação, que se aproxima, como já dissemos, ao discurso indireto da narrativa em prosa e, por apresentar indicações para a encenação, não deixa de ser a manifestação evidente da voz do dramaturgo,

como se ele estivesse orientando a montagem cênica (ou a sua visualização). Podemos afirmar, então, que nas didascálias estamos diante da projeção do autor implícito (assim como o define Wayne C. Booth) ou do enunciador que se explicita no enunciado.

Existem peças em que a exposição dessa voz organizadora do discurso é maior, ou seja, as didascálias aparecem em grande quantidade, como em *Rasto atrás*, e, nesses casos, o encenador está diante de um espetáculo virtual quase pronto. O contrário exigirá dele maior inventividade e, conseqüentemente, lhe dará maior liberdade de criação.

Sabemos, entretanto, que as informações não estão contidas apenas nas didascálias, mas infiltradas no diálogo. Assim ocorre quando a segunda cena de *Rasto atrás* se inicia sem que haja uma indicação da passagem de tempo, pois as personagens, que anteriormente estavam assistindo a um filme no cinema, são mostradas na Estação Ferroviária. Não se esclarece, em didascália, se houve um intervalo de horas, dias ou meses, encontrando-se apenas uma referência ao salto temporal diluída na fala das personagens no final da cena:

LAVÍNIA: ... Lembra-se *daquele dia*³⁹ no cinema? Quando saiu desorientado? Do filme da caçada?

VICENTE: Sei, sei.

LAVÍNIA: Qual foi a explicação de seu pai de que se lembrou?

VICENTE: Sobre a manha das caças?

LAVÍNIA: É. Ela se aplica muito bem ao que se passa entre nós, Vicente!

VICENTE: (*alheia-se pouco a pouco*) Papai dizia que certas caças correm rasto atrás, confundindo suas pegadas, mudando de direção diversas vezes, até que o caçador fica completamente perdido, sem saber o rumo que elas tomaram. E muitas vezes, são tão espertas que ficam escondidas bem perto da gente, em lugares tão evidentes que não nos lembramos de procurar...

(Andrade, 1986, p.461)

³⁹ O destaque é nosso.

A expressão “daquele dia” contém alguma informação sobre a passagem temporal: não foi há duas horas ou no dia anterior, mas, ainda que imprecisamente, o leitor/espectador é situado no tempo.

Ainda nesse mesmo trecho, é esclarecido que o tormento de Vicente se deve ao seu relacionamento com o pai, o que pode ser menos ou mais reforçado de acordo com a intenção de voz da atriz que interpreta Lavínia: “Qual foi a explicação de seu pai de que se lembrou?” A entonação dada por ela permite conferir ou não ênfase à importância da figura paterna na vida de Vicente. Por esse motivo, a análise da enunciação de uma peça auxilia todos os responsáveis pela cena teatral a adequar sua participação na montagem ao conjunto da obra, pois quando se compreende o que motiva o texto, inadequações cênicas podem ser evitadas.

A pergunta de Lavínia não tem como objetivo uma resposta para ela, mas fazer Vicente questionar sobre si mesmo; e é justamente esse o efeito que consegue, pois como se vê na didascália, o protagonista “alheia-se pouco a pouco”. O texto de Vicente é mais direcionado para si e para o leitor/espectador do que para Lavínia.

Observemos que “alheia-se” está no presente do indicativo e, se percorrermos todas as didascálias de *Rasto atrás*, ou de qualquer outro texto de teatro, verificaremos que há predomínio desse tempo verbal, mesmo em peças como essa que estamos analisando, em que há um vaivém temporal. Isso se deve à característica do teatro de presentificar as ações, ou seja, a obra dramática trata do aqui e do agora, ainda que esse agora seja anterior ao tempo zero do discurso. Formas verbais no passado (ou no futuro) raramente são encontradas nas didascálias, podendo aparecer, com frequência um pouco maior, no interior dos

diálogos, quando temos o que chamamos, no capítulo anterior, de cena-telling (ou cena-sumário). O uso de verbos no presente, nas indicações cênicas, favorece a predominância de cenas-showing (ou cena-cena), pois aproxima da leitura a encenação, uma vez que a diegese (o enunciado do texto escrito) é suporte para a mimese (o texto encenado).

Apesar de as didascálias não figurarem verbalmente na encenação, o diretor de teatro pode optar, em alguns casos, por introduzi-las como um texto à parte pronunciado pelo ator, instaurando-se o metateatro⁴⁰ ou o distanciamento⁴¹. Tal recurso desvela as indicações cênicas ao espectador, rompendo com a ilusão teatral ao expor os mecanismos de produção da enunciação.

De qualquer forma, as informações contidas nas didascálias não podem ser desconsideradas, uma vez que direcionam a decodificação do espetáculo. Não contêm, sozinhas, as informações necessárias para a encenação, mas justamente por constituir uma explicitação de enunciação, entremostam o conjunto semiológico da peça e sinalizam a composição da cena.

2.1.2 *Atrás dos signos de Rasto atrás*

Com ou sem a quebra da ilusão, todos os signos postos em cena devem ser meticulosamente averiguados para que o espetáculo enunciado seja coeso e significativo. Como em teatro tudo o que é mostrado deve ser passível de decodificação pela platéia, ainda que se utilizem signos naturais, estes passam a

⁴⁰ Metateatro: teatro dentro do teatro, em que a realidade cênica não é representação do real, mas do próprio teatro.

⁴¹ Distanciamento: efeito de estranhamento causado pela mudança de perspectiva da ação dramática, na qual as personagens são apontadas como tal.

ser artificiais, na medida em que são representação de algo⁴². Segundo Kowzan, o teatro “tem o poder de *artificializar* os signos” (1988, p.102), querendo, às vezes, dar ares de naturalidade a eles. Involuntariamente, alguns signos naturais acabam se manifestando na representação, como a gestualidade cotidiana do ator, mas normalmente não é isso o que o diretor da peça deseja. Então, se todos os signos do espetáculo teatral são articulados, há sempre um enunciador por trás de cada um deles, porquanto há uma intenção de produção. Até mesmo a escolha de um ator é um ato de enunciação, pois suas características físicas são emprestadas à personagem, ou seja, signos naturais tornam-se artificiais.

Talvez justamente por causa desses signos, que só podem ser vistos no palco, Kowzan deixa clara sua opção pela análise semiológica do espetáculo por meio da encenação concretizada (1988, p.103), uma vez que todos os signos indicados no texto escrito (mesmo os lingüísticos) podem ser modificados na encenação. Entretanto, sabemos que a análise da dramaturgia é anterior à da representação, pois, para que haja uma montagem adequada, o diretor de teatro deve ter o cuidado de estudar o conjunto de signos propostos pelo dramaturgo para que, ao supervisionar o trabalho de criação de cenógrafos, iluminadores, maquiadores, entre outros, verifique se todas essas mãos estão colorindo o mesmo quadro. Podemos dizer, então, que o texto teatral é um risco a lápis, um desenho que ganha forma, movimento, cor, brilho e som quando é encenado por uma trupe de teatro.

⁴² Os signos naturais são aqueles em que as leis da natureza guardam relação com a coisa significada: por exemplo, a fumaça é signo de fogo. Nos signos artificiais, a relação com a coisa significada depende de uma decisão voluntária e, freqüentemente, coletiva.

Diante desse quadro, normalmente a crítica observa de que maneira pincéis e paleta foram utilizados, ou seja, como os vários enunciadores organizaram os signos teatrais, pois um arranjo bem elaborado, em que um signo dialoga com outro, resulta em uma boa montagem. É por essa razão que, quando lemos uma boa crítica, percebemos que ela se preocupa em analisar todos os componentes do espetáculo, relacionando-os uns aos outros.

Para o encenador arguto, a análise do sistema actancial, da qual tratamos no capítulo anterior, também auxilia na criação e execução dos elementos semiológicos, pois ao ser definido determinado traço de um signo, pode-se reforçar a função dramatúrgica desempenhada pelo actante. Por esse motivo, a caracterização de uma personagem e o seu desempenho na ação dramática devem caminhar juntas.

Em *Rasto atrás*, por exemplo, a mala que Vicente carrega (mencionada nas didascálias) se relaciona diretamente com a função cumprida pela personagem – força temática orientada –, já que é símbolo da intenção de partir.

Preocupados em eleger alguns signos e em analisar a função deles na ação dramática, desenvolveremos, a seguir, estudo semiológico da peça de Jorge Andrade. É claro que, no espetáculo, diversos tipos de signos coexistem na mesma cena, mas, por uma questão didática, faremos uma divisão por itens: 1) composição física, figurino, penteado e maquiagem; 2) cenário; 3) som e música; 4) luz (iluminação); 5) acessórios (adereços); 6) marcação, gestos e expressão facial e corporal; 7) palavra e tom. Além disso, concordamos com Kowzan (1988, p.99-100), para quem a análise semiológica do espetáculo deve partir da encenação concretizada, uma vez que todos os signos (inclusive os lingüísticos) podem ser

modificados pela direção da peça. Entretanto, acreditamos que o estudo dos signos postos em cena não será completo se não observarmos as indicações textuais.

2.1.2.1 Composição Física / Figurino / Penteado / Maquiagem

O *physique du rôle*⁴³ constitui signo importante, uma vez que a escolha do ator que desempenhará determinado papel carrega um significado. No momento em que um ator entra em cena, o espectador busca algumas informações sobre o seu tipo físico para tentar compor algumas características da personagem. É claro que esses traços individuais podem ser alterados pela maquiagem, penteado e figurino, elementos que se somam para mostrar à platéia exatamente a imagem pretendida.

No caso de *Rasto atrás*, o aposto que acompanha a lista de personagens que antecede a peça apresenta ou o grau de parentesco entre umas e as outras ou o papel social que desempenham, funcionando como roteiro para a leitura, pois no momento em que a personagem é mencionada na ação dramática, indicações dessa natureza auxiliam o leitor na criação imaginária da cena. Além disso, para o encenador ou para o produtor de teatro, tais apostos compõem o primeiro indicador para saber se podem ou não montar a peça, pois se o elenco (grupo de teatro) já está definido, basta a leitura dessas indicações para verificar se o *physique du rôle*

⁴³ Termo comum, no meio teatral, para designar a adequação do tipo físico do ator para interpretar determinado papel.



dos atores é adequado para a montagem⁴⁴.

Após essa ficha descritiva, a informação sobre o período abarcado pela história – 1922 a 1965 – é importante tanto para os profissionais responsáveis pelos recursos materiais que definirão fisicamente a personagem (figurinistas, maquiadores e cabeleireiros) quanto para atores, cenógrafos, sonoplastas e outros, pois todos os signos postos em cena devem ser cuidadosamente elaborados para que não sejam anacrônicos (a não ser que a anacronia seja proposital).

O vaivém temporal do espetáculo exige que seja feita uma pesquisa de época para a composição das personagens, como no caso da inauguração da estrada de ferro em 1922:

Os homens e as mulheres estão vestidos como julgam ser o rigor da moda. Os vestidos, lantejoulas, vidrilhos, miçangas, chapéus, aigrettes, lenços e leques, dão grande colorido à cena; ...

(Andrade, 1986, p.481)

A equipe envolvida na criação de um espetáculo deve ler com cuidado todas as indicações de caracterização apresentadas no texto e tentar decodificar os pormenores que elas representam.

No caso de João José, por exemplo, na didascália encontramos a informação de que ele “é grisalho e está com barba de uma semana” (Andrade, 1986, p.462), o que permite que conheçamos o período da vida em que a personagem se encontra

⁴⁴ Com relação à encenação, não existem regras definidas. O que estamos dizendo é que se o diretor ou produtor optarem por uma peça realista, o mais comum é que os atores tenham idade semelhante à das personagens. Entretanto, nada impede que um elenco jovem monte uma peça que possui papéis de pessoas bem mais velhas se a caracterização (por meio de recursos como figurinos, maquiagem e/ou interpretação, voz, linguagem corporal) dos atores convencer a platéia, ou seja, se for estabelecido, de alguma maneira, o contrato fiduciário greimasiano.

(velhice), seu descaso com a aparência e, conseqüentemente, o mundo rústico em que vive e o tempo de permanência naquele cenário (a mata).

A descrição de Mariana desvela sua rusticidade, temperamento e força física:

Mariana tem mais ou menos quarenta e cinco anos, é forte e tem uma expressão um pouco masculina. Os cabelos são puxados para a nuca em grande coque. Percebe-se que ela não conhece a vaidade, a não ser como coisa censurável nos outros. As sobrancelhas são grossas, as mãos ásperas e tem buço ligeiramente acentuado.

(Andrade, 1986, p.462)

O leitor toma conhecimento, por meio da didascália, da idade da personagem nesse momento da história (mais ou menos quarenta e cinco anos), de desvios de sua feminilidade (forte, expressão masculina, buço acentuado) e de sua falta de vaidade (cabelos presos). A indicação de que tem as mãos grossas não pode ser mostrada fisicamente em cena (não é preciso encontrar uma atriz de mãos ásperas), mas serve como informação para quem desempenhará o papel, pois essa pessoa deverá compor uma personagem não-delicada, que trabalhou muito durante toda a vida.

João José e Mariana desempenham, como vimos, em determinados momentos, a função de oponentes da força temática orientada, pois ideologicamente são contrários ao mundo sensível de Vicente. Essa oposição existe também na descrição da composição física das personagens, uma vez que o universo rústico é retratado no penteado, figurino, tipo físico, etc., em oposição à brandura de outras, como Elisaura: *"Elisaura é esguia e delicada como se fosse de porcelana. Percebe-se que é uma moça fina, muito bem tratada. Em seu vestido de noiva, parece uma aparição"* (Andrade, 1986, p.480).

O confronto entre a força temática e os oponentes é figurativizado também

nesse vestido de noiva de Elisaura, pois, apesar de estar se unindo ao mundo rústico (em virtude do casamento com João José), conserva a delicadeza. Em outro momento da peça, o vestido de noiva que Vicente usa no carnaval com os amigos o aproxima dessa imagem de Elisaura no dia do casamento, mas, desta vez, o conflito já está escancarado, pois João José se opõe radicalmente a essa fantasia do filho, insinuando que sua sensibilidade extrema o está deixando efeminado.

Às vezes, uma indicação da didascália sugere um ator com determinado tipo de pele ou maquiagem: "*Etelvina entra enxugando as mãos no avental. Embora seja a mais moça das irmãs, Etelvina tem a cabeça completamente grisalha. Seu rosto, porém, é moço e curtido de sol, revelando ser a única que faz trabalhos fora de casa*" (Andrade, 1986, p.467). Nesse caso, a maquiagem ou pele deve mostrar um rosto castigado pelo sol e observe que, logo após a sugestão, segue uma justificativa: é a que mais trabalha.

Em outros casos, a caracterização da personagem é informada não pelas didascálias, mas pelos diálogos, como no episódio em que João José está em uma conferência com Elisaura: "O sapato está me apertando. Não suporto gravata! Sinto-me como se estivesse arreado, uma besta de carga" (Andrade, 1986, p.500). Apesar de, nesse caso, haver uma rubrica que sugere um terno de casimira azul e sapatos, a indicação é desnecessária, pois a fala evidencia o figurino a ser usado e o comportamento da personagem.

Em qualquer peça impressa, normalmente há uma predominância textual de informações sobre a composição física, figurino, penteado e maquiagem logo no início do texto ou quando a personagem é mostrada pela primeira vez ao leitor/espectador, a fim de que se tenha, prontamente, informação visual sobre a

figura que se desenhará em cena. Em *Rasto atrás* há, ainda, a composição de quadros estáticos, como o seguinte:

(Quando Vaqueiro diz “MENINAS”, uma luz difusa ilumina a sala da casa da rua 14. ISOLINA e JESUÍNA, sentadas, e PACHECO, de pé, estão estáticos. Jesuína e Isolina vestem-se mais ou menos iguais; vestidos em tons escuros, compridos e de mangas até os pulsos; gola alta fechada sobre o pescoço. Dão a impressão de extremo asseio. Percebe-se que os vestidos estão gastos, mas não remendados. Usam meias grossas e sapatos de bico fino. Pacheco apóia-se em uma bengala e a roupa é nitidamente do começo do século. Estão todos entre sessenta e setenta anos. Tanto eles quanto Mariana, parecem figuras de um quadro onde os contornos não estão bem definidos.)

(Andrade, 1986, p. 463)

Repare que, no final do fragmento, a descrição insinua uma tomada subjetiva, pois o encenador deverá mostrar “um quadro onde os contornos não estão bem definidos”. Se fosse cinema, a imagem poderia aparecer meio desfocada; no caso da pintura, bastaria não definir os contornos; mas, como é uma cena ao vivo, a opção mais comum é o recurso de pouca iluminação, a qual, ao incidir sobre as figuras estáticas e vestidas como estão, criará o efeito sugerido. Há, nessa didascália, abundância de descrição sobre o figurino das personagens – vestido, gola, manga, sapatos e meias –, que ajudam a criar, imaginariamente, o quadro. Junto com essa composição visual, o enunciador das didascálias infiltra a informação de que as tias são pessoas sérias, tradicionais e que, por mais decadente que esteja a família, elas mantêm-se asseadas, ou seja, não perdem a compostura.

Por causa de indicações dessa natureza, o profissional de teatro deve percorrer falas e didascálias para verificar de que maneira uma personagem pode ser caracterizada, buscando sempre entender o porquê de determinada composição.



2.1.2.2 Cenário

Outro enunciatador do espetáculo teatral é o cenógrafo, profissional encarregado de recriar, cenicamente, a ambientação proposta, no texto, pelo dramaturgo. Quando as didascálias são ricas em informações a respeito da localização da ação dramática, ele pode optar por segui-las à risca, por realizar algumas subversões, ou, até mesmo, por não usar cenografia alguma, já que ela, embora complementar a cena, jamais pode se transformar, sozinha, no espetáculo. Acreditamos que o cenário não é como o ator, sem o qual a encenação não existe e, por isso, o cenógrafo, como enunciatador, deve ter o cuidado de não deixar que o seu trabalho sobrepuje o dos intérpretes.

Para Gianni Ratto, responsável pela cenografia da primeira montagem de *Rasto atrás* e de *A moratória* de Jorge Andrade, “cenografia é o espaço eleito para que nele aconteça o drama ao qual queremos assistir. Portanto, falando de cenografia, poderemos entender tanto o que está contido num espaço quanto o próprio espaço” (1999, p.22). Em virtude disso, torna-se possível a distinção entre cenografia e cenário, pois enquanto o primeiro termo diz respeito tanto ao local da encenação quanto ao local representado, o segundo se aplica aos elementos postos em cena projetados e/ou escolhidos pelo cenógrafo.

Tudo o que é mostrado no palco carrega um sentido a ser decodificado pelo espectador e, por isso, qualquer componente decorativo não-funcional à ação dramática deve ser descartado: como afirma Ratto, o bom cenário é aquele que serve à dramaturgia e não o contrário:

Continuo defendendo o conceito do espaço cênico considerado como uma atmosfera que atua no espetáculo de forma sensorialmente dramática.



Ataco violentamente o decorativismo gratuito, tudo o que procura agradar, o pleonástico, o adjetivado, o pomposo, enfim tudo o que se sobrepõe pretensiosamente à correta interpretação do texto e do espetáculo que o intermedia.

(1999, p.19)

Simplicidade é o lema ao qual devemos nos ater; uma adjetivação decorativa pode nos levar melancolicamente a orgasmos de prancheta, mas o projeto assim concebido revelará sua inconsistência dramática. Por quê? Porque uma cenografia somente é “bela” quando deixa de ser gratuitamente bonita, assimilada como deverá ser pelo espetáculo, lembrada como um dos detalhes interpretativos do texto, amalgamada no contexto de um projeto geral em constante evolução.

(1999, p.24)

Quando Ratto afirma que o cenário não deve se sobrepor “à correta interpretação do texto e do espetáculo que o intermedia”, insinua que cabe aos responsáveis pela peça entender os mecanismos de enunciação do espetáculo, pois todos devem servir ao mesmo propósito, e, cenograficamente, nem sempre uma bonita ambientação é a que melhor serve à proposta dramática. O cenógrafo deve transformar, na encenação, em signos visuais os dados absorvidos da interpretação lingüística do texto e, já que não estará enunciando sozinho o espetáculo, deve dialogar com os outros profissionais responsáveis pela cena para que todos trilhem os mesmos caminhos.

A primeira cenografia indicada em *Rasto atrás* representa um cinema, no qual será exibida a cena da caçada do filme de Tony Richardson – *As aventuras de Tom Jones*. Conforme analisamos, essa imagem impulsiona a força temática orientada – Vicente – a empreender sua volta à terra natal. Mas a presença do cinema não se restringe a essa passagem, pois durante toda a peça é sugerida a projeção de filmes e slides, como nesses dois exemplos:

O filme, de uma grande estação de estrada de ferro, onde há muito movimento de passageiros e de trens que chegam e partem, é projetado tomando todo o fundo e as laterais do palco. (Andrade, 1986, p.460)



A projeção de "slides" coloridos sugerindo uma floresta, ambienta abstratamente a cena.

(p.461)

O cinema ambienta a cena como no primeiro exemplo que destacamos acima, o qual situa Vicente e Lavínia em uma estação de trens e revela, de imediato, a decisão de Vicente: partir em busca de suas origens.

O segundo exemplo sugere uma floresta, ambientando "*abstratamente a cena*". Se comparamos as duas projeções, a primeira na cena de Vicente e a segunda na de João José, constatamos que uma é mais e a outra menos realista. De acordo com Kowzan, as projeções podem simbolizar os sonhos das personagens:

A projeção cinematográfica no curso de um espetáculo teatral, por exemplo, deve ser analisada antes de tudo dentro do quadro da semiologia do cinema; o fato de que essa projeção tenha lugar é para nós signo de grau composto: isso ocorre simultaneamente em outro lugar ou se trata dos sonhos da personagem.

