

Marcas criativas e autorais presentes em discursos teatrais dramáticos

Juliana Goularte Mabília¹

Cristina Maria de Oliveira²

Resumo: Neste documento, registram-se alguns resultados do estudo investigativo sobre *marcas criativas e autorais presentes em discursos teatrais dramáticos*, desenvolvido durante a disciplina de Análise do Discurso. O objetivo principal procurou compreender o efeito do discurso do texto cênico dramático na relação entre o ator e o espectador. Observou-se que as marcas de dramaticidade presentes nesse discurso aproximam o espectador da peça, fazendo assim com que ele se identifique com o personagem, estabelecendo uma aproximação a algum momento trágico em cena cotidiana. Além da Análise do Discurso – AD (Bakhtin, 1992), seguiu-se a metodologia de pesquisa bibliográfica e documental de autores que realizam pesquisas e conceitos em relação ao campo em questão estudado, dentre os quais destacamos Grotowski (1991) e Brecht (1964). Usou-se como corpus deste Ensaio Acadêmico três roteiros cênicos, que contém discursos dramáticos a serem representados em peças teatrais. Pode-se constatar que a linguagem, seja ela dialógica, corporal ou gestual, usada nos discursos cênicos, prende a atenção do espectador. A “ilusão cênica” envolve o público através dos atores, da sonoplastia, da iluminação, dos figurinos, da cenografia e de outros recursos cênicos. Pode-se analisar que, no discurso cênico, são redimensionadas como funções não só a linguagem no teatro, mas também o teatro como linguagem. A questão que se instala, então, para a análise do discurso cênico e do espectador, está diretamente relacionada à que nos provoca e nos transtorna quando enxergamos, por exemplo, uma cena comovente ou de extrema violência encenada.

Palavras-chave: Discurso cênico, Espectador, Ator, Teatro, Linguagem cênica.

Introdução

A palavra teatro, que deriva do grego *theaomai* (θέατρον), significa “olhar com atenção”, ou melhor, olhar com maior profundidade, com mais

¹ Acadêmico do Curso de Letras – UNICNEC/Osório - RS

² Professora de Análise do Discurso; Orientadora do estudo investigativo.

intensidade para o espetáculo. É seu propósito mostrar uma situação que possa despertar um sentimento profundo e aleatório no espectador.

Os discursos cênicos são produzidos com a finalidade de serem encenados nas peças de teatro escritas pelos dramaturgos e dirigidas pelos diretores teatrais; em sua maioria, são pertencentes ao gênero narrativo. A característica mais importante do teatro, destacando-se seu discurso cênico, é a linguagem: é ela que prende a atenção do espectador. A linguagem teatral caracteriza-se por ser expressiva, corporal, dinâmica, gestual e dialógica.

Entre os variados gêneros teatrais, elegeu-se, para esta pesquisa, o gênero *dramático*, que, como o próprio nome já diz, tem seu foco na encenação *dramatizada*. A palavra *drama* significa em grego “ação”. Assim sendo, as temáticas desses textos cênicos dramáticos buscam trazer acontecimentos tumultuosos, complicados e sofridos da vida cotidiana para a encenação. Em consequência, o público identifica-se e compreende o personagem, na medida em que o ator consegue encenar para o espectador com emoção e ‘verdade’.

Conceito de *Gestus* e a sua importância dentro do teatro

Um dos enfoques, neste artigo, é trazer como referência a concepção de *Gestus* estabelecida pelo dramaturgo e encenador alemão Bertolt Brecht. O conceito *Gestus*, em seu parecer, foi produzido com o intuito de discriminar a qualidade da apresentação de determinadas expressões no palco, investigando assim o conteúdo social da ação, determinada pelas relações humanas. O *Gestus* deve revelar um determinado aspecto do personagem, ou seja: o sentimento é sempre mostrado pelo personagem, através do ator, em sua relação com algo que o satisfaça. Por exemplo, se o personagem

Revista *EnsiQlopédia*, volume 14, número 1, out 2017, ISSN: 1984-9125 P. 94-106

tem uma satisfação por comida e consegue se satisfazer enquanto estuda, o ator deverá demonstrar isso através do discurso, do olhar ou da expressão, ao público. Sendo assim, o *Gestus* será formado através de sua relação com o *dever de estudar e o prazer de comer*, evitando retratar o personagem como um alguém na peça sem emoção, características e sem expressão.