(1988, p.113)

No caso de *Rasto atrás*, o jogo imagético entre abstração × realismo representa não apenas o sonho, mas a diferença das duas personagens, pai e filho, pois o que os separa é justamente a falta de entendimento mútuo: enquanto um se satisfaz com a realidade do lugar em que nasceu, o outro anseia transcender o universo concreto para atingir o poético. E como há o conflito entre eles, força temática × oponente, na cena de Vicente, representante do mundo mais abstrato, temos a projeção realista e vice-versa, ou seja, há uma inversão de imagens.

Essas reproduções são significativas, pois "uma grande estação de estrada



de ferro, onde há muito movimento de passageiros e de trens que chegam e partem”, além de localizar a ação em uma cidade grande, se relaciona com a busca-rasto-atrás de Vicente, a sua grande fuga. Por outro lado, o slide da floresta mostra o mundo natural ao qual o pai pertence.

Algumas didascálias propõem não uma imagem, mas o efeito cênico que a projeção deve causar, como neste caso: “*‘slides’ com cores sombrias, sugerindo a evocação torturada de Vicente, dão à cena um efeito expressionista*”, em que a angústia da personagem é visualmente apresentada.

Em outra passagem, a projeção de slides de túmulos (Andrade, 1986, p.503) ilustra a ligação de Vicente com seus familiares, notadamente com sua mãe, Elisaura, e com seu avô, Bernardino, ambos ligados a um mundo menos rústico (mais sensível), como Vicente. A visita a esses túmulos e, posteriormente, ao da avó Mariana, revela um apego familiar que justifica a necessidade de retorno à terra natal.

A predominância de projeções em slide nas indicações cenográficas de *Rasto atrás* se deve ao fato de haver uma pluralidade espaço-temporal, ou seja, as ações não se passam em tempo e local único, o que dificulta trocas constantes de cenário. Apesar disso há, em algumas passagens, coexistência de espaço, como no início da segunda parte, em que, durante a seção literária em homenagem ao retorno do sobrinho-dramaturgo, “*Vicente (23 anos) surge ao fundo, passa entre os convidados e vem se sentar em primeiro plano, examinando atentamente o livro que traz nas mãos*” (Andrade, 1986, p. 485). Existem, como se percebe, dois períodos retratados no palco: com o protagonista aos 23 anos e, no outro, com 20 anos a mais. O palco de teatro é o lugar das possibilidades, do qual o espectador não espera um

compromisso com a realidade, permitindo, por isso, encontros dessa natureza:

O espectador tem uma capacidade de intuição que lhe permite ir além da visualidade proposta pelo espetáculo que está sendo apresentado. O comportamento desse espectador é equivalente ao de um leitor que, seguindo as descrições literárias de um romance ou de um conto, imagina e “vê” o que está sendo narrado como se os lugares e os espaços nos quais os “heróis” estão agindo estivessem à sua frente.

(Ratto, 1999, p.24)

Como se percebe, a opção por uma cenografia não desempenha apenas o papel de localizar espacialmente a ação dramática, mas também dialoga com todos os outros signos que fazem parte da cena, compondo uma rede polifônica coesa, uma vez que se trata de um ato de enunciação que faz parte de um enunciado maior que é o espetáculo.

2.1.2.3 Som / Música

O *Dicionário de teatro* do professor de artes dramáticas Luiz Paulo Vasconcelos registra o verbete sonoplastia definindo-a como “Qualquer som ou ruído relacionado ao ENREDO de uma peça de teatro, produzido mecânica ou eletronicamente dos BASTIDORES” (1987, p.179), incluindo, entre os sons que reconstituem os barulhos que uma cena pode ter, a música incidental, responsável por criar “determinados climas dramáticos”.

A opção por um ou outro som influencia diretamente na encenação, na medida em que pode propiciar ao ator determinado tipo de interpretação, enfatizar um momento específico ou, ainda, causar, propositadamente, um descompasso entre o que está sendo proferido pelas personagens e o clima instaurado.



Signo constitutivo do signo maior que é o espetáculo⁴⁵, por trás da criação da sonoplastia está o enunciador, componente do que chamamos de coral de enunciadores, responsável por 1) aumentar, quando desejado, o jogo da ilusão teatral, inserindo na peça, por exemplo, sons de telefone, bombas, carros, etc., 2) destacar ou reforçar determinada função do sistema actancial, 3) escolher as músicas incidentais, 4) situar a ação dramática, pois, na falta de cenário, bastam alguns sons para definir ao espectador a localização da cena, e 5) optar por não preencher um momento específico com som algum, já que o silêncio pode ser bastante significativo.

Prova de que a sonoplastia deve sempre estar em consonância com o sentido geral do espetáculo, em *Rasto atrás*, no final da cena da partida de Vicente, sons do povo na estação e do apito do trem, fundidos com os latidos de cães e buzinas de caça, evocam, também sonoramente, o conflito entre a força temática e o oponente – filho × pai –, que coloca em oposição duas culturas bem distintas: uma erudita e outra rústica (rural). Para Vicente, nesse momento da história (diegese), se o som do trem consolida o regresso às suas origens, os sons de caça sendo perseguida representam acusticamente o seu íntimo.

Em outra cena, na casa de Mariana, o som do apito de trem é diferente na sala e no quarto, o que revela alternância temporal: “o apito do trem passa da sala para o quarto em tons diferentes: máquina elétrica e da década de VINTE”

⁴⁵ Uma vez que a semiologia teatral é sincrética, ou seja, movimenta a uma só vez vários tipos de signo, como os gestuais, auditivos, visuais e até mesmo, em alguns casos, olfativos, J. Teixeira Coelho Neto e J. Guinsburg lembram que “o fato teatral é um conjunto de *Hipersignos*” (p.368), termo que eles tomam emprestado de Umberto Eco, para o qual um hipersignificado não é obtido através da mera combinação de signos, pois uma vez identificados, os signos constitutivos não surgem mais como partes desse hipersigno.

(Andrade, 1986, p.464).

A constante alusão a trens se reitera em toda a peça: no som, nos slides, nas conversas das personagens: “As estradas de ferro sempre foram muito mal organizadas. Falta gente especializada” (Andrade, 1986, p.464). Eles representam ora o retorno às origens (Vicente - 43 anos voltando à terra natal) e ora a passagem para uma nova vida (o sonho das tias e de Vicente de ir embora da fazenda). O trem, meio de comunicação entre o universo rural e o urbano, possui grande importância na vida das pessoas do povoado, como se a sua presença fosse o maior acontecimento da cidade. Na inauguração da linha ferroviária, houve grande festa e quando Vicente retorna, o alarde resultante de sua chegada (de trem) é comparado a essa inauguração:

ISOLINA - Não se fala em outra coisa na cidade.

JESUÍNA - Nem na inauguração da estrada de ferro, comentou-se tanto!

(Andrade, 1986, p.409)

Nessa ocasião do retorno de Vicente, uma melindrosa canta a música *Vissi d'arte* da ópera *Tosca* de Puccini, cuja letra evoca o bem desejado (de acordo com a teoria de Souriau) por Vicente-jovem: abandonar o mundo rude de seu pai e entregar-se ao universo artístico:

MOROZONI: (*Canta*) Arte e amor têm sido toda a minha vida. Fui sincera na minha fé. Por que, oh Deus! me abandonas nesta hora de necessidade?

(Andrade, 1986, p.481)

Em situação especular, a letra da música retrata a angústia de Vicente: no momento do retorno, depois que partira em busca da liberdade e da realização artística, encontra-se em situação delicada, pois, para ele, retornar é tão difícil

quanto partir. Essa ópera é mencionada em outra passagem, quando Vicente, com 23 anos, “*está sentado, ouvindo em grande concentração, Maria Caniglia cantando ‘Vissi d’ art’ [sic], da ópera Tosca de Puccini. Por um momento, todos ficam evocativos como se escutassem a música. Arrebatado, Vicente fecha os olhos, seguindo com as mãos o modular da voz*” (Andrade, 1986, p.468). Essa sonoplastia pode não vir do aparelho de som do teatro, mas de uma vitrola do cenário e a escolha da música indica a inclinação artística da personagem, reforçada pelo movimento gestual.

A música também é símbolo de sensibilidade quando se menciona o avô Bernardino, que, como o neto Vicente, era ligado ao universo poético. De acordo com a avó Mariana, a flauta foi a causa da “perdição” do marido que, em vez de cuidar de questões de ordem prática, preocupava-se apenas com o instrumento musical.

Apesar de não aparecer fisicamente na cena (a não ser pela sua melodia), a flauta está bastante presente nos diálogos. No final do espetáculo, é o único som proposto nas didascálias, após a morte de João José, como se a arte tivesse triunfado sobre o mundo rústico, afastado da cultura urbana e elitizada.

Em outra cena, em que a tia Etelvina está discorrendo sobre a decadência da família, ouve-se o apito de um trem que se distancia fundido em um som de flauta. Cria-se uma imagem sonora do desejo de Vicente: partir (com o trem) para dedicar-se à criação artística.

Pelo que constatamos, os signos acústicos de *Rasto atrás* (e de qualquer outra peça de teatro) têm a tarefa de manifestar o sentido geral da cena ou do espetáculo, uma vez que fazem parte da rede de significado da obra teatral.

2.1.2.4 Luz (iluminação)

Engana-se quem pensa que a iluminação cênica serve apenas para compelir o espectador a ver a peça, pois desde as origens do teatro ocidental, na Grécia antiga, quando não existia luz elétrica, os teatros eram projetados para que a luz solar criasse o clima mais adequado para a ação dramática, a qual se iniciava no período matutino e atingia o clímax na hora do ocaso. Posteriormente, a ambientação de luz era conseguida por meio de tochas ou fogueiras, velas, lamparinas, lampiões, clarabóias no teatro, estopa embebida em álcool ou cânfora queimada em água, etc.

Uma vez que “o trabalho da iluminação não é iluminar um espaço escuro, mas, sim, criar a partir da luz”, Patrice Pavis (1999, p.202) lembra que o termo iluminação vem sendo substituído, atualmente, por luz, palavra que estaria mais adequada para tratar do assunto como arte. “Situada na articulação do espaço e do tempo, a luz é um dos principais enunciadores da encenação, pois comenta toda a representação e até mesmo a constitui, marcando o seu percurso (Pavis, 1999, p.202). Sem desmerecer a importância que a luz tem no espetáculo, discordamos do teatrólogo francês, pois esse recurso cênico não é “um dos principais enunciadores da encenação”, mas outro enunciador dentre o coral de enunciadores, nem mais nem menos importante que os outros. A obra de arte é como o corpo humano: a falta ou a falência de um dos órgãos que o constitui compromete todo o organismo.

Consciente da importância da luz na encenação, o enunciador-fonte de *Rasto atrás* sugere ao leitor/espectador sua aplicação conveniente. A iluminação proposta



nas didascálias tem a principal função de delimitar as diferentes localizações de cena e de passagem temporal, uma vez que nessa peça há uma pluralidade de tempos e espaços representados concomitantemente no mesmo palco, como nos seguintes trechos:

(Quando João José pronuncia a palavra "MÃE", ilumina-se o quarto da casa da rua 14, onde Mariana, deitada, fuma em um cachimbo de barro. ...)
(Andrade, 1986, p.462)

(Todos, excitados e ansiosos, preparam-se para ouvir. Trocam de lugar, procurando melhores posições. Ao mesmo tempo, ilumina-se o quarto, onde Elisaura, nos últimos tempos de gravidez, está lendo...)
(p.489)

(Enquanto Elisaura sai se contorcendo, ilumina-se a beira do rio, onde João José está diante de duas varas de pescar: uma maior e outra menor...)
(p.493)

Além disso, em alguns momentos, a indicação de luz dá o tom da cena, cria um ambiente adequado para que a ação possa se desenvolver, como no caso das cenas das tias, em que se aconselha uma luz mais fria, coerente com a vida pacata que levam (e com a qual não se satisfazem): "*Desaparecem os 'slides', voltando a luz fria que caracteriza a cena das tias*" (Andrade, 1986, p.485).

Na primeira vez em que as tias são mencionadas, uma luz diáfana estaria representando a memória de João José, quando afirma ter saudade das "meninas": "*uma luz difusa ilumina a sala da casa da rua 14. (...) os contornos não estão definidos*" (Andrade, 1986, p.463).

No final do espetáculo, propõe-se uma "*luz fria, em tons amarelados*", fazendo do quadro das irmãs "*uma fotografia antiga*", enquanto Vicente desaparece (Andrade, 1986, p.526). A luz, nesse caso, relega as tias ao passado, fixando na

memória de Vicente apenas a lembrança daquelas três mulheres que não conseguiram, como ele, partir de trem em busca de uma nova realidade.

Em outros momentos, o registro do movimento de luz destaca uma ou mais personagens ao mesmo tempo em que propõe mudança temporal, como nas seguintes passagens:

As luzes abaixam, deixando a sala na penumbra. somente Isolina fica iluminada.

(Andrade, 1986, p.485)

Apesar de tão próximos, continuam distantes na sua incomunicabilidade. Desaparece a cena, lentamente, enquanto vão aparecendo as três irmãs, vestidas de luto fechado.

(p.526)

(Subitamente comovida, Etelvina se volta e sai. Desaparece a cena lentamente, enquanto Vicente, (43 anos), carregando sua mala, entra no cenário, examinando à sua volta... Ilumina-se a sala onde Isolina, Jesuína e Etelvina, vestidas de filhas de Maria, aguardam sua chegada. ...)

(p.484)

Observemos que, nessa última didascália, a determinação de que “*desaparece a cena lentamente*” é uma referência ao movimento de luz, cuja resistência cai para que a platéia deixe de enxergar uma cena para ver outra. Destacamos outras ocorrências sinalizadoras como essa:

(A cena é invadida por apitos, fumaça, sons de automóveis e de trens. Mariana e as filhas desaparecem. Vicente (43 anos) se aproxima da estação, olhando, penalizado, a Vicente (15 anos).)

(Andrade, 1986, p.503)

(Os dois se beijam, e vão se deitando, sugerindo uma posse. Desaparece a cena, saindo os “slides”...)

(p.512)



O iluminador e o diretor devem optar, em alguns casos, por fazer a personagem “desaparecer” saindo para a coxia ou retirando-a do foco, como nas seguintes situações:

MARIA: *(Desaparecendo)* Eu espero, Vicente. Eu espero...!

MARIANA: *(Destaca-se da sombra, fremente de raiva)* Homem não chora!
Não faça como sua mãe!

(Andrade, 1986, p.484)

(Os três VICENTES caminham, desaparecendo)

(p.485)

A luz pode, ainda, destacar um objeto ou uma parte do cenário de especial significação na ação dramática, recurso semelhante ao close do cinema ou da TV:

(Mariana e João José saem. Vicente (15 anos) atrás da porta, trespassado, sem poder fazer qualquer movimento, observa a saída de João José. Em sua imobilidade, sentimos uma mágoa imensa. A porta deve ser iluminada, lentamente, durante a última cena...

(Andrade, 1986, p.505)

Esse trecho mostra Vicente, com 15 anos, ouvindo, atrás da porta, uma discussão entre João José e Mariana, em que o pai confessa preferir que o menino “não tivesse nascido”. Ao ficar só, o protagonista bate com as mãos no batente da porta, a qual é valorizada pela iluminação e pode ser entendida como a barreira na comunicação (sempre ausente) entre pai e filho.

Diante da significação da luz na ação dramática, podemos dizer que, além de iluminar atores e espaço cênico, 1) colabora na criação do clima da ação dramática, 2) destaca determinado(s) ator(es) ou parte(s) do cenário, 3) reproduz a luminosidade natural, como relâmpagos, a luz do sol, brilho da lua, etc., 4) situa (ou pode situar) o período do dia em que se passa a cena, 5) indica passagem temporal (uma luz cuja resistência diminui para depois voltar à potência original pode sugerir

que se passaram horas, dias, meses ou anos, fato que pode ser reiterado por meio dos diálogos ou do acréscimo ou retirada de um elemento de cena), 6) permite dividir o mesmo palco em vários espaços (por meio de focos restritos a alguns setores), 7) dá cor e brilho a atores, maquiagens, cenários, figurinos, 8) separa a platéia, 9) demarca os atos e as cenas do espetáculo, etc.

Por todos esses motivos, a criação da luz de um espetáculo não pode ser incumbência de um eletricista, mas de um iluminador, enunciador responsável por criar efeitos visuais que reforçam a expressão da subjetividade da ação dramática. Também o operador dessa iluminação deve ser uma pessoa apta para a tarefa, pois espera-se que, além de conhecer bem a cena representada, tenha sensibilidade para temperar adequadamente a luz, ou seja, misturar cores e intensidades na medida certa.

2.1.2.5 Acessórios (adereços)

Os acessórios, também chamados de adereços ou, modernamente, de objetos, constituem uma extensão da caracterização visual da personagem ou da cenografia e podem, dependendo da cena, contribuir para o jogo da ilusão teatral (objeto mimético) ou ser metáfora de um traço subjetivo do espetáculo (objeto poético). De qualquer maneira, por menores que sejam, nunca são vazios de significado, já que representam uma opção de enunciação.

Sozinhos não carregam toda a força significativa que assumem no espetáculo, mas, no conjunto do acontecimento teatral, passam a fazer parte do hipersigno e, por isso mesmo, reforçam ou minimizam uma função dramática. Em algumas encenações, substituem a cenografia e/ou o figurino, pois, no palco –



pequeno espaço físico que pode abrigar o mundo todo –, uns óculos, por exemplo, podem ser suficientes para representar fisicamente uma personagem, ou martelos e pregos podem bastar para representar uma indústria.

Nessa linha de raciocínio, como nenhum objeto posto em cena é gratuito, o(s) enunciador(es) deve(m) estar atento(s) às possibilidades de leitura do significado dos objetos, para que sua obra não ganhe sentido adverso ao pretendido. Listaremos, em seguida, alguns acessórios indicados em *Rasto atrás*, procurando desvelar sua significação:

- o cachimbo que Mariana fuma, além de ser próprio da época, situando a personagem no tempo e construindo sua imagem, torna-se ícone de força e rusticidade.
- a mala que Vicente entra carregando após dizer para Lavínia que precisa voltar às suas origens, além de significar a bagagem nos seus dois sentidos – objetos e roupas indispensáveis no dia-a-dia de uma pessoa e bagagem de vida, ou seja, suas experiências nos últimos anos –, revela a decisão da partida.
- O crochê que as tias fazem automaticamente representa a ausência de acontecimentos na vida daquelas mulheres. O único momento em que Jesuína e Isolina rompem essa monotonia acontece diante de um espelho, como se ele reproduzisse a passagem para um mundo virtual, invertido:

JESUÍNA: Mas, descobri o meio de fazer Pacheco se declarar.

ISOLINA: É? Como?

JESUÍNA: Vou mentir que seguirei na primeira viagem.

ISOLINA: Que ótimo! Vai ficar aterrado.

JESUÍNA: Subirei na plataforma, prometendo escrever e quando ele ficar desolado, recitarei:

Da boca farei tinteiro.

Da língua, pena afiada.

Dos dentes, letras miúdas.

Dos olhos, cartas gravadas!

JESUÍNA: Aí ele se declara... e partiremos juntos! Partir! Partir! Que sensação deleitosa! Partir para qualquer lugar. (*Olha-se no espelho*)

ISOLINA: (*Olha-se no espelho*) Navegar em transatlânticos!

JESUÍNA: (*Olha-se no espelho*) Convivendo com lordes!

ISOLINA: (*Olha-se no espelho*) Seguindo os últimos jornais da moda!

JESUÍNA: (*Olha-se no espelho*) Quem é aquela rainha da moda, coberta de arminho?

ISOLINA: (*Olha-se no espelho*) Com vestido perlê e lindas aigrettes!

JESUÍNA: (*Olha-se no espelho*) São as duas irmãs misteriosas!... fabulosamente ricas!... que esmagam corações!

(...)

(*As duas cantam, revezando-se diante do espelho, retocando-se. Depois, desaparecem dentro casa. Ao mesmo tempo, Etelvina entra no quarto já pronta para o casamento.*)

(Andrade, 1986, p.475)

- Em várias cenas, Vicente, em sua fase de criança e adolescente, aparece segurando um livro, adereço que estaria acentuando seu descontentamento com o mundo rústico em que vivia.
- A travessa que se quebra durante a sessão literária dedicada a Vicente é representação do mundo caótico das tias, pois quando ela cai no chão, fica-se sabendo que todos os seus bens haviam sido vendidos. Quando a louça se quebra, rompem-se as aparências.
- Observe-se, neste trecho,

ETELVINA: Nada mais nos pertence: nem casa, nem louças, nem cristais. Só restou o relógio... porque é seu. Pode levar também."

(Andrade, 1986, p.491)

que o relógio é símbolo do tempo, a única coisa que restava para as tias e que o fato de este objeto pertencer a Vicente pode ser interpretado como se a vida delas (o seu tempo) pertencesse ao sobrinho: era preciso que ele retornasse àquele lugar. Em outra passagem, Vicente explica que tinha uma ligação especial com o relógio, pois via o próprio mundo refletido no seu vidro:

Em nossa casa, na fazenda, havia um relógio em frente à janela da sala. (...) Gostava de ver no vidro dele, refletidos, galhos de árvores do pomar, cachorros e galinhas que passavam, gente. Era como se fosse uma bola de cristal onde eu pudesse ver tudo. Um espelho que era só meu, que refletia o que eu desejasse. Às vezes, tentava imitar o que pensava ser o crescimento de uma planta. Ou ficava olhando e pensando: se tia Isolina passar é porque vou ganhar um caderno. Se for meu pai, vamos passear em Jaborandi. Mas ele nunca aparecia no vidro. Só minha avó... jogando milho, passando as mãos no rosto suado. Um dia (...) vi que ela levantava a saia e urinava onde estava, no meio do terreiro!

(Andrade, 1986, p.508)

Vicente, que costumava brincar diante do relógio, via a própria realidade refletida, como se o tempo passasse mas o reflexo observado fosse sempre o mesmo: a única mudança é vista quando Mariana ensandece, levanta a saia e urina no meio do terreiro. No retorno à terra onde passara a infância, ele busca observar as modificações ocorridas na família durante sua ausência, mas as imagens continuam iguais: as tias na sala conversando e o pai caçando. Aliás, como diz Mariana, o pai “só olhou naquele relógio antes de sair para caçar” (Andrade, 1986, p.515) e, para ela, a forte e rústica matriarca da família, o relógio é símbolo de trabalho; por isso, em dois momentos do espetáculo, afirma que não gosta de relógio parado:

MARIANA (*Apenas a voz*) João José! Dá corda no relógio. Não gosto de relógio parado.

(Andrade, 1986, p.484)

MARIANA (*Passa ao fundo, atarefada*) João José! Dá corda no relógio. Não gosto de relógio parado. (*Sai*)

(p.497)

Pacheco, o dono da companhia de troles, controla, no relógio, a velocidade dos trens para confirmar que estão sempre atrasados e que a construção da moderna estrada de ferro não foi benéfica para a cidade. Jesuína, ao concordar

com Pacheco, compara os trens ao relógio da sala: "só tem tamanho" (Andrade, 1986, p.464). Também reclamam que, na época dos troles, apesar de não serem velozes, sobrava mais tempo para as pessoas e que, também, sabia-se esperar, gentilmente, uma senhora descer:

JESUÍNA: De primeiro, andávamos de trole e havia tempo p'ra tudo. Há tanta velocidade perigosa por aí, e ninguém acha tempo nem para visitar os outros.

PACHECO: As estradas de ferro sempre foram muito mal organizadas. Falta gente especializada.

JESUÍNA: Não sabem nem esperar uma senhora descer. (*Olha Pacheco*) Antigamente sabiam esperar e ainda davam mão à gente.

PACHECO: Delicadezas!

JESUÍNA: Mimos! Mimos, senhor Pacheco!

(Andrade, 1986, p.464-5)

Como se percebe, as personagens projetam, nesse objeto, seus interesses: João José vê, no relógio, a hora da caçada; Mariana, as tarefas que tem para realizar; as tias, a única coisa que lhes resta: o passado; Pacheco, o seu descontentamento com a modernidade; Vicente-jovem, o seu mundo ideal, projetado no vidro;

A significação de alguns objetos pode variar, então, se os observarmos sob a ótica de diferentes actantes. Outros, participam de uma cena apenas ou têm sentido somente para uma personagem, como continuaremos elencando:

- As flores (zínias) que Vicente colhe simbolizam sua sensibilidade, a parte da natureza que o atrai (universo de seu pai).
- O presente que João José traz para Vicente na hora da morte é o mesmo que o fez se ausentar do nascimento do filho: uma magnífica cabeça de cervo (como a da cena da caçada do filme de Tony Richardson). Esse reencontro dos dois é um novo nascimento e agora, depois de todos os desencontros de

uma vida inteira, há uma mútua compreensão. De acordo com Aristóteles, trata-se do momento do reconhecimento, de si mesmo e do outro, pois para que o ser se conheça, é preciso antes conhecer os pais, saber de quem é filho.

- A flauta de Bernardino, avô de Vicente, embora não apareça fisicamente em cena, a não ser pela alusão nos diálogos (por meio da composição que denominamos, no capítulo anterior, de cena-telling) e pela sonoplastia, é símbolo da ligação de algumas personagens com o universo artístico:

MARIANA: Se felicidade é segurança – e é – fui muito, até que descobri a flauta.

FRANÇA: Flauta?

MARIANA: Meu marido tinha uma... que ele tratava como um objeto sagrado. Se Bernardino não tivesse morrido, tínhamos ficado na miséria. Morreu na hora certa. que Deus o guarde! Para mim, naquela flauta estava todo o mal.

(Andrade, 1986, p.471)

Assim, em *Rasto atrás* todos os objetos cênicos ganham especial sentido, em virtude da maneira como são tratados, pois as personagens, de maneira geral, são bastante apegadas ou ao passado ou à realidade que as circunda:

ISOLINA: Mortos ou não, não deixam de ter sido injustos. A morte não apaga essas coisas. Muito menos a impiedade. Suas marcas ficam em nós para toda a vida. Penso que nada morre, Pacheco. Tudo permanece fechado entre as paredes, nas gavetas, agarrado aos objetos.

(Andrade, 1986, p.467)

A réplica de Jesuína a esse comentário de Isolina reforça que a significação dos objetos deve-se ao valor que lhes é conferido, pois são a representação do universo sentimental que acompanha a pessoa:

JESUÍNA: Enclausurado no coração, esse relicário mágico!

(Andrade, 1986, p.467)



Todos esses exemplos de acessórios, em conjunto com os outros signos teatrais, passam a ter fundamental importância, já que o menor objeto colocado em cena deve ser lido pelo espectador, ou seja, deve ter um significado, produto intencional de uma enunciação.

2.1.2.6 Marcação / Expressão Facial / Gesto / Expressão Corporal

As indicações de marcação, expressão facial, gesto e expressão corporal serão analisadas, aqui, conjuntamente, pois todas dependem de ação física do ator, o qual definimos como a substância vivificante da personagem no palco.

O movimento pode existir apenas como indicação para a leitura, sem a necessidade da transposição para o palco e, na dramaturgia, pode ser descrito por meio das didascálias (referência direta) ou de algumas informações contidas nas falas das personagens (referência indireta). Uma vez que nosso *cópus* é a peça escrita e o espetáculo virtual, levantaremos alguns exemplos no texto *diegético* que, apesar de suportes para o *mimético*, ou seja, alusões do dramaturgo sobre a movimentação das personagens, podem ou não ser aproveitados na encenação.

Na estação, durante a cena da partida de Vicente, Lavínia vem com o marido *“abraçada a ele, com expressão preocupada”* (Andrade, 1986, p.460), havendo, logo abaixo, uma didascália referindo que ela está *“algo retesada”*. Essas indicações denunciam que a viagem de Vicente não é totalmente apoiada pela esposa, mostrando, nesse momento, a função de opositora que Lavínia exerce em relação à força temática orientada (o marido).

Na chegada de Vicente ao vilarejo, Isolina é a primeira das tias que abraça o sobrinho, movimento que imediatamente revela a simpatia maior que existe entre as duas personagens. Na sessão literária em homenagem a Vicente, Isolina *“possessiva, acaricia a mão de Vicente. Há uma cumplicidade afetuosa e evocativa entre os dois”* (Andrade, 1986, p.485). Esse gesto desperta, no protagonista, a lembrança da próxima cena, que aborda justamente o conselho amistoso que a tia dá ao sobrinho, quando ele tinha 23 anos, para que fosse embora.

Em alguns momentos, há tal riqueza de descrição nas didascálias que o diretor e o ator de teatro têm, praticamente, uma sugestão de direção da cena, como no caso do retorno de Vicente à sua terra de origem:

A expressão de Vicente é de evocação intensa. Ele recua, como se relutasse chegar, encostando-se à boca de cena. Olhando fixamente para a frente, é uma imagem viva da solidão, da desesperança. Ilumina-se a sala onde Isolina, Jesuína e Etelvina, vestidas de filhas de Maria, aguardam sua chegada. Estáticas, elas parecem suspensas no espaço. As expressões, as medalhas grandes, presas em fita larga e azul, a imobilidade ansiosa, tudo nelas é profundamente comovente...

(Andrade, 1986, p.484)

Concomitantemente são descritas marcação, expressão, figurinos, adereços e luz (iluminação) e todos esses signos estão criando um clima de intensa comoção. A imobilidade proposta pela cena revela que o tempo parou para as três tias, que continuam vestidas como filhas de Maria, carregando a fita larga e azul no peito, símbolo de virgindade para a Congregação Mariana (se elas já tivessem se casado, a fita seria vermelha), usada em momentos especiais. A partir desse encontro de Vicente com as tias, as lembranças do passado se multiplicam.

Se essa passagem descrita propõe marcações e gestos mais estáticos, outras pedem mais dinamicidade, caso da inauguração da estação de trens, que

sugere figurantes: *"a excitação, o medo, a expectativa e a alegria, ocasionam grande movimentação (...) Quando a Morozoni acaba de cantar, há muitas palmas e grande murmúrio"* (Andrade, 1986, p.481).

O estudo da proxêmica, que se ocupa do "uso humano do espaço, para fins de comunicação" (Rector; Trinta, 1999, p.72), traz contribuições significativas na análise da enunciação teatral, pois procura observar as distâncias (físicas, sociais e psicológicas) existentes entre os actantes da ação dramática e a relação que as personagens guardam com o espaço cênico e a cenografia. A análise dessa distância sugerida no texto proporcionará ao encenador melhor adequação na construção da cena, na medida em que saberá, exatamente, como devem ser as marcações.

Segundo Edward T. Hall (*apud* Rector; Trinta, 1999, p.72-3), antropólogo norte-americano, há quatro tipos de distância: a íntima, a pessoal, a social e a pública. A distância íntima é aquela em que há aproximação muito grande entre duas pessoas, podendo haver, até mesmo, contato físico, como, por exemplo, quando duas pessoas namoram ou se agredem corporalmente. Na distância pessoal mantém-se uma certa intimidade, caso dos relacionamentos que permitem cumprimentos sociais: conhece-se a pessoa, mas não se consegue ter, com ela, um contato mais estreito. A distância social pode ser próxima, quando, por exemplo, realizam-se transações comerciais ou quando se dialoga com pessoas hierarquicamente diferentes, ou mais distante, quando o contato comunicativo é, predominantemente, visual. A distância pública permite que duas ou mais pessoas dividam o mesmo espaço sem, contudo, manter nenhum tipo de relacionamento.

Durante a preparação da personagem para a representação cênica, o ator



e/ou diretor poderá(ão) montar um quadro das relações proxêmicas, a fim de que fiquem bem compreendidas as distâncias guardadas entre os actantes, o que possibilitará um melhor entendimento da ação dramática.

Se considerarmos a distância entre as principais personagens de *Rasto atrás*, o quadro-proxêmico das distâncias poderia ser assim desenhado, considerando-se a leitura na intersecção da linha com a coluna:

	Vicente	Lavínia	J. José	Mariana	Etelvina	Jesuína	Isolina	Pacheco
Vicente		Íntima	Pessoal	Pessoal	Pessoal	Pessoal	Íntima	Social
Lavínia	Íntima		Social	Social	Pessoal	Pessoal	Pessoal	Nenhuma
J. José	Pessoal	Social		Pessoal	Pessoal	Pessoal	Pessoal	Social
Mariana	Pessoal	Social	Pessoal		Pessoal	Pessoal	Pessoal	Social
Etelvina	Pessoal	Pessoal	Pessoal	Pessoal		Íntima	Íntima	Pessoal
Jesuína	Pessoal	Pessoal	Pessoal	Pessoal	Íntima		Íntima	Pessoal
Isolina	Íntima	Pessoal	Pessoal	Pessoal	Íntima	Íntima		Pessoal
Pacheco	Social	Nenhuma	Social	Social	Pessoal	Pessoal	Pessoal	

A visualização da tabela nos permite constatar, por exemplo, que as únicas pessoas com quem Vicente trava um relacionamento mais íntimo são Lavínia e Isolina, suas maiores aliadas, conforme pudemos perceber ao aplicar a teoria de Souriau no capítulo anterior. Com o restante da família, ele não consegue passar do relacionamento pessoal, o que demonstra bem o conflito existente. Ao observar as relações de Mariana e de João José, percebemos que eles não guardam uma distância íntima com ninguém, revelando a ausência de comunicação com as pessoas que os cercam. As tias, por sua vez, possuem bastante intimidade entre si, mas com Pacheco, o pretendente a marido, mantêm apenas um relacionamento pessoal.

De posse dessas informações, o diretor tenderá a definir melhor como dispor as personagens no desenho cênico, ou seja, nas marcações de cena, e o ator saberá qual tipo de relacionamento deverá ter com as outras personagens, para que a proxêmica entre os actantes possa ser facilmente percebida. Além dessa distância física, poder-se-ão desenhar, melhor, as distâncias psicológicas, pois é possível estar almoçando em uma mesma mesa com várias pessoas e guardar, com elas, apenas uma distância pública ou social, como nas cenas em que as tias estão conversando na sala com Pacheco: próximos demais fisicamente, mas respeitosos o suficiente para manter apenas uma conversa fática.

Uma vez estabelecida a proxêmica ideal entre as personagens, haverá a formalização da situação de enunciação, momento em que se definirão os olhares entre os actantes (que revelarão cumplicidade, indiferença, raiva, amor, etc.), a modalidade de discurso assumida, ou seja, em que registro⁴⁶ será mantido o diálogo, a comunicação não-verbal, a entonação, a inscrição do discurso no espaço e vice-versa.

Cabe mesmo pensar em uma proxêmica das personagens em relação ao espectador, ou seja, na distância física e psicológica que os actantes guardam com a platéia. Alguns diretores, quando desejam aproximar da ação dramática o público,

⁴⁶ De acordo com Travaglia (1998, p.51-66), as variações lingüísticas de registro são classificadas em três tipos diferentes: **grau de formalismo** (maior cuidado e apuro, no sentido normativo e estético), **modo** (língua falada e língua escrita) e **sintonia** (que varia dependendo 1) do *status* da pessoa com quem se fala, 2) da tecnicidade, ou seja, do volume de informações ou conhecimentos que o falante supõe ter o ouvinte sobre o assunto, 3) da cortesia, ou seja, se o falante deseja ser menos ou mais cortês, e 4) da norma considerada adequada pelo falante para conseguir atingir seus objetivos com o seu interlocutor). Com relação ao modo, a língua falada possui os estilos oratório, formal, coloquial, coloquial distenso e familiar; a língua escrita, por sua vez, pode ser hiperformal, formal, semiformal, informal ou pessoal.

optam por colocá-lo no palco, por exemplo, em cadeiras ou arquibancadas (em formato de arena, semi-arena, platéia paralela, etc.), compondo uma distância física mínima, como se fossem cúmplices. Em outros casos, prefere-se distanciar o máximo possível o espectador, não apenas espacialmente, mas também com relação à maior ou menor utilização da quarta parede.

No estudo da composição física do ator e da marcação cênica, tão importante quanto a proxêmica é a cronêmica, que trata “da percepção, estruturação e reação ao tempo social, assim como às mensagens que interpretamos através do seu uso” (Rector; Trinta, 1999, p.78-79). A análise da cronêmica orienta o entendimento da personagem e sua relação com o tempo, que é diferente de uma pessoa para outra e, por isso, classificada em quatro tipos:

- 1) Pessoas que vivem DO passado e NO passado, para quem viver resume-se a relembrar e a valorizar fatos pregressos. Normalmente, não têm uma perspectiva de vida muito boa ou são excessivamente saudosistas, caso das tias e de Pacheco de *Rasto atrás*, que cotidianamente se limitam a rememorar alguns acontecimentos antigos, como o naufrágio do Titanic.
- 2) Pessoas que vivem na perspectiva do presente e para as quais não interessam nem os fatos que ficaram no passado nem os que lhes são reservados no futuro. São indivíduos que possuem características infantis, marcadas pelo hedonismo, ou seja, pelo prazer imediato. Poderíamos dizer que João José de *Rasto atrás* é uma personagem bastante ligada ao presente, tanto que não lhe preocupa muito o futuro da fazenda (postura muito criticada por Mariana), nem a história de sua família: o que lhe desperta o interesse são as caçadas, não para subsistência, mas pelo prazer que elas lhe proporcionam.

- 3) Pessoas que vivem no futuro, para as quais tudo é um prognóstico, uma antecipação e o presente não passa de uma preparação do tempo vindouro. São ambiciosas e determinadas, pois todas as suas metas já foram traçadas, bastando apenas trabalhar para consegui-las e, normalmente, quando são obtidas, novos objetivos são propostos. É o caso de Mariana de *Rasto atrás*, para quem o passado foi um equívoco, devido à decadência da família, e para quem o presente não deve ser gasto com diversões, pois elas, a seu ver, em nada contribuirão para o futuro.
- 4) Pessoas que consideram o tempo uma linha em contínua progressão, com passado, presente e futuro integrados. É o caso de Vicente (43 anos), para quem os acontecimentos pretéritos ecoam no presente e poderão ressoar no futuro se nada for feito no momento atual. Por esse motivo, para que pudesse, em um tempo venturo, estar em harmonia consigo mesmo e, conseqüentemente, se comunicar com o seu público de teatro, resolve partir ao encontro do seu passado e empreende sua viagem à terra natal. É claro que Vicente com 15 e 23 anos possui preocupação maior com o futuro, característica do adolescente que sonha mudar de condição e vencer na vida.

O estudo da relação que a personagem mantém com o tempo auxiliará na sua composição física: se for mais ligada ao passado, há uma tendência para uma linguagem corporal mais contida, pois para essas pessoas, a ação de contar prevalece sobre o agir, o fazer. O contrário acontece se a personagem for mais ligada ao presente, pois os movimentos passarão a ser maiores, característicos de quem busca o prazer imediato a qualquer custo. Personagens mais ligadas ao futuro possuem gestos mais determinados, seguros, próprios de quem sabe bem o



que quer da vida. As que encaram o tempo como uma linha em contínua progressão sentem tudo com grande intensidade, pois o passado, se positivo, as reconforta, se negativo, as angustia, embora haja sempre o desejo de um futuro melhor. Corporalmente, umas vezes possuem movimentos fortes e outras, quando saudosistas ou melancólicas, seus gestos se tornam mais contidos.

Como se percebe, a proxêmica e a cronêmica dizem respeito à linguagem física e ao posicionamento do ator no palco e sua análise permite verificar como o espaço e o tempo agem sobre a personagem, compelindo-a a ter determinada partitura cinestésica.

Portanto, os movimentos e expressões do ator em cena (ou da personagem no texto) são partes constitutivas do espetáculo como um todo e, por isso, não devem ser involuntárias, mas estudadas pelo ator e pelo diretor, para que, com o corpo, comuniquem exatamente o sentido desejado. Determinada expressão ou movimento corporal devem nascer do entendimento do espírito da personagem, motivo pelo qual acreditamos que o ator deve separar os seus gestos pessoais daqueles que são característicos do ser que está sendo representado no palco.

2.1.2.7 Palavra / Tom

O tom e a palavra, no estudo dos signos teatrais, estão diretamente relacionados com a linguagem corporal, pois um implica diretamente o outro. Observaremos, neste estudo, não o tom da voz (o timbre fisicamente avaliado), mas sua insinuação nas didascálias, para que percebamos que elas são importantes na construção da personagem e de suas nuances.



Rasto atrás é um texto bastante rico em alusões a tom e intenção e, para que essa pujança fique registrada, destacaremos algumas: “grita” (Andrade, 1986, p.463), “um pouco aflito” (p.463), “intencional” (465), “carinhosa” (p.460), “algo retesada” (p.460), “faceira” (p.466), “como se já esperasse a pergunta” (p.460), “irritada” (466), “evocando” (p.466), “lê” (p.468), “comovida e ansiosa” (p.468), “terna” (468), “desolada” (p.468), “aflita” (p.468), “subitamente aflita” (p.468), “empertigada e impertinente” (p.468), “insinua” (p.469), “ri” (p.470), “subitamente” (p.470), “rápida” (470), “concentrada” (p.470), “foge ao assunto” (p.471), “penalizado” (p.473), “sussurro” (p.474), “triste” (p.474), “perdida” (p.474), “canta” (p.474), “acompanha” (p.475), “disfarça, forçando naturalidade” (p.476), “despeitada” (476), “ri maliciosa” (p.476), “com raiva” (p.476), “explode” (p.476), “ri com prazer” (p.476), “nervosa” (p.477), “profundamente ferida” (p.477), “desafiante” (p.477), “possessa” (p.477), “ri evocativa” (p.478), “rápido como se já esperasse o pedido” (p.478), “certo despique” (p.479), “hirta” (p.479), etc.

Também é evidente que o tom reitera o significado geral de uma cena, como no caso de uma sucessão de diálogos das tias Jesuína e Isolina com Pacheco, em que *“os três conversam, dando a impressão de que os assuntos já foram milhares de vezes repetidos”* (Andrade, 1986, p.464). Explicita-se, nessa intenção de fala, a vida monótona das tias, reforçada pela imagem do crochê que elas fazem automaticamente e pela repetição dos diálogos sobre o Titanic, o único acontecimento que aquelas pessoas tinham para comentar. O grande navio, assim como o trem, representa um meio de comunicação com o mundo exterior, mas, nesse caso, frustrado, em razão do naufrágio.