Chamamos esfera do gesto aquela a que pertencem as atitudes que as personagens assumem em relação umas às outras. A posição do corpo, a entonação e a expressão fisionômica são determinadas por um gesto social [...] O ator apodera-se da sua personagem acompanhando com uma atitude crítica de suas múltiplas exteriorizações; e é com uma atitude igualmente crítica que acompanha as exteriorizações das personagens que com ele contracenam e, ainda, as de todas as demais (BRECHT, 2005, p.61-62).

O dramaturgo acredita que o mundo, tal como ele é, não deve ser mostrado no teatro e, sim, deva-se explicitar como este mundo pode ser modificado por meio da ação social consciente. Assim, os personagens não serão heróis ao olhar do público: terão defeitos, passarão por situações e provações dependendo do cenário e das características que serão inseridas, fazendo com que o espectador sinta-se motivado a participar e se identificar com tais personagens.

A construção de um personagem ocorre simultaneamente com todos os outros. O ator deve tomar posse de seu caráter e calcular criticamente suas várias manifestações. Aprender um personagem não é apenas um processo crítico, mas que deve evoluir com o desenvolvimento dos outros personagens. O objeto fictício é um personagem que evoluiu em uma sociedade, uma situação dada, e deve sua construção a relacionamentos com outros personagens (BRECHT, 1964).

O conceito *Gestus*, além de “quebrar” com as antigas dramatizações realizadas pelos atores e diferenciar o contexto dos personagens e suas características e atitudes, também inova ao mudar os espetáculos, usando de artifícios como músicas, cartazes, cantos, iluminações, etc. Esses artifícios são considerados *Gestus* no momento em que eles participam da cena, provocando sentimentos para com o público.

Revista *EnsiQlopédia*, volume 14, número 1, out 2017, ISSN: 1984-9125 P. 94-106

O *Gestus* é um método principal do trabalho do intérprete, designando suas atitudes e variantes de expressões faciais e corporais, de discursos e entonações, de ritmo e quebras na fala e nos movimentos, de modo, assim, que o ator conseguia transmitir, sugerir, demonstrar ao espectador o personagem.

O ator deve examinar o mundo ao seu redor. Com todo o seu ser, ele deve prestar atenção aos gestos e imitar o mundo através de um processo de reflexão. Ele deve amplificar o que ele observa, porque o original é muito sutil, “fala muito suavemente” (BRECHT, 1964).

Ainda segundo Brecht (1964), o *Gestus* não busca o estereótipo e, sim, o reconhecimento de uma condição social, de uma profissão, nacionalidade, de valores ou convicções do personagem. O objetivo do teatro para com o público é empurrar o espectador para estabelecer alguma distância em sua relação com a realidade. O efeito permite ao espectador tornar-se consciente de sua própria existência ou realidade intrínseca dentro do contexto dos temas da produção. Essa relação apenas se dá quando o ator se entrega de imediato ao seu personagem, evidenciando que aquelas expressões, falas e comportamentos, assomadas às diversas situações que o personagem representa, são uma ‘verdade’; somente então o espectador também se entregará junto com o personagem, identificando-se, simpatizando-se e se envolvendo com o espetáculo.

A notável ligação entre o espectador e o ator

Quanto ao efeito do relacionamento do público e o ator, Grotowski (1971, p. 18) afirma: “Podemos então definir o teatro como o que ocorre entre o espectador e o ator. Todas as outras coisas são suplementares”. A questão que se instala, então, para a análise do discurso cênico e do espectador, [Revista EnsiQlopédia, volume 14, número 1, out 2017, ISSN: 1984-9125 P. 94-106](#)

está diretamente relacionada à que nos provoca e nos transtorna quando enxergamos, por exemplo, uma cena comovente ou de extrema violência encenada.

O teatro tem um importante propósito para com o público: dizer-lhe a verdade. Com isso, o espectador emerge no enredo e se entrega nos momentos que se identifica.

É importante perceber que os temas trazidos nos discursos cênicos são impactantes e classificados, muitas vezes, como temas tabus. Um grande exemplo de tema tabu presente em um discurso cênico é a peça *Édipo Rei*, onde Édipo é atormentado por uma profecia de que iria matar o pai e desposar a mãe. Essa peça é vista como um clássico, o próprio autor, Sófocles, é considerado um dos maiores intelectuais da antiguidade, porém esta peça, até os dias de hoje impacta qualquer leitor que a lê. Neste sentido, o leitor não se identifica com o que Édipo acaba eventualmente passando, mas sim com a agonia que o personagem vive após descobrir a verdade atormentante sobre sua mãe. O desespero, a urgência em seus atos, e sensação de presenciar o seu mundo desmoronando, envolve o leitor no discurso, deixando-o sensibilizado com a história, mas não se identificando com os momentos pelos quais Édipo suportou.