Às vezes, o tom proposto revela mais do que as palavras, caso do texto pronunciado por Vicente e por João José no momento do reencontro dos dois:

VICENTE: (43 anos. *Recua, penalizado*) Papai! Agora eu compreendo!
(Andrade, 1986, p.515)

JOÃO JOSÉ: Agora... eu compreendo. (*Sorriso doloroso*)
(p.525)

As expressões “penalizado” e “sorriso doloroso” elucidam que a compreensão do outro acontece porque cada um se penaliza, ou seja, assume a culpa pela falta de comunicação que durou toda a vida. Essa descoberta mútua se relaciona com a *filia* aristotélica, em que se descobre o assassinio ou similar na própria família: por muito tempo Vicente “assassinava” (no sentido metafórico) João José e vice-versa.

Correlacionar a palavra ao tom com que deve ser pronunciada exige um exercício concreto, pois a palavra falada é som, mas estamos tentando mostrar, neste capítulo, o sistema virtual de encenação, ou seja, aquela que o leitor imagina quando lê o texto. Se o ator decodifica a palavra escrita de maneira adequada e lhe confere o sentido exato, essa perfeição no entendimento se espelhará na forma como ele vai dizer o texto, pois o bom intérprete se despe de todas as interpretações forçadas, de sotaques óbvios e de inflexões desgastadas para modular, adequadamente, o som, a fim de buscar a voz desautomatizada, reflexo do entendimento claro da enunciação do texto que levará, para a cena, uma personagem orgânica, com alma própria, livre das convenções e clichês de um teatro que acredita se fazer existir com receitas prontas. Livres dessas amarras, os enunciadores do texto semiológico lerão as indicações cênicas de tom e as costurarão ao sentido geral da obra que estão enunciando, para que as

personagens não caíam na armadilha de enunciar visualmente uma coisa e, vocalmente, outra (a não ser que esse descompasso seja proposital).

Conforme anunciamos no 1º capítulo, podemos comprovar que a enunciação do texto lingüístico oferece o suporte necessário para a encenação, na medida em que os enunciadores da cena possuem como bússola as palavras do dramaturgo: subvertê-las ou não é uma opção dos criadores do espetáculo. Os signos propostos na peça escrita (luz, som, maquiagem, etc.) poderão não ser os mesmos observados no palco, mas, ainda assim, são eles que inspiram as possibilidades cênicas. Conquanto a obra de arte seja aberta, no caso da peça encenada, há um certo limite de liberdade de criação, pois o conjunto de enunciadores não poderá ignorar completamente a proposta do autor do texto, sob pena de criar um espetáculo de linguagem confusa, que briga com ele mesmo. Para que este equívoco não ocorra, é necessário o olhar atento do diretor (ou encenador), que terá a função de reger o que chamamos, anteriormente, de coral mudo de enunciadores, direcionando a visão de todos os criadores do espetáculo. Se essa função for desempenhada satisfatoriamente, desenhar-se-á um texto semiológico orgânico.

Como dissemos, as didascálias constituem uma espécie de projeção do autor implícito ou de explicitação do enunciador e sinalizam caminhos para a encenação. Dessa forma, em um texto como *Rasto atrás*, em que as indicações cênicas são fartas, ignorá-las completamente significa não montar a peça de Jorge Andrade, mas apenas se inspirar nela para uma outra criação.



Uma vez que os signos indicados no texto norteiam a concepção dos enunciadores da encenação, valemo-nos da divisão proposta por Kowzan e a estudamos em *Rasto atrás*. Claro que essa foi uma opção didática, cuja verificação das partes ajudou a compreender o todo: fomos, pegada por pegada, percorrendo a trilha deixada pela enunciação para que pudéssemos constituir, hipoteticamente, a linha que as encenações do texto seguirão.

Conferimos, por exemplo, que a composição física, o figurino, o penteado e a maquiagem são elementos visuais, descritos nas didascálias e nas falas, que revelam características do interior da personagem. Assim, não é necessário recorrer a psicologismos para se conhecer, por exemplo, o temperamento de Mariana e sua insensibilidade, revelados por meio de sua expressão masculina, de seus cabelos presos em forma de coque, de suas sobrancelhas grossas e do buço ligeiramente acentuado.

A cenografia e o cenário, que, como vimos, não são sinônimos, já que o primeiro diz respeito ao espaço da cena e o segundo aos elementos nela representados, não devem ser mera decoração, pois necessitam comunicar o sentido do texto. O mesmo ocorre com a escolha da sonoplastia – que deve estar em consonância com o conjunto do espetáculo – e com a luz – que não só ilumina, mas também cria os climas exigidos pela ação dramática.

Os acessórios (adereços ou objetos), uma vez postos em cena, ganham uma significação que deve se coadunar com a do espetáculo no conjunto e, por isso, um mesmo objeto pode assumir significados distintos em diferentes peças. A decadência familiar de *Rasto atrás* está representada, por exemplo, na travessa das tias que se quebra durante o sarau literário, pois ainda que tentassem manter as



aparências, seu mundo de porcelana já estava destruído, assim como as relações familiares, a estrutura financeira e seus projetos de vida.

Também os gestos, a expressão corporal e facial das personagens podem revelar tanto quanto ou mais que as palavras ditas por elas, pois a linguagem corporal comunica como os acontecimentos estão reverberando nos actantes. No caso da encenação, o ator empresta o seu próprio corpo à criatura que está representando e, por conseguinte, deve refletir sobre os seus movimentos, para que estejam a serviço da ação dramática. O estudo da proxêmica ajuda no entendimento desses movimentos, uma vez que revela a distância social e psicológica guardada entre os actantes e entre eles e a platéia, auxiliando o encenador na composição da cena e o ator na compreensão das relações travadas por sua personagem. Também a cronêmica traz contribuições significativas para a encenação, pois facilita o entendimento da ligação entre o ser representado e o tempo. Dessa maneira, o ator que interpretará Vicente (43 anos) de *Rasto atrás* saberá exatamente com quais personagens guardará maior ou menor distância, como igualmente saberá que o tempo presente o perturba por seu passado não ter sido bem resolvido: a própria fuga de sua terra natal o fará voltar.

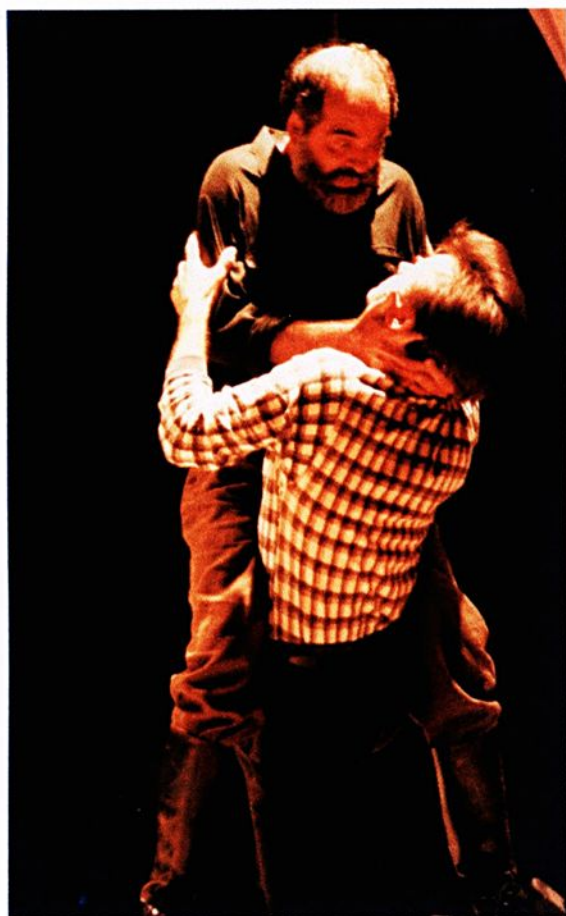
Mas, como em um espetáculo tudo está interligado, a expressão física só se completa com o tom utilizado pelo ator, o qual pode reforçar determinado sentido do texto escrito, colaborando, assim, na adequada preparação (ou construção)⁴⁷ da personagem.

⁴⁷ Constantin Stanislavsky (2001), estudioso do teatro, propõe o termo *construção* da personagem, enquanto, mais modernamente, outro estudioso, Peter Brook (1994), faz opção pelo termo *preparação*, por acreditar que a palavra *construção* sugere algo que se faz de fora para dentro, ou seja, o ator imita a realidade, enquanto *preparação* propõe um movimento contrário, de dentro para fora, em que o ator recria a realidade.

Uma vez que o teatro existe tanto para ser lido quanto para ser encenado, com este capítulo mostramos como a análise da enunciação ajuda a desvendar as possibilidades cênicas, momento em que o texto salta do papel e ganha os palcos. Não oferecemos uma fórmula de montagem, mas sugerimos que a análise da enunciação teatral constitua um caminho racional para o encenador que desejar representar *Rasto atrás* ou qualquer outro texto. Quando não se percorrem os rastos da razão, estabelecem-se a sandice ou a intuição, caminhos que podem levar, respectivamente, ao equívoco completo ou ao risco característico de quem conta apenas com a sorte.



3. HISTÓRIA E MITO NA ENUNCIÇÃO DE *RASTO ATRÁS*



Cenas da montagem de *Rasto atrás* pelo Grupo Tapa
Direção: Eduardo Tolentino de Araújo
Fotos: Patrícia Alegria

O teatro é uma lente de aumento e não um espelho fiel.

Vladimir Maïakovski



Depois da enunciação do texto dramático escrito, observamos componentes da sua recodificação em espetáculo, caracterizada por uma pluri-autoria e, conseqüentemente, por um conjunto de enunciadores que preparam a mesma obra: as muitas vozes que movem a representação teatral, por meio de diferentes linguagens (corporal, visual, auditiva, etc.), têm de soar, no final, em uníssono.

Pudemos constatar, no caso de *Rasto atrás*, que a encenação virtual proposta pelo enunciador-fonte engendra os signos constitutivos do espetáculo de maneira tal que temos, no final, uma rede de sentidos que só funciona se todos os elementos forem analisados conjuntamente. Um exemplo é a imagem do trem projetada no fundo do palco que se relaciona com os sons de trens ouvidos de vez em quando em cena e que, por sua vez, se ligam à mala que Vicente carrega, a qual representa a intenção do protagonista de retornar às suas origens, núcleo central da ação dramática que opõe duas visões de mundo, uma ligada à sensibilidade artística e outra que se apegua à referencialidade.

Embora a tridimensionalidade dos signos postos em cena não siga mais os ditames da linearidade da escrita, se os enunciadores da encenação depreenderem adequadamente o sentido proposto pelo enunciador-fonte (do texto impresso), o círculo da enunciação do espetáculo se completa e o espectador estará diante de uma obra bem articulada, cujos elementos não têm sentido isoladamente, formando um hipersigno.

Cada peça tem suas características específicas e, por isso, depois de analisarmos a escrita dramática e sua transposição para o palco, percorreremos, neste momento, aspectos que particularizam a enunciação de *Rasto atrás*, como o aproveitamento de dados da realidade não-ficcional e a infiltração de um discurso mítico no enunciado.



Conforme constatamos no 1º capítulo, mesmo em um texto de teatro há opção por determinado ponto de vista, uma maneira de enunciar o enredo que focaliza a ideologia de um ou mais actantes ou de um grupo social. Na peça em tela, vimos que a enunciação se desenvolve com base no conflito entre a força temática orientada, Vicente, e o seu oponente, João José, com maior destaque para a visão do primeiro, tanto que, no final, o som da flauta de Bernardino (o avô falecido de Vicente), como um canto místico que ecoa do além, anuncia a vitória da arte sobre a referencialidade.

A tarefa será, neste momento, observar de que maneira a História e o mito contaminam a enunciação de *Rasto atrás*, sem a preocupação, contudo, de fazer um levantamento historiográfico de passagens (cotejando dados oficiais com cenas da peça) ou do contexto geral da ação dramática, uma vez que nosso interesse, neste trabalho, restringe-se à análise do drama sob os olhos da teoria da enunciação.

3.1 Presença do passado e presença do presente

Ao utilizar-se de dados históricos ou biográficos como substrato da ficção, o dramaturgo, além de ir ao encontro das raízes de um povo, deles se vale devido à riqueza de incidentes e emoções do fato extra-ficcional, ou ainda porque, segundo o professor e autor de romance de fundamentação histórica Isaías Pessoti, esse tipo de obra excita “o prazer lúdico do pensamento delirante, na revivência afetiva do passado, imune à insegurança ansiógena do absurdo e com a sensação de pleno gozo de sua razão” (1994, p.6). As peças de cunho histórico procuram ligar o



homem às suas origens, vê-lo como resultado de processos desencadeados desde seu começo no mundo, presentificando os fatos relatados e preenchendo uma necessidade de conhecimento do passado, tarefa bem realizada em *Rasto atrás*, uma vez que nele há uma releitura da situação da sociedade da época, no caso, da decadência das famílias cafeeiras, e o aproveitamento da realidade que circunda a vida de Jorge Andrade.

Claro que essa apropriação do factual presta importante serviço à literatura dramática ao avivar a memória sobre os acontecimentos locais sem, contudo, limitar-se ao compromisso com o real concreto almejado pela historiografia, mesclando realidade e possibilidade e assumindo uma maneira mais livre de contar a História de determinado povo. Além disso, uma vez que Vicente de *Rasto atrás* parte em busca de comunhão com o seu passado, a trama mergulha em outro tipo de "verdade"⁴⁸, desta vez não mais a dos fatos comprovados, mas aquela íntima, do próprio indivíduo, que conduz ao universo dos mitos, modelo primeiro de toda ideologia que constitui um outro meio de o homem entender a sua realidade e ligar-se ao cosmos, em uma tentativa de aceitar sua própria natureza.

⁴⁸ Evitaremos reduzir o conceito de verdade a elementos factuais e, conseqüentemente, restringi-lo à História, pois a verdade pode surgir, internamente, da coerência de um texto. São diferentes as concepções para vários filósofos, uma vez que, por exemplo, para Aristóteles a medida da verdade está no ser ou na coisa (é verdadeiro o que é visto), para Santo Agostinho a verdade corresponde ao próprio intelecto ou Verbo de Deus e para São Tomás de Aquino é a adequação do intelecto e da coisa. Esses vários conceitos iluminam cinco diferenciações de verdade (Abbagnano, 1970, p.957-961): a verdade como correspondência (o mais antigo e divulgado, é baseado em Platão e Aristóteles), a verdade como revelação (pensamento de Santo Agostinho), a verdade como conformidade a uma regra (o objeto do conhecimento não é uma realidade externa, mas a regra intrínseca do próprio conhecimento), a verdade como coerência (o que é contraditório não pode ser real) e a verdade como utilidade (conceito primeiramente formulado por Nietzsche para o qual o verdadeiro é o que mantém a conservação da humanidade).

O mito explica o inexplicável, atualiza tudo o que está na natureza e sensibilidade humanas e anestesia um certo saber doloroso com o bálsamo de uma alternativa ilusória, ou seja, quando a observação pura e simples do mundo que está a nossa volta se torna insuficiente, instala-se a visão mítica, como um mecanismo mais ou menos inconsciente de compensação. Portanto, por mais que a História tente negar o mito, tratando-o como lenda ou invencionice, ele se infiltra no indivíduo e completa o conhecimento que todos almejam do seu próprio passado.

Eudoro de Souza (1981), pesquisador das relações entre mito e História, afirma que o histórico não cuida do passado como se costuma afirmar, mas da “presença do presente”, pois, ainda que se estude o antigo em relação ao atual, a mensuração do tempo cronológico em passado-presente-futuro só pode ser efetuada se pensarmos no momento imediato em relação à presença do MIM, ou seja, MINHA relação com o mundo concreto que ME cerca. Tal pensamento é compartilhado por José Ortega y Gasset em *A rebelião das massas*, quando afirma que “o presente é só a presença do passado e do porvir, o lugar onde pretérito e futuro efetivamente existem”⁴⁹ (1959, p.49). Se a História não cuida efetivamente do

⁴⁹ Ortega y Gasset, mostrando estudo de Kohler e outros, afirma que o homem se diferencia do animal não porque um tem menos inteligência que o outro, mas porque o homem tem mais memória, ou seja, mantém registradas suas experiências pregressas:

O homem ... mercê a seu poder de recordar, acumula seu próprio passado, o possui e o aproveita. O homem não é nunca um primeiro homem: começa desde logo a existir sobre certa altitude de pretérito amontoado. Este é o tesouro único do homem, seu privilégio e sua marca. E a riqueza menor desse tesouro consiste no que dele pareça acertado e digno de conservar-se: o importante é a memória dos erros, que nos permite não cometer os mesmos sempre. O verdadeiro tesouro do homem é o tesouro dos seus erros, a larga experiência vital decantada gota a gota em milênios. (p.47-48)

Ora, se a memória dos erros é obtida por meio de fatos ocorridos na História, também a narrativa mítica representa um outro tipo de memória, na medida em que o mito se torna uma verdade para o indivíduo (estabelece o contrato fiduciário definido por Greimas) e constitui um modelo de conduta, quando narra as origens de algo e mostra o comportamento dos primeiros homens perante os problemas do mundo.

passado, esta seria uma tarefa do mito que, ao resgatar um mundo natural e sensível, adentra o que pode ser chamado, então, de “presença do passado”. Essa diferenciação é bastante pertinente, uma vez que é sempre difícil distinguir mito e História, pois um começa quando se atingem os extremos do outro, apesar de ambos carregarem verdades acerca da origem de um povo: um trabalha com vestígios, documentos e relatos, e o outro se firma em um saber que, embora não comprovado, é cultivado pelos indivíduos com fé inabalável. Já que falamos em verdade, vale lembrar que, conquanto a História possua muito de convencionalidade, ocupando-se de fatos do mundo concreto, estes se convertem em discurso e, como tal, apresentam a visão de um enunciador, e que existem outros que também acontecem mas não entram para as páginas da historiografia. Como construções discursivas, História e mito não deixam de ser uma convenção assumida pela sociedade e enquanto a História se ocupa do tempo cronológico, percorrendo dias, meses, anos, décadas, milênios, sempre correlacionando-o ao presente, o mito mergulha no homem, atingindo o seu não-tempo, ou seja, as verdades que não foram adquiridas conscientemente, mas assimiladas por fazerem parte de sua natureza, como uma característica atávica da qual não se pode fugir.

A necessidade humana de conhecer-se, em todas as épocas e lugares, move a busca de respostas que expliquem a presença do indivíduo no cosmos, quer seja sobre a genealogia da qual descende, a História, quer sobre a origem da humanidade e das coisas, o mito. Dessa maneira, quando Vicente se lança na sua busca, a enunciação se depara com duas esferas do conhecimento a serem revisitadas, a presença do presente e a presença do passado, que, longe de serem pólos excludentes, se completam e ajudam o ser a compreender o mundo atual como resultante de processos ocorridos desde seu princípio.



3.1.1 A presença do presente: a auto-referencialidade na enunciação

Catarina Sant'Anna, ao analisar a obra de Jorge Andrade, afirma que

A História é o grande eixo de intersecção, o grande ponto de cruzamento-base para aproximações iluminadoras, para analogias de todo tipo. Entram em curto-circuito o Brasil da ditadura militar pós-64, o Brasil colonial à procura de minas preciosas no século XVII (com Pe. Antônio Vieira), o Brasil Colonial da Conjuração Mineira no século XVIII (com Tomás Antônio Gonzaga, a França pré-revolucionária do século XVIII (com Beaumarchais), a Roma do século I a.C. – (do Luculus de Brecht ou do Catão de Garret), a Grécia de Sófocles e a Alemanha da era nuclear – de Heimar Kipphardt. No fundo deste painel, fermentando-catalizando esses vãos, encontra-se a cidade interiorana paulista de Barretos nas décadas de 20, 30, 40, matriz espacial obsessiva dos sentimentos de opressão sentidos pelo dramaturgo e projetados em Vicente ou Marta.

(1997, p. 269-270)

A autora, que se ocupa da análise conjunta da obra jorgeandradina, nota os vários veios históricos resgatados pelo dramaturgo nas diversas peças e afirma que todos esses acontecimentos factuais ecoam na cidade interiorana de Barretos, terra natal do escritor. Podemos dizer, em razão disso, que o universo característico de Jorge Andrade, ou, se preferir, sua assinatura de enunciação, apresenta-nos um microcosmo que não é alheio à macrorrealidade, com a qual mantém uma relação especular, na medida que a degradação do sertanejo e de sua família acaba sendo uma metáfora da queda do próprio Homem. A presença do presente (a História) exerce, pois, papel fundamental na sua dramaturgia, já que o real concreto é aproveitado pela ficção para, posteriormente, refletir a realidade.

Quando Catarina Sant'Anna afirma que os “sentimentos de opressão sentidos pelo dramaturgo” são “projetados em Vicente ou Marta”, o que a autora chama de projeção do homem Jorge Andrade (empírico) a nosso ver é uma constatação dos traços de sua enunciação deixados no texto. Em qualquer obra, o conhecimento de mundo do autor se infiltra no enunciado, pois a construção do texto é a preparação

de um universo paralelo à realidade e esse novo universo, em menor ou maior grau, conserva traços característicos que o ancora à não-ficção. Diana Luz Pessoa, ao abordar esse tema, lembra que o contexto de produção do texto exerce influência direta na sua enunciação:

Há (...) dois meios de acesso à instância da enunciação: o primeiro pela determinação do enunciador e do enunciatário, graças aos procedimentos narrativos e discursivos empregados na manipulação, e pela definição do sujeito construtor do discurso, com base no objeto-discurso produzido; o segundo, pela caracterização sócio-histórica do sujeito da enunciação, a partir de elementos externos ao texto em questão, ou seja, a partir das relações intertextuais. A análise de outros textos, que formam o contexto do discurso em exame, permite alcançar os fatores sócio-históricos constitutivos da enunciação.

(1988, p. 143)

Não podemos, no entanto, nos apoiar em esclarecimentos dessa natureza para explicar a obra pelo autor, mas devemos observar a maneira como a realidade extra-ficcional se relaciona com a elaboração discursiva e como o autor se aproveita de dados concretos para criar o seu enunciado.

O próprio Jorge Andrade, em entrevista a Mariângela Alves de Lima, Linneu Dias e Carlos Eugênio Marcondes de Moura em 22 de outubro de 1976, afirma que uma cena de sua infância, a que ele chama de “Pietá Fazendeira”⁵⁰, tornou-se o mote de todas as suas peças, apesar de cortá-la⁵¹ de *A moratória* quando tentou mostrá-la no palco, por não corresponder a suas expectativas:

Mas aquele conjunto statuário ficou pra mim como uma “Pietá Fazendeira”. A partir daí então eu acho que eu comecei a ouvir nas portas, a ouvir através das paredes, a examinar e a querer descobrir o que é que

⁵⁰ Essa “Pietá Fazendeira” diz respeito a uma cena assistida quando o autor tinha 7 anos: a visão de seu avô encostado em uma das paredes da casa da fazenda, com uma espingarda caída no chão, a avó de joelhos abraçada a suas pernas e sua mãe tentando segurá-lo para que não matasse o homem que o fez perder a propriedade.

⁵¹ A alteração foi sugerida pelo crítico de teatro Décio de Almeida Prado, com quem Jorge Andrade debatia sua obra.

existia atrás de tudo aquilo. E aprendi a observar os grandes e a ouvir essas conversas. E via então aquele coro que começou: “era assim”, “foi assim”, “tínhamos isto”, “vivíamos assim”, “tínhamos essa importância”... E comecei a observar tudo, pra trinta anos depois dar no teatro que eu fiz e, sobretudo, n’ A moratória. (...)

A cena que determinou todo o meu teatro é uma cena melodramática que posta no palco não funcionou, foi cortada. Então, exatamente, não é uma coisa da realidade que nos leva a uma forma, mas a realidade que nos leva à forma, mas não aquilo que a gente assiste. Nem sempre a realidade é teatral ou artística, mas leva a uma forma artística.

(Trecho de entrevista encontrada no Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo)

Como bem constatou o autor, a teatralidade dificilmente pode ser obtida da simples transposição da História, por mais que determinado acontecimento pareça dramático. Um fato historiográfico, para que sirva à ficção, deve ser transubstanciado, ou seja, passar por um processo de enunciação (que elegerá determinado ponto de vista) para que, a partir daí, se torne artístico. Alguns críticos, ao constatarem esse aproveitamento da realidade, inadvertidamente, chegaram a classificar de autobiográfica a obra de Jorge Andrade, esquecendo-se de que mesmo narrativas que pretendem resgatar “fielmente” determinados fatos, como as biografias autorizadas, são fruto de um discurso e, conseqüentemente, de uma enunciação.

Em outra entrevista, desta vez a Delmiro Gonçalves (Andrade, s.d., p. X-XI), Jorge Andrade reitera que todas as suas peças partiram de fatos reais e que “a arte consiste em descobrir o pessoal, que é a memória do coletivo”. Com essa consciência, constrói uma obra em que o particular é motivo condutor para o universal. Não podemos ser ingênuos, por exemplo, de afirmar que *Vicente de Rasto atrás* é o próprio Jorge Andrade, por mais que existam coincidências entre ambos:

- nascem em 1922;



- são naturais de uma cidade do interior de São Paulo e membros de tradicionais famílias de proprietários rurais que passaram por uma decadência financeira depois da quebra da bolsa de valores de 1929;
- tomam a decisão de sair do universo ao qual pertenciam para poder vivenciar outras experiências em um mundo mais urbano;
- tornam-se dramaturgos;
- casam-se e têm filhos;
- lecionam teatro;
- têm 43 anos: Jorge Andrade ao escrever *Rasto atrás* e Vicente ao empreender seu retorno-rasto-atrás.

Por toda a peça, vários dados nos permitem continuar estabelecendo a correlação, como a dedicatória que abre uma das publicações de *Rasto atrás* (s.d.), dirigida ao pai do autor e às paixões que ao mesmo tempo os separavam e os uniam, espelho da relação conturbada entre Vicente e João José. Também a incompreensão sentida pelo protagonista da peça é assumida por Jorge Andrade em suas entrevistas:

Eu acho que a partir daí então começou uma procura e esse menino ficou – de uma certa maneira, é assim que eu interpreto – um pouco estrangeiro no mundo, um pouco sentindo um mundo perdido, e começou a procurar decerto um caminho. Procurou este caminho, não é? Então ele tinha uma sensibilidade diferente. Ele não era compreendido e nem conseguia compreender o mundo que o rodeava. E o mundo que o rodeava era um mundo agreste, duro, que não o entendia. Ele tinha realmente – eu posso dizer hoje, na idade que eu estou – que ele tinha uma sensibilidade diferente e que era fácil julgá-lo errado. Ele gostava, por exemplo, de ler. Ele tinha paixão pelos livros e pelos desenhos e pelas estampas. Ele gostava demais de música. E vivia num mundo de fazendeiros, de coronéis, um mundo agreste, que não conhecia a arte, não conhecia a sensibilidade, e onde a sensibilidade era mal interpretada. Portanto, ele era mal interpretado. À medida que ele era mal interpretado e não conseguia encontrar uma correspondência à sua sensibilidade, essa sensibilidade se aguçava e se tornava maior, porque não encontrava um ponto de apoio. Então ele começou a procurar caminho, e ele procurou caminho durante a

vida inteira, sem perder os seus valores, e sem se deixar ser destruído pelo mundo.

(Entrevista de 22 de outubro de 1976 a Mariângela Alves de Lima, Linneu Dias e Carlos Eugênio Marcondes de Moura- Arquivo Multimeios – Centro Cultural São Paulo)

Ressalte-se que o autor refere a si mesmo na 3ª pessoa, como um narrador distanciado dos fatos, posicionamento que explicita quando afirma “eu posso dizer hoje, na idade que estou”. Tomando-se este depoimento de Jorge Andrade como parâmetro, tal qual Vicente ele gostava de ler, de ouvir música, sentia-se diferente das pessoas com quem convivia e era discriminado pela sua sensibilidade. Não nos interessa a confirmação desses dados, mas o discurso que o dramaturgo tem de si mesmo, até porque esse tipo de narrativa, apesar de parecer retrato fiel da vida da pessoa, tende à ficção, conforme comprova o crítico literário Massaud Moisés ao comentar textos dessa natureza:

Decerto, ninguém mais indicado que o próprio indivíduo para relatar sua existência pregressa. Na verdade, porém, a expectativa é desmentida pelos fatos: via de regra, as autobiografias não inspiram a confiança desejada, uma vez que o escritor acaba distorcendo a imagem do seu passado, seja por esquecimento, involuntário ou deliberado, seja por censura, seja por amplificar ou minimizar alguns aspectos em detrimento de outros, seja porque, afinal de contas, se instila grande dose de narcisismo na reconstituição que uma existência faz de si própria.

(Andrade, *s.d.*, p.50)

A grande diferença entre o percurso de Vicente e as afirmações de Jorge Andrade é que enquanto este está realmente tentando retratar a si próprio, aquele espelha uma realidade maior, a do artista incompreendido que, para voltar a criar, deve retornar à sua genealogia, religar-se à presença do presente. Curiosamente também é nessa História imediata que Andrade busca inspiração para suas peças, em um jogo metalingüístico, do qual os dois dramaturgos, o ficcional e o empírico,



se beneficiam, criando um mecanismo que passaremos a chamar de auto-referencialidade de enunciação. Nesse caso, não se trata de um discurso autobiográfico, mas de um enunciador que busca alicerçar o seu enunciado nos dados referenciais do autor histórico, impelindo o criador a enxergar-se na criatura e vice-versa. A angústia de criação do "dramaturgo-personagem" constitui a própria construção dramática do "dramaturgo-autor"⁵²:

VICENTE - Mas, ficaram, escondidos em mim, atos que não me deixam viver em paz, me atormentam. O fracasso da minha peça não me magoa mais. Mas, é ele que está levantando um passado... que pensei ter esquecido para sempre. (...) Cada pessoa que saía do teatro, fazia-me sentir como se o meu trabalho fosse gratuito, inútil.

(Andrade, 1986, p.460)

VICENTE - Eu pensei que tivesse encontrado a explicação de minha angústia, de minha vida. Agora, vejo que tenho mentido. A pior coisa que pode acontecer a um autor, Lavinia, é perceber que mente e não saber como sair da mentira.

(p.460)

VICENTE - (*Olha o prêmio em suas mãos*) Com esse, são oito em meu escritório... e estou só diante deles. E como eu, muitos! Com encenações que não obedecem a nenhum objetivo, ninguém pode se sentir realizado. Cada espetáculo se transforma em questões de lucros e perdas! Como um autor pode criar, se precisa pensar em número de personagens, temas proibidos, censura, intolerância política...?

(486-7)

VICENTE - (*43 anos*) Há muitas coisas em minha vida, Lavinia, pedindo explicações. De muitas, lembro-me bem. Mas, são as escondidas que nos atormentam.

(p.497)

Observando os excertos, notamos que, apesar de Vicente ter êxito em seus espetáculos, os prêmios na estante nada lhe dizem, pois seu trabalho não retrata

⁵² Embora a construção possa parecer redundante, tenta diferenciar as duas instâncias: a do enunciado e a da enunciação.

sua verdade de vida. Na primeira vez em que se depara com o fracasso, desencadeia-se a crise, a princípio existencial e, conseqüentemente, artística. O passado o atordoa no presente da enunciação e, para conseguir resolvê-lo ou aprender a conviver com ele, é preciso presentificá-lo, trazendo à tona o que foi macerado. Vicente, ao se referir à construção de sua obra, descreve um texto similar ao qual é personagem – *Rasto atrás* –, uma peça de elenco numeroso, estrutura complexa e intolerância política, elementos suficientes para dificultar a encenação e, conseqüentemente, trazer problemas para o dramaturgo, que normalmente sobrevive das montagens de seus textos. De nada valem os prêmios se a obra não comunica para quem tem de comunicar: o público.

Em outras passagens, a auto-referencialidade de enunciação continua tornando movediças as fronteiras entre fato e ficção, caso do convite que Jorge Andrade recebeu do governo norte-americano para visitar aquele país, acontecimento que também possui simulacro na peça, quando João José comenta uma nota de jornal que tratava de uma visita de Vicente como convidado de um governo estrangeiro (Andrade, 1986, p.524).

Em novo trecho, há identificação entre a obra do “dramaturgo-personagem” e a do “dramaturgo-autor”, como se Jorge Andrade emprestasse para Vicente a sua produção. O argumento de *A moratória* é o mesmo da peça escrita por Vicente, já que ambas tratam de uma “família do café” antes e após a queda da bolsa de valores de 1929:

PADRE: Porque é uma mentira. Aquela personagem não foi daquele jeito. É baseada no avô dele, e todo mundo sabe que não passou de um freqüentador do meretrício.

(OS ALUNOS FALAM TODOS AO MESMO TEMPO)

ALUNO 2: Então, o senhor não entende de teatro!

ALUNO 1: A personagem não é o avô dele!

ALUNO 3: Simboliza a mentalidade de antes de trinta...

ALUNO 2: ... a queda de famílias do café...

ALUNO 1: ... vítimas da crise de 29!

ALUNO 3: São questões econômicas e não religiosas!

ALUNO 1: Problemas sociais!

ALUNO 2: E que me importa se o avô dele foi assim?!

PADRE: (*Grita, tentando dominar a balbúrdia*) Esse autor nunca passou de um fazendeiro fracassado que acabou vendendo a fazenda.

ALUNO 1: Ele nunca foi fazendeiro. É um dramaturgo!

PADRE: E o que significa um dramaturgo nesta terra? Nada!

(Andrade, 1986, p.513-514)

O avô de Vicente e o avô de Jorge Andrade, apesar de retratados nos textos de teatro dos dois autores (o ficcional e o não-ficcional), são apenas representações de avôs, pois da mesma maneira como os alunos explicam ao padre que a personagem não é histórica, como acredita o sacerdote, mas símbolo “da mentalidade de antes de trinta” e da “queda de famílias do café, vítimas da crise de 29”, também Vicente não é Jorge Andrade ou João José o seu pai. Não constituem, além disso, mera coincidência, mas um deslocamento do referencial concreto para a ficção.

Esse tipo de enunciação, como quer o teatro ligado à estética realista, em que se amplia o processo mimético, ganha em verossimilhança, pois quando se sabe que os fatos possuem duplicata no mundo concreto, reforça-se o contrato fiduciário greimasiano. Assim, Jorge Andrade, ao utilizar seu passado histórico, ou seja, a realidade que conhecia, conseguiu, de acordo com sua própria afirmação em entrevista a Delmiro Gonçalves, a inspiração necessária para criar sua arte, a qual estaria fazendo uma transposição de símbolos: “a vida está constantemente criando dentro de nós – mundo que foi encontrar seu símbolo nas minhas peças” (Andrade, depoimento no prefácio de seu livro - s.d., p.XI)

Na mesma entrevista, Jorge Andrade afirma que “Ninguém inventa nada. Tudo se encontra à nossa volta, vivendo e se impondo nas formas mais variadas. O



mundo que trazemos em nós é só o que conseguimos ver” (p.X). E é justamente isso que enxergamos no palco: a visão estabelecida pelo enunciador-fonte dos textos de Jorge Andrade, a qual, em alguns momentos, pode ser confundida com a visão exclusiva do autor. Obras dessa natureza, de enunciação auto-referencial, podem parecer, a princípio, demasiadamente particulares, mas, como vimos, recriam um presente comum a todos os homens, como se, ao mostrarem, sem pudor ou vergonha, o quintal da própria casa, revelassem o universal, já que a presença do presente, artisticamente recriada, nos ajuda a compreender a realidade momentânea.

3.1.2 A presença do passado: o discurso mítico da enunciação

O trem que Vicente toma para retornar a Jaborandi, pequeno povoado onde vivia sua família, não veicula apenas o encontro com sua genealogia, mas o faz penetrar na presença do passado, um processo mítico que o religa à própria existência. Em busca de conhecimento, o protagonista de *Rasto atrás* se lança ao passado para entender seu momento atual e, como se sabe, toda vez que alguém não se satisfaz com eventos da circunstancialidade, adentra o universo mítico e procura as origens do mundo e das coisas. A cada necessidade de se religar ao cosmos, o indivíduo invoca o não-tempo mítico, “transfigurado pela presença ativa e criadora dos Entes Sobrenaturais” (Eliade, 1972, p.21), donde a instauração de vários mitos cosmogônicos, ou seja, que reportam ao começo do mundo. É na cosmogonia (origem ou formação do universo) que o caos, vazio hiante e desordenado, se organiza e tudo passa a existir, e, ao reviver a origem, o ser

humano repete o ato “de abolir o Tempo decorrido, de ‘voltar atrás’ e de recomeçar a existência com todas as suas virtualidades intactas” (Eliade, 1972, p.79).

Na enunciação, o enunciador-fonte estrutura a trama seguindo o fluxo da memória, colocando a personagem em um louco caminho-rasto-atrás, em que as pegadas se confundem em trilhas nunca dantes percorridas. Como cachorro mateiro, Vicente inicia um processo de desamoitar a si mesmo, revirando seu passado e se deparando novamente com todas as incertezas que o atormentaram, revivendo passagens de sua vida aos 5, 15, 23 e 46 anos.

Desde os 5 anos, o menino Vicente demonstra seu encantamento pelas flores, folhas, rio, pequenos animaizinhos e pela lua, negando o instinto predador das caçadas. João José, o pai, não admite essa sensibilidade do garoto, reveladora de uma “alma de mocinha” que pode comprometer a masculinidade (na visão de um homem grosseiro como ele). Quanto mais tenta trazer o garoto para perto de si, mais o afasta, na medida em que não lhe dá explicações satisfatórias:

VICENTE: (*Em sua nascente visão do mundo, olha para cima*) A lua já não é mais uma bola! É um queijo partido. Quando eu ficar grande, a lua ainda será quebrada?

JOÃO JOSÉ: Acho que sim.

VICENTE: Quando o senhor era do meu tamanho, ela já era?

JOÃO JOSÉ: Era.

VICENTE: E o senhor nunca descobriu por quê?

JOÃO JOSÉ: (*Retesado*) Não.

VICENTE: Por quê?

JOÃO JOSÉ: (*Explode*) Larga mão dessa porcaria de lua, Vicente!

VICENTE: Quando eu for homem grande... eu caço, viu papai. Quando ficar grande, vou ser como o senhor... e vou descobrir por que a lua fica quebrada...

(Andrade, 1986, p.496)

É o avô Bernardino, mediado pela fala da tia Isolina, adjuvante de Vicente, que traz uma justificativa mais alentadora ao protagonista (já com 15 anos) sobre as diferentes fases da lua:

(Isolina senta-se, abraçada a Vicente. Enquanto fala, acaricia os cabelos dele com grande ternura, tentando acalmá-lo. O SOM, DISTANTE, DE UMA FLAUTA ACOMPANHA A CENA. Isolina perde-se numa rememoração repleta de amor.)

ISOLINA: Você me lembra muito papai. É verdade! Ele nos compreenderia! Papai era lindo. Parecia um poeta. Tinha alma de poeta. Era inteligente, nobre, sensível... sentia pena de todo mundo. "A humanidade é muito sofredora", dizia. E recolhia todo mundo em casa. Ao entardecer, sentava-se no alpendre e tocava músicas para nós. Ele também gostava de olhar as estrelas. Contava uma história linda sobre a luta da Terra com a Lua por causa do sol. A lua perdia e, envergonhada, ocultava a face iluminada, mostrando a face obscura. Era assim que nos explicava as fases da Lua. Lembro-me de que ele dizia que mamãe era como a terra: generosa, mas impiedosa. E nós, as filhas, éramos as três Marias! *(Sorriso doloroso)* Sempre juntas em um céu limpo! Assim seria nossa vida! *(Fica perdida, com os olhos marejados)*

(Andrade, 1986, p.506)

O discurso do sensível avô adentra a sabedoria mítica, buscando explicações cosmogônicas, baseadas no mito de origem, para revelar que a lua não é quebrada por acaso. A história narrada, o duelo da lua com a Terra por causa do sol, em que a primeira sai vencida e tem de ocultar a sua face iluminada, constitui manifestação alegórica das oposições familiares, contrapontos do mundo-chão de Mariana, simbolizada pela Terra (generosa mas impiedosa), e do universo sensível de Bernardino e Vicente, representados pela lua, corpo celeste inspirador de artistas, poetas, enamorados, entre outros. O sol, como objeto de desejo dessas forças antagônicas, é símbolo da plenitude e do poder. Metáfora da lua, Vicente é revelado pelo enunciador-fonte em quatro fases distintas, aos 5, 15, 23 e 46 anos, ou, se preferirmos, na sua fase nova, como criança; crescente, jovem que sonha com uma realidade diferente; cheia, quando, já crescido, foge de casa; e minguante, momento em que se acentua a crise existencial e necessita retornar às origens.

Aos 23 anos, cientificamente conhecedor das diferentes fases da lua, compara a situação de decadência da família ao estágio minguante, quando nada



se planta: "... Lua quebrada é minguante, quando não se planta nada. É assim que temos vivido. Minguante é também decadência. Decadência! Compreende, papai?" (Andrade, 1986, p. 520). Quando João José, no meio do mato, recebe a notícia da volta do filho, estão na fase quarto crescente, símbolo do início de uma situação eufórica, momento em que dirige a Vaqueiro a mesma pergunta que Vicente costumava lhe fazer quando criança, sobre o motivo de a lua aparecer quebrada no céu. O fato de ainda não possuir a resposta demonstra que, embora tenha disposição para receber bem o filho, continua não conseguindo compreendê-lo:

JOÃO JOSÉ: Então! E era um dos antigos! Meu filho também podia gostar do que quisesse. A gente ser atrasado, é uma infelicidade, compadre. Não sabe das coisas.

VAQUEIRO: Padrinho Bernardino foi um homem muito bom. Manso como um cordeiro. Não podia ver ninguém sofrer!

JOÃO JOSÉ: Ele saberia responder por que...! Em que lua estamos?

VAQUEIRO: Quarto crescente.

JOÃO JOSÉ: Vaqueiro! Você sabe por que a lua fica quebrada?

VAQUEIRO: *(Pausa longa. Vaqueiro examina a lua sem achar uma resposta)* Está aí uma coisa que nunca tive ciência, compadre!

JOÃO JOSÉ: *(Irritado)* Também, você não sabe nada!

VAQUEIRO: Desculpe, compadre!

(Andrade, 1986, p. 525)

No final da peça, depois da morte de João José e do regresso de Vicente (anunciado sonoramente pelo apito do trem), projetam-se slides de luas coloridas, imagem do triunfo da arte, momento em que Vicente, aos 46 anos, olha a si mesmo com 5 anos e repete a frase: "Um rio de flores e de luas" (Andrade, 1986, p.526), demonstrando que, para o artista, um único referente, a lua, pode desdobrar-se e ganhar novos significados, um rio deles.

Também o rio configura uma imagem mítica, pois a água é um dos elementos primevos da criação, fonte de vida e de purificação. Seu fluxo representa o desenrolar da própria existência e suas margens dividem lados opostos, no caso de

Rasto atrás, separam o menino do adulto, o artista do caçador, o homem sensível do homem rústico. Desde criança, Vicente desvela seu espírito transgressor, seu anseio por uma nova realidade, figurativizado no desejo de mudança do curso do rio:

VICENTE: (5 anos. *Meio sonhador*) Papai!

JOÃO JOSÉ: (*Atento à pescaria*) Que é?