[...] Nesta luta com a nossa verdade interior, neste esforço em rasgar a máscara da vida, o teatro, com sua extraordinária perceptibilidade, sempre me pareceu um lugar de provocação. É capaz de desafiar o próprio teatro e o público, violando estereótipos convencionais de visão, sentimento e julgamento. [...] Este desafio do tabu, esta transgressão, provoca surpresa que arranca a máscara, capacitando-nos a nos entregar, indefesos, a algo que é impossível de ser definido, mas que contém Eros e Caritas. (GROTOWSKI, 1992, p.19).

O discurso cênico é um discurso que envolve emocionalmente o espectador e o ator, este usando de artifícios como: a sonoplastia, a linguagem teatral, o figurino e a cenografia, que tem como forma geral a importância de despertar sentimentos para com o público.

Grotowski (1992) assegura:

Revista *EnsiQlopédia*, volume 14, número 1, out 2017, ISSN: 1984-9125 P. 94-106

[...] é verdade que o ator executaria essa ação, mas só poderia executar através de um encontro com o espectador [...], num confronto direto com ele e, de certa forma, 'em lugar dele'. A representação do ator - afastando as meias medidas, revelando-se, abrindo-se, emergindo de si mesmo, em oposição ao fechamento - é um convite ao espectador. (p.211).

Para Grotowski (1992), o material do ator é o seu próprio corpo e este deveria ser treinado para obedecer, ser flexível e responder pacificamente aos impulsos psíquicos. Ou seja, o ator deve se entregar por completo ao personagem, agir expressivamente como o personagem, dar voz e linguagem para este, pois só se entregando por completo o espectador pode identificar-se e compreender o personagem. Em uma única semana, o mesmo ator pode interpretar dois personagens de peças teatrais distintas. O ator consegue diferenciar as características, personalidade e discursos dos dois personagens que ele "incorpora". Deve-se entender que o processo de criação é diferenciado para cada personagem; estas caricaturas passam por ações, escolhas e desafios ao longo da peça, prontas ou não para as enfrentar.

O Sistema Stanislavski, desenvolvido no final do século XIX e começo do XX, pelo teatrólogo, diretor e ator russo, Constantin Stanislavski, tem como propósito retratar diferentes técnicas de treinamento, procedimentos e preparações de interpretação para o ator e a atriz, com o foco na arte dramática. Para Stanislavski, quando o personagem e o ator estão conectados, o personagem ganha vida, e o que se faz necessário é constituir uma técnica capaz de que isto sempre ocorra. Esta técnica ensina o ator a se esquecer de tudo, deixar fluir, e todo o resto depende da forma particular que ele atua. O Sistema provoca no ator um autoconhecimento de si mesmo, bem como do personagem.

Em suma, a aproximação do ator e espectador deve-se muito ao profissional de artes cênicas: é ele que tem o poder de executar a ação, um momento cotidiano, e deixar que o público se identifique com aquela cena, com aquela linguagem, com aqueles sentimentos produzidos nos discurso cênico.

O autorreconhecimento do leitor nas obras trágicas

A metodologia usada no estudo investigativo sobre *marcas criativas e autorais presentes em discursos teatrais dramáticos* foi uma análise de um leitor de textos cênicos e sua compreensão e identificação com a leitura. Usou-se, como corpus deste estudo acadêmico, três roteiros cênicos, que contém discursos dramáticos a serem representados em peças teatrais: *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare; *Édipo Rei*, de Sófocles; e *Álbum de família*, de Nelson Rodrigues. A escolha destas obras se deve ao fato de cada uma delas vir de uma época e língua distinta, mas sempre usando o cenário dramático em cena.

Romeu e Julieta, de William Shakespeare, escrita entre 1591 e 1595, é uma das obras mais levadas para os palcos do mundo inteiro e já foi adaptada mais de três vezes para as telas do cinema. O romance retratado na obra é considerado como o exemplo do amor jovem. Já a outra obra, *Édipo Rei*, de Sófocles, escrita por volta de 427 aC, foi considerada por Aristóteles, o mais perfeito exemplo de tragédia grega. Em 1945, é escrita a peça *Álbum de família*, escrita por Nelson Rodrigues, somente foi liberada para encenação no ano de 1965, pois tinha sido interdita pela censura; estreou em 1967, vinte e dois anos depois de sua criação.