VICENTE: Por que a água corre p'ra lá?

JOÃO JOSÉ: Por causa da queda.

VICENTE: Acho que devia correr ao contrário.

JOÃO JOSÉ: Mas não corre.

VICENTE: Seria mais bonito. Passaria primeiro naquela árvore cheia de...

Que árvore é aquela, papai?

JOÃO JOSÉ: Figueira branca. Padrão de terra boa, filho.

VICENTE: A raiz parece escavada no barranco. Que é aquilo pendurado na figueira, papai?

JOÃO JOSÉ: Ninhos de guachos.

VICENTE: Parecem pacotes de balas.

(Andrade, 1986, p.495)

No seu rio-ao-contrário, a pureza de menino de Vicente vislumbra uma natureza esteticamente reconstruída, na medida em que as águas veriam suas próprias margens sob um novo olhar, privilegiando os pássaros (ninhos de guacho que parecem pacotes de balas) e a figueira branca. Enquanto João José enxerga nessa árvore frondosa apenas a terra boa, a visão de Vicente focaliza a raiz escavada do barranco, como se ele próprio arrebetasse, em busca da liberdade, a terra que o sufoca, ou seja, a imagem constitui um índice da sua intenção de desligamento da família: ele é a própria raiz desvencilhada do barranco.

Se as flores do "rio de flores e de luas" em relação ao filho simbolizam a inclinação artística, para o pai denunciam a perdição, dado que constatamos no seu casamento com Elisaura, personagem que também representa o mundo refinado:

ISOLINA: (*Disfarça, forçando naturalidade*) A igreja está linda, mamãe!

JESUÍNA: Enfeitaram todos os altares!

MARIANA: (*Despeitada*) Esbanjamento!

ISOLINA: Cobriram a nave com pétalas de flores, Etelvina!

MARIANA: (*Ri, maliciosa*) Gostaria de ver João José no meio de tanta flor!
(*Com raiva*) Estão enfeitando o cabresto! Quando ele virar o arreio na
barriga, eles vão ver.

ISOLINA: Elisaura vai entrar na igreja, pisando flores!

MARIANA: Logo sentirá os espinhos.

(Andrade, 1986, p.476)

Para Chevalier e Gheerbrant, pesquisadores de símbolos em várias culturas, “a flor é o símbolo do amor e da harmonia que caracterizam a natureza primordial; a flor identifica-se ao simbolismo da infância e, de certo modo, ao do **estado edênico**.” (2002, p.437). Representante dessa situação paradisíaca, a flor significa a ligação de Vicente com suas origens, e a incompreensão com o mundo que o cerca o impulsionará a refugiar-se no mundo urbano, que o compreende e o acolhe. Como Vicente, também João José foge, abrigando-se no meio da mata, de onde só sai para se reencontrar com o filho e, posteriormente, para morrer. Temos, então, dois signos da natureza em disputa: flor × mata, elementos que figurativizam o esquema actancial analisado anteriormente, força temática orientada × oponente.

A imagem da flor manifesta-se novamente no enunciado durante a seção literária dedicada a Vicente, quando a personagem Poeta também é comparada a uma flor: “O autor, Vicente, é uma dessas raras flores, que, brotando por aqui, têm perfumado nossos lares com a fragrância das pétalas coloridas de seus versos inspirados” (Andrade, 1986, p. 488). Os versos declamados pelo poeta são, segundo ele mesmo, “genetlíacos”, atando, novamente, a enunciação dramática à celebração mítica das origens:

POETA: (*Adianta-se*) Genetlíaco! (*Explica-se*) Que celebra o nascimento de alguma coisa.

POETA:

Estrelas festivas no infinito cintilam!

Mil trovões no espaço ribombam!

E sobre a terra – madre humosa,

Leito de mil folhas, generosa,

Ouvem-se passos de alma destemerosa!
 De clã de primitivos tempos
 Que batendo mil léguas afoitamente
 Aqui aportou só e destemidamente!
 Para lares, colégios e capelas erguer,
 E um imenso chão santificar.
 Surge, assim, o cruzeiro altaneiro
 De uma cidade, vagido primeiro!

(Andrade, 1986, p.488-489)

Nesses versos há a recuperação da presença do passado com a celebração do rito cosmogônico como modelo consagrado de determinados comportamentos, justamente no instante em que Vicente retorna à cidade e reúne-se com a família e pessoas ilustres na cerimônia de boas-vindas a ele, revivendo o mito do eterno retorno, expressão não-linear do tempo segundo a qual sempre se volta a um ponto original. Observe-se que, ao situar sua escrita em épocas primordiais, o Poeta remonta, nos primeiros versos, a elementos da natureza – estrelas, trovões, a própria terra – e, na segunda parte do poema, aponta elementos construídos – lares, colégios, capelas, o cruzeiro –, mostrando que o mundo urbano nasceu do natural, em uma analogia com as origens do dramaturgo que, na ocasião, retornava ao seu povoado natalício. Como no aproveitamento histórico-biográfico, observamos, na enunciação do texto escrito de *Rasto atrás*, um jogo metalingüístico, pois o enunciador-fonte explicita o teor mítico da trama por meio da obra de outra personagem-autora, desta vez um poeta.

Atendendo a pedidos dos presentes, Vicente declama os únicos versos que teria escrito para uma das peças (como Jorge Andrade, que também não era poeta e que registra versos em *Rasto atrás*), os quais causam sensação de desconforto em todos, pois sua escrita pessimista retrata o desencanto pela vida e sua condição de artista em crise, questionando o motivo de sua própria existência:

VICENTE:

Pra que o menino nasceu?
 O menino nasceu
 Caminhando, falou!
 O menino cresceu
 Falando, cantou!
 O menino sofreu
 Cantando, amou!
 O menino viveu
 Amando, sonhou!
 O menino morreu
 Sonhando, acabou!
 P'ra que o menino nasceu?

(Ficam todos um pouco confusos. Elisaura rompe em soluços. Isolina e Vicente trocam um olhar de compreensão profunda).

JESUÍNA: Continue, Vicente!

VICENTE: *(Disfarça)* Não terminei ainda de escrever.

JESUÍNA: Ah! Mas, você deve terminar! Não é, senhor Prefeito?

PREFEITO: Tem sustância!

POETA: É poesia moderna, não é?

VICENTE: Não sei.

POETA: Tenho lido muito!

(Apaga-se a imagem de Elisaura...)

(Andrade, 1986, 489-490)

Em cena intercalada a essa, Elisaura, mãe de Vicente, e a tia Etelvina dialogam sobre a tristeza que abate a progenitora durante a gravidez, em razão da ausência de João José, o que explicaria o rancor que Vicente guarda do pai e o desgosto perante a vida em virtude da incomunicabilidade, sentimentos que se espelham nas peças que escreve e no poema que recita: "Teu silêncio será tua moita".

A auto-referencialidade na enunciação, ou seja, as coincidências históricas entre a vida do autor e a trajetória da personagem, adentra também essa busca mítica constatada no enunciado, pois enquanto o dramaturgo da ficção busca religar-se às suas origens, o dramaturgo não-ficcional também se liga às suas,

como se fosse uma espécie de psicodrama⁵³, manifestação teatral cujo objetivo é representar o mundo concreto e suas angústias. O que nasce desse jogo entre história / mito / enunciação é uma cosmogonia literária, ou seja, parte-se de fatos da referencialidade, adentra-se o universo não racional dos mitos para se chegar à criação da peça em si: a memória é o núcleo celular da criação de uma realidade artística, de uma nova existência eternizada pela ficção.

Sob o discurso lírico da busca de Vicente pelo passado e pelo pai, a enunciação manifesta uma ideologia bem marcada, já que, o enunciador-fonte, a arte deve transubstanciar a própria vida. Vejamos como Vicente descobre a gênese do seu processo artístico:

VICENTE - (*Distanciando-se pouco a pouco*) Ele queria me ensinar. Eu não queria aprender. Disse a meu pai que estava cansado e deitei-me encostado ao tronco de uma árvore. Ele se escondeu distante de mim, piando, chamando o macuco. Fiquei imóvel, ouvindo a resposta da ave, desejando intensamente que ela descobrisse o logro. (*Senta-se, olhando perdido para o alto*) Olhando a copa da árvore, pensei estar embaixo do meu colchão. A mata ficou imóvel, silenciada numa magia estranha. Esqueci-me de mim mesmo. De tudo! Senti-me no começo de uma grande busca, perto de algo terrível! O mundo parou e me transformei em um homem diante de sua razão. Foi aí que a pergunta brotou pela primeira vez: Quem sou eu? Quem? Era o canto que começava. Então, minha verdade saiu da terra, cresceu e ultrapassou a mata. Percebi... como devia ser maravilhoso compreender, interpretar e transmitir! Partir da minha casa, minha gente, de mim mesmo... e chegar ao significado de tudo, tendo como instrumentos de trabalho, apenas as palavras e a vontade. Não usar nenhum suor, a não ser o meu. Nenhum braço, além dos meus. Nenhuma inteligência, exceto a minha! Isto era ser livre! Eu me comunicaria! Seria tudo! De repente, um tiro ecoou na mata. Papai veio ao meu encontro, sorridente, segurando sua presa. Eu, fui ao encontro dele com a minha bem firme nas mãos, sentindo que voltaria ao alto da árvore novamente.

(Andrade, 1986, p.485-486)

A revelação epifânico-existencial de Vicente, sua busca mítica pelas origens, acontece no meio da mata, lugar que, se por um lado significa sua ligação

⁵³ Não estamos levando em consideração o caráter terapêutico desse tipo de fazer teatral.



permanente com o pai, por mais que dele tentasse fugir, por outro, segundo Chevalier e Gheerbrant, simboliza, “por sua obscuridade e seu enraizamento profundo, o inconsciente” (2002, p.439). À sombra de uma árvore, enquanto João José se afasta para caçar uma ave, Vicente começa sua caçada por si mesmo, ocasião em que principiam os questionamentos sobre sua genealogia: ao mesmo tempo em que sua família o mantém preso àquele lugar (como as raízes que seguram a árvore), anseia por liberdade (como a copa, que aponta para o alto). A árvore aparece no texto também como símbolo da própria árvore genealógica: “JOÃO JOSÉ: Mais firme do que esta árvore. É fígado. Herança de família. Lá em casa, todo mundo sofria do fígado” (Andrade, 1986, p.464). A força da família é comparada à da árvore, mas todos os seus membros padecem de um problema de fígado, órgão do corpo associado ao fel e, conseqüentemente, ao amargor, referência à infelicidade de todos os familiares: “MARIANA: Isto é fígado. A família toda sofre do fígado. (...) Não posso comer ovo, só chupo lima. Jesuína não toma leite, Isolina não suporta laranja e João José não pode nem ver abacate. Fica tudo desarranjado. Então, não é fígado?” (Andrade, 1986, p.469).

Acuado na mata, sem poder fugir, Vicente mergulha em si e descobre sua própria verdade, o que, entretanto, não corresponde à solução dos seus problemas existenciais e artísticos, pois seria apenas o “começo de uma grande busca”, “algo terrível”, procura descrita como o “canto que começava”. O termo “canto” é plurissignificativo, pois pode ser entendido como o ato de cantar, comparando a vida a uma música; como a divisão de um poema épico, e então a peça poderia ser lida como uma epopéia, na qual o herói regressa à sua terra natal em busca da própria identidade; ou ainda como lugar afastado, ou seja, como a parte do ser que ainda não fôra enfatizada. Em outra passagem, novamente encontramos o termo

“canto”, mas dessa vez referindo-se à busca que Vicente empreende na tentativa de encontrar o pai:

VICENTE — (43 anos) Que impiedade cometemos, papai? Que momento foi esse que nos separou? Onde procurar mais? Em que canto de mim mesmo, ainda não descí, para tirá-lo de lá como realmente foi? Há uma imagem que precisa ser destruída, para que a verdadeira apareça. É esta que vim buscar.

(Andrade, 1986, p.509)

De acordo com o filósofo Gaston Bachelard, “todo canto de uma casa, todo ângulo de um quarto, todo espaço reduzido onde gostamos de encolher-nos, de recolher-nos em nós mesmos, é, para a imaginação, uma solidão, ou seja, o germe de um quarto, o germe de uma casa” (2000, p.145), representação, no trecho da peça destacado, da introspecção de Vicente, que vasculha o seu íntimo a fim de encontrar a própria identidade.

Para chegar ao “canto”, a personagem teria de descer, como na viagem de Enéias aos infernos, descrita na *Eneida* de Virgílio. Segundo Mircea Eliade, um novo começo não pode ter início se “os restos e as ruínas do velho ciclo” (1972, p.51) não forem completamente destruídos, o que equivale a dizer que toda escatologia (destruição total) é o anúncio de um novo começo, ou seja, uma cosmogonia futura que se instalará sem os erros do passado. Para que Vicente possa usufruir de uma nova situação, necessita descer ao seu próprio inferno, revivê-lo, para, posteriormente, superá-lo.

Tentando a reconciliação, o pai lhe oferece alguns presentes, dentre eles, um laço de couro, imagem da busca circular um do outro: aquele ciclo está se fechando para que um novo tenha início. Após o reencontro, João José morre e Vicente

retorna para sua arte, esposa e filhos: foi necessária a morte do pai para que o filho pudesse vislumbrar uma possibilidade de recomeço.

Outro símbolo da renovação é o da ave com penas de prata, asas de aço e olhos do tempo, da qual Vicente se sente prisioneiro:

LAVÍNIA: É sempre assim, quando falo de nós! Você me abraça, mas não nos vê. Sabe por quê? Porque vive prisioneiro de uma "ave de asas de aço", não é assim?

VICENTE: (*Sorr*) É.

LAVÍNIA: Uma verdadeira escravidão! Minha pior inimiga. E de seus filhos, também!

VICENTE: É um meio de expressão, Lavínia, não uma escravidão.

(Andrade, 1986, p.461)

VICENTE: (*43 anos, rememorando*) Uma ave com penas de prata, asas de aço e olhos do tempo!

(p.501)

MARIANA: (*Violenta*) Seu lugar é na fazenda ajudando seu pai. E pare com esse negócio de rio de flores e de luas! Lua é lua, flor é flor, rio é rio. Você não está mais em idade p'ra isto. (*Vira-se para Isolina*) Pois eu não gostei nada "daquilo". (*Depreciativa*) "Penas de prata!" Pena que conheço é pena mesmo.

VICENTE: (*Indignado*) A senhora mexeu em minhas coisas?

MARIANA: Mexo em tudo aqui. Quem não gostar que coma menos. De prata, basta aquela flauta. ...

(p.503)

JOÃO JOSÉ: E quando perguntei o que estava fazendo, sabe o que me respondeu? Que procurava uma ave com penas de prata! (*Subitamente*) Mamãe! Nós temos algum caso de loucura na família?

(p.505)

O pássaro, figura alegórica da busca artística de Vicente, pode ser correlacionado à Fênix, ave mitológica que, quando morta, renasce das próprias cinzas, em uma sucessão de escatologias e cosmogonias. Como se constata nos trechos destacados, em alguns momentos a ave representa o desejo de ressurreição ou novo nascimento do protagonista, ou seja, um novo ciclo em sua

vida; em outras passagens, Vicente se sente preso pelas asas de ferro, atado à sua realidade circundante e à sua família, o que confere à ave um valor ora positivo e ora negativo.

O mundo concreto de Mariana não lhe permite o entendimento da angústia do neto, pois a matriarca não decodifica a metáfora contida em imagens como o rio, a lua, as flores e a ave, representantes da sensibilidade artística de Vicente: “Lua é lua, flor é flor, rio é rio. (...) Pena que eu conheço é pena mesmo” (Andrade, 1986, p.503).

Ao distribuir essas imagens míticas por todo o texto, a enunciação se entranha no mundo das origens e da destruição, descortinando o resgate da presença do passado na trajetória de Vicente para que, imerso no mundo revelador dos mitos, possa sair renovado e, conseqüentemente, voltar a criar.

Uma vez que no nível do enunciado o protagonista de *Rasto atrás* se encontra em crise com sua família e com o seu trabalho, empreende uma volta ao seu passado para se cosmicizar no presente, pois o homem não é pleno se não está em harmonia com a sua História ou se não a conhece bem. Por mais que pai e filho fugissem um do outro, urgia que desamoitassem o passado, motivo pelo qual a enunciação se embrenha nas trilhas obscuras da memória e segue ziguezagueando pelo tempo, presentificando o que estava relegado às lembranças. Nessa trilha das reminiscências, a enunciação se depara com duas esferas para reconstituir, a presença do presente e a presença do passado, ou se preferirmos, o mundo histórico e o mítico, espécies diferentes de conhecimento que buscam explicar ao homem os motivos de sua situação atual.



Quando a enunciação de *Rasto atrás* se embebe da presença do presente, resgata a decadência da aristocracia cafeeira, que de grande detentora de capital passa a lutar para se manter viva, declínio que abala todas as estruturas familiares. É nesse macrocosmo que se desenha o que chamamos de auto-referencialidade de enunciação, espécie de aproveitamento autobiográfico de fatos concernentes à vida do autor que se espelham no enunciado, após um processo de prestidigitação ficcional.

Em busca de sua verdade, a rememoração genetliaca de Vicente demonstra-se incompleta e a enunciação penetra no universo dos mitos a fim de encontrar uma explicação balsâmica para a sua inquietação: é, por exemplo, na narrativa mítica contada pelo avô que o garoto Vicente encontra justificativa para as diferentes fases da lua. Uma vez instaurado esse universo mítico, vários elementos, como a flor, o rio e a ave com asa de aço e penas de prata ilustram a gênese da busca artística de Vicente. A personagem, no presente da enunciação, aos 43 anos, toma consciência de que se faz necessário passar por uma escatologia para que uma outra cosmogonia possa ser promovida, ou seja, revisita o universo que o perturba para se restabelecer. Uma nova criação pode ser identificada também no nível extra-ficcional, pois o enunciador-fonte parte da crise do dramaturgo-personagem para criar a sua peça, mecanismo ao qual denominamos cosmogonia literária.

Em síntese, neste terceiro capítulo pudemos constatar o aproveitamento que a enunciação faz da História e do mito para tecer o enunciado e reforçamos que, se os enunciadores da encenação compreenderem esse jogo, poderão, com mais propriedade, mostrá-lo adequadamente aos espectadores do espetáculo, destacando, adequadamente, as imagens míticas e reconstituindo o contexto histórico que circunda a peça.



CONCLUSÃO

Acho que o trabalho do homem de teatro – seja diretor, cenógrafo, figurinista, iluminador, sonoplasta, etc – tem afinidade com o dos alquimistas que deixavam decantar por longo tempo infusões, óleos e compostos para que se transformassem em filtros mágicos: essa é a tarefa do teatro, decantar as idéias para que, quando propostas, transformem quem as recebe.

Gianni Ratto

Ao nos colocarmos no rasto da enunciação de *Rasto atrás*, podemos perceber que, por trás dos diálogos e das didascálias de uma peça, há uma voz reguladora do enunciado, que faz as personagens falarem e que constrói um sentido para a obra dramática. Denominamos o sujeito enunciador do texto teatral de enunciador-fonte, uma vez que é do seu trabalho, a operacionalização da linguagem, que os outros enunciadore, reponsáveis pela materialização da cena no palco, concebem o espetáculo. Dessa forma, ainda que em *Rasto atrás* se instaure um conflito familiar que opõe a cultura erudita à cultura rústica (rural), por meio do confronto entre Vicente e o pai, o exame da enunciação mostrou-nos que, ideologicamente, o ponto de vista assumido é o do filho, ou, se preferirmos, do triunfo da arte sobre o cotidiano, pois, como observamos na aplicação da teoria de Souriau, a forma como a história é enunciada privilegia a força temática orientada.

Esse tipo de constatação é possível pois que a análise do sistema actancial não se restringe a examinar elementos pertinentes ao enredo, revelando também



características da construção dramática, quando observa qual(is) das seis funções definidas por Souriau (1993) é(são) reforçada(s) – força temática orientada, o representante do bem cobiçado, o obtentor virtual desse bem, o oponente, o árbitro e o auxílio. Esses componentes mostram ao ator ou ao leitor do texto de teatro a força de cada actante na peça, facilitando a encenação, pois se conhecerá a ideologia subjacente ao discurso, para ampliá-la ou diminuí-la.

A fim de definir o processo de tessitura do ponto de vista no drama, ou seja, a posição da qual o relato é apresentado, verificamos que, ao ponderar o texto escrito, os enunciadores do espetáculo poderão direcionar o olhar do espectador por meio de técnicas como os recortes de luz, a marcação cênica, a gestualidade do ator, sua inflexão, ritmo e volume de voz, a inclusão de sonoplastia e traços de cenário, figurino e maquiagem. A trupe de teatro arguta saberá levar em consideração a enunciação da obra impressa para evidenciar, na transposição para o palco, os aspectos desejados, como se estivessem pintando vários quadros (as cenas) que, no final, significarão conjuntamente (o espetáculo). Quando os enunciadores destacam determinadas características, facilitam o entendimento do sentido ao espectador; devem, contudo, fazê-lo com equilíbrio, pois muita evidência banaliza o espetáculo e, pouca, não cumpre a função estabelecida.

Para determinar o ponto de vista de uma peça, Barko e Burgess (1988) agruparam cinco fatores que definem a distância estética: cênicos, cognitivos, grau de focalização interna, coerência das personagens, fatores afetivos e afinidades ideológicas, morais, sociais, etc. Os fatores cognitivos indicam a distância existente entre o saber de uma personagem e o saber do espectador e, partindo deles, percebemos que, semelhantemente à classificação de Norman Friedman (1967) em textos narrativos, é possível analisar a onisciência do drama, ou seja, o que o

enunciador mostra ou não para o leitor/espectador por meio das personagens. Para isso, adaptamos as categorias de Friedman e elencamos sete possibilidades de o dramaturgo transmitir as informações:

- onisciência interpretativa ou intrusa;
- onisciência neutra;
- “eu” testemunha;
- “eu” protagonista;
- narrador personagem;
- narrador coro;
- onisciência metalingüística.

Rasto atrás combina a onisciência interpretativa ou intrusa com o “eu” protagonista, pois, no primeiro caso, cada personagem explicita intenções, sensações e emoções para deixar claro o seu ponto de vista sobre os fatos, revelando a posição de cada actante na ação dramática e compondo, dessa maneira, um retrato da família de Vicente. No segundo caso, ainda que haja esse painel genealógico em que todos se expõem, a enunciação segue o fluxo da memória do protagonista, recuperando diversas passagens de sua vida. Diante disso, concluímos que, quando se considera o ponto de vista no drama, pode-se observar a perspectiva da peça como um todo, das cenas isoladamente e de cada personagem.

Vale salientar que o exame da enunciação do texto escrito não deve ser encarado como um gabarito para as encenações, ou seja, não constitui um manual de receitas sobre como realizar um espetáculo, mas uma maneira de se compreender o significado de uma obra, que ajuda a estabelecer o que lhe pertence de fato. Assim, há inúmeras formas de se montar *Rasto atrás*, podendo-se reforçar ou minimizar determinada função actancial ou ponto de vista, sem, contudo,

subverter radicalmente o significado proposto pelo enunciador-fonte, a menos que seja, assumidamente, uma adaptação ou versão da peça.

O texto apresenta, como afirma Anne Ubersfeld (1977), as matrizes textuais da representatividade, ou seja, revela possibilidades de encenação, tanto nas falas das personagens quanto nas indicações cênicas. Espécie de projeção do autor-implícito ou de maior explicitação do enunciador, as didascálias, consideradas por Thomasseau (1984) como elementos paratextuais, contêm alguns dados para a visualização do espetáculo potencial e podem ser comparadas ao discurso indireto dos textos em prosa, descrevendo a cenografia, figurino, maquiagem, iluminação, sonoplastia, o tempo da ação, as marcações, etc. Entretanto, conforme comprovamos na análise de *Rasto atrás*, nas didascálicas não existem, apenas, informações direcionadas à constituição sónica da cena, ou seja, não observamos somente indicações de caráter objetivo, pois, em alguns momentos, há a infiltração de um discurso subjetivo, dirigido mais à leitura que à encenação⁵⁴, caso da comparação de João José e de Vicente a “cães ao sentir o cheiro de caça longamente rastejada” (Andrade, 1986, p.522). De qualquer forma, peças como as de Jorge Andrade, que possuem muitas rubricas, apresentam ao leitor – que tem ou não intenção de encená-las – um espetáculo virtual quase pronto, ou seja, torna-se mais fácil a visualização, exigindo um menor grau de inventividade dos encenadores.

Essa infiltração subjetiva nas didascálias confirma nossa posição diante da polêmica sobre a função da literatura dramática, que subsiste tanto para a leitura

⁵⁴ Frise-se, todavia, que tudo o que socorre o ator no entendimento da personagem é importante para a encenação, ainda que apareça apenas sutilmente em cena.

quanto para a encenação, porquanto constituem prazeres distintos. A crítica de vários trechos de *Rasto atrás* sobre as dificuldades de se fazer teatro no nosso país ainda encontra eco nos dias de hoje, pois poucas pessoas têm acesso a representações, um número ainda menor lê peças, e o teatro, que possui os vieses da leitura e da encenação, tem de sobreviver, como “um filho da mãe que não morre nunca” (Ratto, *Folhetim*, n.5, 1999, p. 78), a vários percalços nas suas duas funções:

VICENTE: (*Olha o prêmio em suas mãos*) Com esse, são oito em meu escritório... e estou só diante deles. E como eu, muitos! Com encenações que não obedecem a nenhum objetivo, ninguém pode se sentir realizado. Cada espetáculo se transforma em questões de lucros e perdas! Como um autor pode criar, se precisa pensar em número de personagens, temas proibidos, censura, intolerância política...?

(Andrade, 1986, p.487)

DRAMATURGO: Sabe que, no passado, assistimos aqui a seções [sic] de teatro memoráveis?

PREFEITO: Tivemos um belo teatro, avantajado, amplo.

PACHECO: Teatro Aurora.

DRAMATURGO: (*Olhando o Prefeito com reprovação*) Ali, onde é hoje a garagem da Ford.

(p.488)

VICENTE: (*Deprimido*) Não lhe dei a vida que esperava.

LAVÍNIA: Não me casei para ficar rica. Não sou tão burra assim.

VICENTE: Por favor, Lavínia!

LAVÍNIA: Mas, é verdade. Era necessário muita burrice... pensar em ficar rica com teatro nesse país.

(p.497)

LAVÍNIA: (*Preocupada*) Mas, não pediram a você que escrevesse?

VICENTE: Pediram. Disseram-me, inclusive, que não me preocupasse com nada, deixasse a imaginação correr. Agora, vêm me dizer que o espetáculo vai ficar numa fábula; que teatro, neste país, é diversão para uma elite que não está interessada em resolver problemas... e por aí afora. (*Amargo*) O pior é que eles têm razão. Com os preços que são obrigados a cobrar...!

(...)

LAVÍNIA: Você e seu orgulho!

VICENTE: (*Impaciente*) Mas, não se trata disso. Enquanto não se encarar o teatro como manifestação cultural, será sempre assim. (...)

(p.498-499)



PADRE: E o que significa um dramaturgo nesta terra? Nada!

(p.495)

A nosso ver, é imprescindível que valorizemos o teatro também como literatura, pois se o leitor conhecer a versão impressa, conseqüentemente, poderá se interessar pelas encenações, à medida que se familiarizará com os códigos dessa arte. Prova disso é a escassa quantidade de peças (principalmente contemporâneas) na maior parte das bibliotecas escolares, o que dificulta o aprimoramento do gosto pela obra teatral. Cremos, ainda, que os estudos de teoria literária ainda se ressentem de uma atenção maior ao gênero dramático, já que quase nunca tratam do assunto e, quando o fazem, apresentam pouca profundidade.

Em busca de contemplar tanto a leitura como a encenação, partimos do texto lingüístico para alcançar as possibilidades cênicas de *Rasto atrás*, examinando como a análise da enunciação permite verificar a adequação entre o texto verbal e o não-verbal. Na passagem da obra escrita para a encenada, deparamo-nos com um conjunto de enunciadores responsável por transformar o que era palavra impressa em som, luz, cor, cheiro, forma, textura, etc., instaurando um outro grupo sógnico que mantém o sentido da peça ou que lhe atribui um novo.

Tendo como método o modelo semiológico de Tadeusz Kowzan (1988), propusemos a desagregação didática dos componentes da arte teatral, a fim de estabelecer, ao determinarmos a função de cada um deles na peça de Jorge Andrade, a sua contribuição particular dentro de um quadro sincrético e coeso. Assim, pudemos notar que o espetáculo é um sistema orgânico, em que a



inadequação de qualquer signo compromete o todo, daí a importância do diretor teatral, que tem o papel de reger o que chamamos de coral mudo de enunciadores.

Os responsáveis por criar a parte visual da personagem, dentre os quais o próprio diretor, os atores, figurinistas, maquiadores e cabeleireiros, devem evidenciar para o público determinados traços do papel representado. Dessa maneira, o *physique du rôle* (o tipo físico) é uma das primeiras características que o espectador visualiza na cena, que mostra, por exemplo, a idade de Vicente em um dado momento, uma vez que a obra o apresenta em várias passagens da vida. O planejamento da composição imagética, ou seja, das roupas, cabelo, tom de pele, também auxiliará nesse trabalho, podendo realçar aspectos relativos à oposição fundamental do texto – mundo poético × mundo concreto –, contrapondo a delicadeza de um grupo de personagens, como Vicente, Elisaura e Lavínia, à grosseria de outro, como João José e Mariana. A avó, por exemplo, tem sua força marcada pela expressão masculinizada, buço acentuado, sobrancelhas grossas, cabelos presos, etc., ao contrário de Elisaura, que é esguia, delicada, muito bem tratada e que, “em seu vestido de noiva, parece uma aparição” (Andrade, 1986, p.480).

O cenógrafo, enunciador responsável pelo espaço, deve ter o cuidado de projetar uma ambientação que não roube o brilho do ator e do texto, pois, como afirma Gianni Ratto, “uma cenografia somente é ‘bela’ quando deixa de ser gratuitamente bonita” (1999, p.24). Para tanto, antes de ser concebida, o profissional deve apreender o sentido do texto escrito e trocar informações com o diretor e com os outros enunciadores da cena, para que ela se oriente em direção semelhante à dos outros signos: de nada vale uma cenografia grandiloquente se desvia a atenção do conjunto da peça.

É necessário que se faça a distinção entre cenário e cenografia, pois o primeiro diz respeito ao espaço cênico, ou seja, o lugar da representação, e a segunda se refere aos elementos concebidos pelo cenógrafo.

Em virtude da pluralidade de tempos e de espaços em *Rasto atrás* e da representação simultânea de lugares distintos, fica difícil viabilizar trocas constantes de cenografia. Diante desse obstáculo, as didascálias sugerem que a ambientação seja estabelecida por meio de imagens cinematográficas, que se projetam no fundo do palco e que se relacionam com a ação dramática. Tal recurso empregado no teatro, segundo Kowzan, simboliza os sonhos das personagens, posto que evoca um universo onírico, não-palpável, o que é pertinente na peça de Jorge Andrade, haja vista as figuras abstratas propostas no texto ou cenas como a da inauguração da estrada de ferro em 1922, que se relacionam com a rememoração da personagem. Salientamos, entretanto, que o cenógrafo tem liberdade para não seguir essas indicações e optar por uma cenografia inusitada, desde que não comprometa semanticamente o espetáculo.

Sonoramente, não são propostas em *Rasto atrás* músicas incidentais, que pontuem melodicamente a trama, a não ser pela *Vissi d'arte* da ópera *Tosca* de Puccini, que Vicente ouve aos 23 anos e que uma melindrosa canta no retorno do protagonista à terra natal. A escolha dessa ária não é gratuita, já que espelha a angústia de Vicente por ter negado o universo rústico em que nascera e optado por uma cultura erudita. Esse conflito é reforçado quando se rivalizam os sons de buzina de caça, ligados à João José, e a melodia da flauta do avô Bernardino, signo da sensibilidade artística de alguns membros da família. Os ruídos de trens e locomotivas estabelecem a ligação entre esses dois mundos contraditórios, porque são os veículos que proporcionam a fuga do povoado e, posteriormente, o retorno

às origens. Em outros momentos, funcionam como indicador da passagem temporal, quando se ouvem uma máquina elétrica e outra da década de vinte.

A luz, outro componente da enunciação cênica, em *Rasto atrás*, delimita as diferentes localizações, estabelece alguns recuos e avanços de tempo e cria o clima adequado para as situações representadas, por meio de referências como “luz fria”, “diáfana” e “tons amarelados”. Destaca ou faz desaparecer, ainda, uma personagem, um objeto ou uma parte do cenário, aumentando ou diminuindo a intensidade, colorindo ou dando brilho. Graças a essa subjetividade, constitui expediente de enunciação que não deve ser executado por um eletricista comum, mas por profissional que, além de conhecer características básicas de iluminação, tenha sensibilidade para comunicar a partir da luz.

Por menores que sejam os objetos (acessórios) incluídos na peça, jamais serão vazios de significado, uma vez que passam a fazer parte do hipersigno (o espetáculo) cabendo, portanto, aos enunciadores da cena estar atentos às possibilidades de leitura que podem vir a receber. Colaboram, muitas vezes, na composição visual da personagem, como o cachimbo de Mariana, símbolo de sua força e rusticidade, e desvelam ao leitor/espectador, prontamente, a intenção de uma personagem, caso da mala que Vicente entra carregando, a qual representa sua intenção de partir. Em algumas passagens, descortinam uma situação, a exemplo da louça que se quebra durante a sessão literária, imagem da decadência familiar.

De todos os objetos que elencamos em nossa análise, o mais recorrente é o relógio, o qual possui uma significação distinta para cada personagem: para Vicente é a projeção do mundo ideal, como se a mudança para uma nova vida fosse uma questão de tempo; para Mariana representa o trabalho, já que não consegue ver

relógio sem corda; para João José serve apenas para mostrar a hora das caçadas; para as tias, é a única coisa que lhes resta, ou seja, o passado; e para Pacheco, o dono da Companhia de Troles, o descontentamento com a modernidade.

As indicações de marcação, expressão facial, gesto e expressão corporal foram por nós agrupadas, pois dizem respeito à ação física do ator, ao qual denominamos de substância vivificante da personagem no palco. Podem ser encontradas tanto em referência direta, ou seja, nas didascálias, quanto em referência indireta, nas falas. Em *Rasto atrás*, algumas rubricas possuem tal riqueza de descrição que se torna fácil a visualização da cena, como se houvesse uma direção potencial do espetáculo. Devemos notar que mesmo o menor movimento ou a ausência dele participa da cadeia de signos da obra teatral e, portanto, possui sentido, caso da estaticidade proposta em várias cenas das tias, reveladora de seu apego ao passado, ou do abraço que Isolina dá antes das irmãs em Vicente, que entremostra a grande aproximação entre ambos.

Essa relação das pessoas com o espaço e a aproximação ou repulsa que umas mantêm com as outras são estudadas por uma disciplina denominada proxêmica, que determina quatro classes de distância: íntima, pessoal, social e pública, cuja verificação permite um melhor entendimento da ação dramática e, conseqüentemente, um posicionamento cênico adequado.

Igualmente importante é a análise da cronêmica, que orienta a compreensão do indivíduo de acordo com a relação mantida com o tempo, estabelecendo quatro tipos de pessoas: as que vivem DO passado e NO passado; as que se fixam no presente; as que se interessam apenas pelo futuro, para as quais tudo é um prognóstico; e aquelas que integram passado, presente e futuro, considerando o tempo uma contínua progressão. Essa classificação auxiliará o ator na construção



(ou preparação) corporal da personagem, pois se ela se atém ao passado, há uma tendência para uma movimentação física mais contida, uma vez que está sempre narrando fatos pretéritos em vez de agir; o contrário acontece com aquelas ligadas ao presente, já que a linguagem gestual passará a ser mais ampla, característica de hedonistas; se tiverem predileção pelo futuro, possuirão gestos mais determinados, seguros; se considerarem o presente, o passado e o futuro, sentirão tudo com grande intensidade, dependendo da ocasião.

Intimamente ligados à partitura física do trabalho do ator estão o tom e a palavra, que dependem de emissão vocal desautomatizada, fruto de entendimento adequado da enunciação da obra. A fatura didascálica de *Rasto atrás* direciona a intenção da fala, que, muitas vezes, torna-se mais significativa que o seu conteúdo, a exemplo do diálogo das tias com Pacheco, revelador da monotonia permanente da vida das personagens.

Como constatamos por meio da análise semiológica do espetáculo, a enunciação da representação cênica reúne enunciadores que têm a responsabilidade, cada um dentro da sua especialidade e incumbência, de criar uma obra cujo sentido seja único, como no *bunraku*, teatro japonês, anterior à influência ocidental, em que um boneco é manipulado, simultaneamente, por vários atores, que devem trabalhar em conformidade para que o público observe apenas o conjunto dos movimentos e dos sons. Uma inadequação nessa cadeia sónica compromete o funcionamento de todo o organismo; o contrário compõe um quadro perfeito, em que todas as partes estão interligadas.

Nesse processo, os mecanismos de enunciação se escondem nos bastidores para que o público veja, quando se abrem as cortinas, um resultado plástico e

conexo, regido pelo diretor de cena, o qual tem a missão de fornecer as diretrizes ideológicas para a configuração do significado-total.

Depois de nos ocuparmos do texto escrito e do texto cênico, detivemo-nos em aspectos particulares da enunciação de *Rasto atrás*, que, ao tratar das reminiscências da família de Vicente, aproveita dados da realidade não-ficcional e do universo mítico. Para Eudoro de Souza (1981), enquanto a História cuida da presença do presente, ou seja, dos fatos que influenciam nossa existência no universo, o mito instaura a presença do passado, que recupera um mundo natural e sensível e atua como modelo de conduta humana.

A assinatura de enunciação de Jorge Andrade recorta passagens da vida do autor na cidade interiorana de Barretos e as recria em cena, após um processo enunciativo, desenhando um painel da decadência do ciclo do café e instaurando o que denominamos de auto-referencialidade de enunciação.

Esse procedimento torna flutuantes os limites entre o real concreto e a ficção, uma vez que não se trata de autobiografia, mas de um aproveitamento de dados da realidade extra-ficcional. Dentre as várias coincidências estão o fato de nascerem, Jorge Andrade e Vicente, no mesmo ano (1922); de serem naturais do interior de São Paulo e membros de uma família de proprietários rurais em decadência; de decidirem-se pela mudança para uma cidade grande; de tornarem-se dramaturgos; de que se casam e têm filhos; de lecionarem teatro; terem 43 anos (Vicente quando retorna a Jaborandi e Jorge Andrade quando escreve a peça); de serem convidados para visitar um país estrangeiro; de escreverem uma peça com argumentos semelhantes; de possuírem desavenças com a figura paterna; e de angustiarem-se diante do próprio fazer teatral.



A necessidade de Vicente de desamoitar a si próprio para que continuasse se comunicando por meio de sua arte o compele a buscar as origens dos problemas, entranhando-se na presença do passado, o que inaugura, na enunciação, um discurso mítico, pois voltar atrás significa rememorar a cosmogonia, momento em que tudo passa a existir.

Já aos 5 anos, Vicente revela seu espírito inquiridor e sensível quando indaga o motivo de a lua aparecer quebrada no céu. Encontra alento para essa questão aos 15 anos, na explicação do avô Bernardino (por intermédio da tia Isolina), que, baseada no mito de origem, narra o duelo da lua com a Terra por causa do sol. A história contada figurativiza a oposição da família: os membros ligados à cultura erudita podem ser cotejados à lua, enquanto os relacionados à cultura rústica se associam à Terra. Ampliando essa comparação, notamos que o enunciador-fonte exhibe Vicente aos 5, 15, 23 e 46 anos, idades que correspondem às quatro fases lunares, respectivamente: nova, crescente, cheia e minguante.

Alguns símbolos que remetem ao universo mítico são encontrados em toda a peça, caso do rio, um dos elementos primevos da criação; das flores, que caracterizam a harmonia da natureza primordial e, conseqüentemente, a sensibilidade; da mata, imagem que se vincula ao inconsciente; e da ave com penas de prata, asas de aço e olhos do tempo, que reporta à Fênix mitológica e ao seu recomeço cíclico. Todos esses componentes míticos, presentes no enunciado verbal e no visual (sugere-se, em vários momentos, por exemplo, a projeção de luas coloridas no cenário), reforçam o contraste entre o grupo de personagens ligado ao universo poético e o grupo que se apegua à referencialidade, pois, para este, como diz Mariana, "Lua é lua, flor é flor, rio é rio. (...) Pena que conheço é pena mesmo" (Andrade, 1986, p. 503).

Há um jogo metalingüístico, ligado à auto-referencialidade da enunciação, quando Jorge Andrade relata, nas suas entrevistas, que mergulha no seu próprio passado para criar sua obra e, no enunciado, Vicente também retorna às origens a fim de continuar se comunicando por meio de suas peças.

Para que esse desejo de melhora do protagonista pudesse se efetivar, teria de descer, como na viagem de Enéias aos infernos na *Eneida* de Virgílio, aos cantos mais recônditos, ou seja, teria de haver uma escatologia para que uma nova cosmogonia pudesse acontecer, já que a primeira pressupõe a segunda, de acordo com Mircea Eliade (1972). Dessa forma, na morte do pai está implícito o começo de uma nova vida para o filho, o que se comprova por meio da projeção dos slides coloridos das luas e do som de flauta que se eleva no final do espetáculo, divulgando o triunfo da cultura erudita sobre a popular, ou, se preferirmos, do poético sobre o referencial.

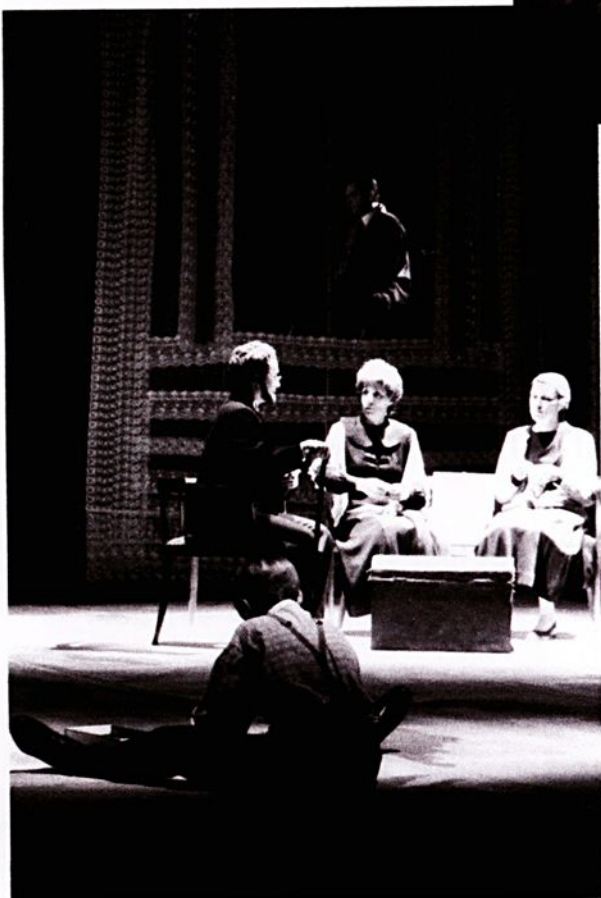
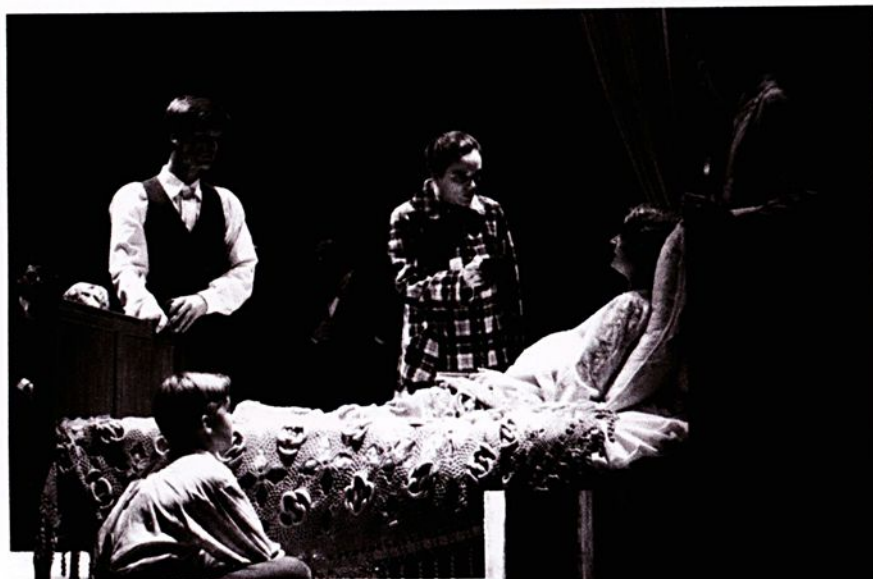
Em suma, a análise da enunciação dramática revela que, por trás da cena que se observa no palco, existe um conjunto de enunciadores trabalhando para a construção do sentido, que começa a ser configurado já na elaboração do texto escrito por intermédio do enunciador-fonte. A obra impressa apresenta para o grupo ou companhia de teatro as diretrizes para a encenação, as quais, se bem analisadas, podem contribuir para o sucesso da montagem.

Embora percebamos, no meio teatral, uma tendência para se valorizar o que chamamos de trabalho de mesa, ou seja, a pesquisa do texto antes de se iniciar a elaboração da cenas, por falta de bagagem teórica ou de metodologia adequada, alguns artistas se limitam à verificação da fortuna crítica do autor ou se lançam em psicologismos, que tentam explicar determinadas condutas dos actantes. A

aplicação da teoria da enunciação poderá contribuir no aprofundamento do estudo do sentido da peça, porquanto se ocupa do engendramento do discurso.

Cremos que os rastos da enunciação de *Rasto atrás* desvendaram um caminho profícuo e modelar, cujas pegadas podem ser trilhadas por qualquer teatrólogo, artista, ou por quem deseja ler, com mais rigor, a obra teatral.





Cenas da montagem de *Rasto atrás* pelo Grupo Tapa
 Direção: Eduardo Tolentino de Araújo
 Fotos: Patrícia Alegria

BIBLIOGRAFIA

1. **Cópus**

ANDRADE, J. **Rasto atrás**. São Paulo: Brasiliense, s.d. (Série Teatro Universal, n.28).

_____. Rasto atrás. In: _____. **Marta, a árvore e o relógio**: Jorge Andrade. 2. ed. rev. ampl. São Paulo: Perspectiva, 1986.

2. **Referências e leituras adicionais**

ABBAGNANO, N. **Dicionário de filosofia**. Tradução Alfredo Bosi. São Paulo: Mestre Jou, 1970.

AGOSTINHO, S. "¡Verdad, verdad!", y la verdad no estaba en ellos. In: _____. **Confesiones**. Tradução Lorezo Riber. Madrid: Aguilar, 1952. p. 187-191.

A INVENÇÃO da história: entrevista de Peter Burke à Folha de S.Paulo. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 11 set. 1994. Mais!, p. 4.

AMADO, J. O grande mentiroso: tradição, veracidade e imaginação em história oral. **História**, São Paulo, v.14, p.125-136, 1995.

AQUINO, S. T. **Suma teológica**. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1959. p. 462-478. v. 7

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, prefácio, introdução, comentários e apêndices de Eudoro de Souza. Porto Alegre: Globo, 1966.

AUMONT, J. et al. **A estética do filme**. Tradução Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1995.

BACHELARD, G. **A poética do espaço**. Tradução Antonio de Pádua Danesi. 5. reimp. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BAJARD, E. **Ler e dizer**: compreensão e comunicação do texto escrito. São Paulo: Cortez, 1999.

BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

BARKO, I., BURGESS, B. **La dynamique des points de vue dans le texte de théâtre**. Paris: Lettres Modernes/Minard, 1988.

BARRASS, R. **Os cientistas precisam escrever**: guia de redação para cientistas, engenheiros e estudantes. Tradução Leila Novaes e Leônidas Hegenberg. 3. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 1991.

BARROS, D. L. P. **Teoria do discurso**: fundamentos semióticos. São Paulo: Atual, 1988. (Série lendo).

BENJAMIN, W. Sobre o conceito de história. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. Tradução Sergio Paulo Rouanet. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986. p.222-232.

BENTLEY, E. **La vida del drama**. Tradução Alberto Vanasco. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1964.

_____. **A experiência viva do teatro**. Tradução Álvaro Cabral. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1981. (Coleção palco e tela).

_____. **O dramaturgo como pensador**. Tradução Ana Zelma Campos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

BENVENISTE, É. **Problemas de lingüística geral I**. Tradução Maria da Glória Novak e Maria Luiza Neri. Revisão: Isaac Nicolau Salum. Campinas: Pontes, UNICAMP, 1995.

BOOTH, W. C. **The rhetoric of fiction**. Chicago: University of Chicago Press, 1961.

BORBA, F. S. **Pequeno vocabulário de lingüística moderna**. 2. ed. rev. aum. São Paulo: Ed. Nacional, 1976.

BROOK, P. **Ponto de mudança**: quarenta anos de experiências. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

_____. **Fios do tempo**. Tradução Carolina Araújo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

CAMARGO, J. L. **Ficção e história em Virginia Woolf**. 1994. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras – Universidade Estadual Paulista, Araraquara.

CAMPBELL, J.; MOYERS, B. **O poder do mito**. Tradução Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1992.

CARLSON, M. **Teorias do teatro**: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. Tradução Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Ed. da UNESP, 1997.

CERVONI, J. **A enunciação**. Tradução L. Garcia dos Santos. São Paulo: Ática, 1989. (Fundamentos, 61)

CHAUÍ, M. **O que é ideologia**. 26. ed. São Paulo: Brasiliense, 1988. (Primeiros passos).

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Tradução Vera da Costa e Silva et al. 17. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2002.



CINTRA, I. Â. As teorias representativas sobre o foco narrativo: uma questão de ponto de vista. **Stylos**, São José do Rio Preto, n.52, p.1-42, 1981.

COELHO NETO, J. T.; GUINSBURG, J. A significação no teatro. In: _____. (Org.) **Semiologia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1988. p. 359-380.

DÄLLENBACH, L. Intertexto e autotexto. In: JENNY, L. et al. **Intertextualidades**. Coimbra: Almedina, 1979. p.51-76. Tradução portuguesa da *Poétique* n.27.

DUBOIS, J. et. al. **Dicionário de lingüística**. Tradução Frederico Pessoa de Barros et. al. São Paulo: Cultrix, 1993.

ECO, U. **Como se faz uma tese**. Tradução Gilson Cesar Cardoso de Souza. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

ELIADE, M. **Mito e realidade**. Tradução Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

FACHIN, L. Metateatro e intertexto em Marguerite Duras. **Revista de Letras**, São Paulo, v.31, p.101-106, 1991.

FARIA, J. R. **O teatro na estante**. Cotia: Ateliê, 1998.

FIORIN, J. L. **As astúcias da enunciação**: as categorias de pessoa, espaço e tempo. São Paulo: Ática, 1996. (Ensaio, 44)

FORTUNA, M. **A performance da oralidade teatral**. São Paulo: Annablume, 2000.

_____. **A obra de arte além de sua aparência**. São Paulo: Annablume, 2002.

FREITAS, M. T. **Literatura e história**: o romance revolucionário de André Malraux. São Paulo: Atual, 1986.

_____. Das relações entre literatura e história. In: Simpósio de literatura

comparada, 1-2, Belo Horizonte. **Anais...** Belo Horizonte: UFMG, p.395-604. v. 2.

FRIEDMAN, N. Point of view in fiction: the development of a critical concept. In: STEVICK, P. (Ed.) **The theory of novel**. New York: Free Press, 1967.

GENETTE, G. **Discurso da narrativa**: ensaio de método. Tradução Fernando Cabral Martins, Lisboa: Arcádia, 1979.

_____. **Palimpsestes**: la littérature au second degré. Paris: Seuil, 1982.

GUIMARÃES, E. **Os limites do sentido**: um estudo histórico e enunciativo da linguagem. Campinas: Pontes, 1995.

GREIMAS, A. J., COURTÉS, J. **Dicionário de semiótica**. Tradução Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Cultrix, s.d

HELBO, A. **L'adaptation du théâtre au cinéma**. Paris: Armand Colin/Masson, 1997. (Collection U, série "Cinéma et audiovisuel")

HEGEL, G. F. **Estética**: poesia. Tradução Alvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães, 1964.

IGLESIA, A. M. Autoficción y enunciación autobiográfica. **Signa**: revista de la Asociación Española de semiótica. n. 9, 2000. Disponível em: <<http://cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/>> Acesso em: 04 outubro 2002.

INGARDEN, R. As funções da linguagem no teatro. Tradução J. Guinsburg. In: GUINSBURG, J.; COELHO NETO, J. T.; CARDOSO, R. C. (Org.). **Semiologia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1988. p. 151-161.

ISSACHAROFF, M. **Le spectacle du discours**. Paris: Librairie José Corti, 1985.

JAKOBSON, R. **Lingüística e comunicação**. Tradução Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1969.

JAMES, H. **The art of the novel**. Critical prefaces of Henry James. New York: R. P. Blackmur, 1934.

JANUZELLI, A. **A aprendizagem do ator**. São Paulo: Ática, 1986. (Princípios).

JENNY, L. A estratégia da forma. In: _____. et al. **Intertextualidades**. Coimbra: Almedina, 1979. p.5-49. Tradução portuguesa da *Poétique* n.27

JUNQUEIRA, V. H. G. A intertextualidade em processo. **Revista de Letras**, São Paulo, v.31, p.11-16, 1991.

KERBRAT-ORECCHIONI, C. **La enunciación**: de la subjetividad en el lenguaje. [s.l.]: Hachette, 1986.

KOUDELA, I. D. **Texto e jogo**. São Paulo: Perspectiva, 1996. (Debates).

KOWZAN, T. Os signos no teatro: introdução à semiologia da arte do espetáculo. Tradução Isa Kopelman. In: GUINSBURG, J.; COELHO NETO, J. T.; CARDOSO, R. C. (Org.). **Semiologia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1988. p. 93-123.

KRISTEVA, J. **Introdução à semanálise**. Tradução Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974. (Debates)

LE GOFF, J. et al. **A nova história**. Lisboa: Edições 70, 1991.

LEITE, L. C. M. **O foco narrativo**. 10. ed. São Paulo: Ática, 2001. (Fundamentos).

LESKY, A. **A tragédia grega**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996. (Debates).

LUBBOCK, P. **A técnica da ficção**. São Paulo: Cultrix, Edusp, 1976.

MAGALDI, S. **Iniciação ao teatro**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1985. (Fundamentos).

_____. **O cenário no avesso**. São Paulo: Perspectiva, 1991. (Elos).

_____.; VARGAS, M. T. **Cem anos de teatro em São Paulo**. São Paulo: SENAC, 2000.

MAGALHÃES, T. C. Tempo e narração: a proposta de Ricoeur. In: Simpósio de literatura comparada, 1-2, Belo Horizonte. **Anais...** Belo Horizonte: UFMG, p.395-604. v. 2.

MAINGUENEAU, D. **Elementos de lingüística para o texto literário**. Tradução Maria Augusta de Matos. São Paulo: Martins Fontes, 1996. (Leitura e Crítica).

MALHADAS, D. Reparação de uma injúria: mito e espetáculo. **Revista de Letras**, São Paulo, v.28, p. 79-86, 1989.

MANTOVANI, A. **Cenografia**. São Paulo: Ática, 1989. (Princípios).

MOISÉS, M. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, s.d.

MENDILOW, A. A. **O tempo e o romance**. Tradução Flávio Wolf. Porto Alegre: Globo, 1972.

MOCHCOVITCH, L. G. **Gramsci e a escola**. São Paulo: Ática, 1988. (Princípios).

MOISÉS, M. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, s.d.

NAZARIO, A. J. C. Tempo e memória no teatro de Jorge Andrade: uma leitura de *Rasto atrás*. **Sínteses**, v. 3, p.231-39, 1998.

NORMAS para publicações da UNESP. São Paulo: EDUNESP, 1994. 4 v.

NUNES, B. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 1988. (Fundamentos, 31).

ORLANDI, E. P. **O que é lingüística**. São Paulo: Brasiliense, 1986. (Primeiros Passos, 184).



ORTEGA Y GASSET, J. de. **Meditaciones del Quijote**. Madrid: Universidad de Puerto Rico, 1957.

____. **A rebelião das massas**. Tradução Herrera Filho. Rio de Janeiro: Livro Ibero-Americano, 1959.

PALLOTINI, R. **Introdução à dramaturgia**. São Paulo: Ática, 1988. (Princípios).

____. **Dramaturgia**: construção do personagem. São Paulo: Ática, 1989. (Fundamentos, 46).

PATAI, R. **O mito e o homem moderno**. Tradução Otavio Mendes Cajado. São Paulo: Perspectiva, 1972.

PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. Tradução Maria Lúcia Pereira et. al. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEIXOTO, F. **O que é teatro**. 12. ed. São Paulo: Brasiliense, 1992. (Primeiros passos).

PERRONE-MOISÉS, L. Literatura comparada, intertexto e antropofagia. In: _____. **Flores da escrivania**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p.91-99.

PESSOTI, I. Vantagens do turismo temporal. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 11 set. 1994. Mais!, p.6.

PRADO JÚNIOR, B. O tempo em suspenso. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 11, set., 1994. Mais!, p.6.

PRADO, D. A. A personagem no teatro. In: CANDIDO, A. et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: USP, 1963. p.67-83.

RATTO, G. **Antitratado de cenografia**: variações sobre o mesmo tema. São Paulo: Senac, 1999.



RANCIÈRE, J. À cata de bodes expiatórios. Tradução José Marcos Macedo. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 30, jun., 1996. Mais!, p.9.

_____. **Os nomes da história**: Um ensaio de poética do saber. Tradução Eduardo Guimarães e Eni Puccinelli Orlandi. São Paulo: EDUC, Pontes, 1994.

REIS, C.; LOPES, A. C. M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

RIBEIRO, R. J. Stendhal faz jornalismo do século 19 em sua ficção. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 11 set. 1994. Mais!, p.7.

ROSENFELD, A. Visão do ciclo: estudo da obra de Jorge Andrade. In: _____. **O mito e o herói no moderno teatro brasileiro**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996. (Debates).

_____. **Texto/contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1969. (Debates).

_____. **Prismas do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1993. (Debates).

_____. **Teatro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1997. (Debates).

ROUBINE, J-J. **A linguagem da encenação teatral**. Tradução Yan Michalsky. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

RYNGAERT, J-P. **Introdução à análise do teatro**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1995. (Leitura e crítica).

_____. **Ler o teatro contemporâneo**. Tradução Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998. (Leitura e crítica).

SANT'ANNA, A. R. **Paródia, paráfrase & Cia**. 4. ed. São Paulo: Ática, 1991. (Princípios).



SANT'ANNA, C. **Metalinguagem e teatro**: a obra de Jorge Andrade. Prefácio de Sábato Magaldi. Cuiabá: EdUFMT, 1997.

SHAW, H. **Dicionário de termos literários**. Tradução Cardigos dos Reis. 2.ed. Lisboa: D. Quixote, 1982.

SOKALSKI, J. A. Relation Intermédiale entre le théâtre et le cinéma: les images animées dans les théâtres américains de la fin du XIX siècle. **Sociétés & représentations**: la croisée des médias, Publications de la Sorbonne, avril, 2000. p.37-50.

SOURIAU, E. **As duzentas mil situações dramáticas**. Tradução Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Ática, 1993.

SOUZA, E. **História e mito**. Brasília: UNB, 1981.

STAM, R. **Bakhtin**: da teoria literária à cultura de massa. Tradução Heloísa Jahn. São Paulo: Ática, 1992. (Temas, 20).

STANISLAVSKY, C. **A construção da personagem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

THOMASSEAU, J. M. Pour une analyse du para-texte théâtral: éléments du para-texte hugolien. **Littérature**, v.3, p. 79-103, 1984.

THOMAZELLO-RAMOS, M. C. **Intertextualidade à maneira de Bandeira**. 1994. 143 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto.

TORO, F. **Semiótica del teatro**: del texto a la puesta en escena. 2. ed. Buenos Aires: Galerna, 1989.



TOUCHARD, P. A. **Dioniso**: apologia do teatro, seguido de **O amador de teatro**. Tradução Maria Helena Ribeiro da Cunha e Maria Cecília Queirós de Moraes Pinto. São Paulo: Cultrix, Edusp, 1978.

TRAVAGLIA, L. C. **Gramática e interação**: uma proposta para o ensino de gramática no 1º e 2º graus. 4. ed. São Paulo: Cortez, 1998.

RECTOR, M; TRINTA, A. **Comunicação do corpo**. 4. ed. São Paulo: Ática, 1999.

UBERSFELD, A. **Lire le théâtre**. Paris: Edition Sociales, 1977.

VASCONCELLOS, L. P. **Dicionário de teatro**. 3. ed. Porto Alegre: L&PM, 1987.

VILLA, S. **La escenografía**: cine y arquitectura. Madrid: Cátedra, 1997. (Signo e Imagen).

VIGNAUX, G. **Le discours acteur du monde**: enonciation, argumentation et cognition. [s.l.]: Ophrys, 1988. (L'Homme Dans la Langue).

VIRMAUX, A. **Artaud e o teatro**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1990. (Coleção estudos).

WEKWERTH, M. **Diálogo sobre a encenação**. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1997.



CATANOZI, E. C. **Atrás do rasto da enunciação de *Rasto atrás* de Jorge Andrade**. 2002. 178 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto.

RESUMO

Partindo da peça *Rasto atrás* de Jorge Andrade, a tese examina os mecanismos de enunciação do drama, uma vez que também na dramaturgia há uma voz reguladora do discurso, que conduz o sentido da obra. O acontecimento teatral é marcado por uma enunciação coletiva, pois existe, no texto impresso, um enunciador-fonte que se infiltra tanto nas falas das personagens quanto nas didascálias, e, na encenação, há uma série de outros enunciadores responsáveis pela iluminação, sonoplastia, maquiagem, cenografia, marcações cênicas, tom da voz, expressão corporal, gestual, etc. Por conseguinte, este estudo se ocupa tanto da leitura da peça quanto de sua encenação, já que o texto dramático possui essa dupla finalidade. A análise semiológica do conjunto do espetáculo evidencia que, por trás do conflito entre Vicente e João José – protagonistas de *Rasto atrás* –, a cultura elitizada prevalece sobre a cultura rústica, o que entremostra o ponto de vista e, conseqüentemente, a ideologia da enunciação da peça. A busca de Vicente pelas suas origens inaugura, no enunciado, o aproveitamento de um discurso ancorado em relatos de cunho histórico e em imagens míticas, revelando, nas cenas, que o Homem só se torna pleno se conhecer o seu passado, o que compele a enunciação a seguir os rastos da memória da personagem e do próprio autor.

Palavras-chave: Teatro; teoria da enunciação; Jorge Andrade; semiologia; História; mito.



CATANOZI, E. C. **Following the tracks of enunciation in Jorge Andrade's *Rasto atrás***. 2002. 178 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto.

ABSTRACT

Taking Jorge Andrade's play *Rasto atrás* as a starting point, this thesis examines the mechanisms of enunciation in drama, since dramaturgy also bears a discourse-regulating voice, which leads the meaning of drama. The theatrical event is marked by a collective enunciation, for the printed text carries a source-enunciator that infiltrates both the characters' speeches and the didaskalias. Moreover, staging has a series of other enunciators responsible for lighting, sound effects, make-up, set design, blocking, tone of voice, body language, etc. Therefore, this study deals both with the reading of the play and its staging, since the dramatic text has this double purpose. The semiological analysis of the whole of the play makes evident that the conflict between Vicente e João José — the main characters of *Rasto atrás* — takes place against a backdrop in which elitist culture prevails over rustic culture. This implies the point of view and, consequently, the ideology of the play enunciation. Vicente's search for his origins opens, in enunciation, the use of a speech anchored in historical reports and mythical images, revealing in the scenes that human beings are only fulfilled when they come to know their past, which compels the enunciation to follow the character's and the author's own memory tracks.

Keywords: Theater; enunciation theory; Jorge Andrade; semiology; History; myth.