Essas três peças escolhidas mudaram/mudam a visão de muitos espectadores ao vê-las. Muitos jovens se identificaram com o amor devoto de Romeu por Julieta e vice-versa. Muitas mães concordaram com a atitude de Jocasta após descobrir a verdade sobre seu marido ser seu filho. E, provavelmente, o público inteiro, ao assistir a peça *Álbum de família*, surpreendeu-se com o tema, centrado em desejos proibidos e paixões inconfessáveis, que não era novo em nosso teatro. No mais, essas obras

passaram por séculos, anos e gerações e ainda conseguem o mesmo impacto que tiveram no ano de suas estréias. Referências sobre a esfinge com seus enigmas para Édipo em outras obras e filmes se encontram presente da mesma forma que todos conhecem a história trágica de amor de Romeu e Julieta, mesmo que nunca tenha lido a obra.

O convidado para ser leitor de textos cênicos nesta pesquisa considera as obras cênicas como importantes leituras para ávidos por literatura, e valoriza peças teatrais produzidas em sua cidade, sempre a favor da arte. Porém, as três obras usadas para esta pesquisa nunca tinham passado por este leitor. Perguntas foram realizadas para o leitor, após concluído o ato de ler:

1) Há alguma diferença entre ler e assistir uma peça de teatro do mesmo enredo? Qual?

“Muita! No teatro é mais dinâmico, você vê o cenário e os personagens (atores) se movimentando, entrando e saindo de cena, fica mais agradável, tudo já vem pronto. No livro você tem de imaginar tudo e na descrição e diálogos você demora mais para elaborar as cenas”.

É evidente que a diferença em ler e assistir é grande. No teatro, está pronto para apenas recebermos os diálogos e a carga emocional que eles trazem consigo; na leitura, depende-se um pouco mais de tempo e atenção para os cenário e diálogos, lembrando também que não são em todas as obras que a entonação ou a linguagem gestual está presente com os diálogos. Podemos ter uma ideia sobre esses elementos nas obras de Shakespeare e de Nelson Rodrigues: as obras podem ter o mesmo perfil, mas a escrita de cada autor será diferente. O inglês Shakespeare não acrescenta em suas obras nada além dos diálogos e a entrada e saída dos personagens nas cenas; já o brasileiro Nelson Rodrigues descreve as cenas, o cenário e os sentimentos expressos dos personagens em cada diálogo.

Grotowski (1992), em sua obra mais conhecida *Em busca de um Teatro Pobre* tinha a concepção de que o fundamental no teatro era o trabalho com

a plateia, não os cenários, os figurinos ou a iluminação; estes artifícios não passavam de armadilhas.

Imaginar uma cena é difícil e requer atenção para aquele momento, por isso que assistir a um filme baseado naquela obra é mais prazeroso para algumas pessoas, pois as cenas estão todas já montadas. Contudo, o espectador sempre irá se sentir impactado com tal cena. São as armadilhas como Grotowski (1992) afirma que ajudam o ator a transmitir dentro daquela ação o sentimento para com o leitor e um convite a fim de aproximar a identificação que o espectador desenvolve em relação ao personagem.

2) Se uma cena de sua escolha, de qualquer das três obras, fosse vista e não lida, você acredita que teria sentido o mesmo impacto? Por qual motivo?

“Não. A cena (quando Édipo fura os seus próprios olhos) é bem explicativa e surpreendente, por isso acredito que ficaria surpresa independente da forma, lida ou vista.”

As reações das pessoas dependem de suas sensibilidades. O leitor sentiu o impacto que Édipo trouxe na cena em que furava seus olhos com os colchetes de ouro das vestes de Jocasta e, por ser uma cena forte e importante no enredo da obra, o leitor acredita que “independente da forma”, sendo ela lida ou vista, sentiria o mesmo impacto.

Quando o leitor se surpreende com a mesma cena em duas formas, lendo e assistindo, é perceptível que o discurso, dentro da obra, também tem o poder sobre o leitor e espectador. Não é somente o ator, a sonoplastia ou a iluminação; o discurso constituído pelo personagem, escrito pelo autor e lido pelo espectador/leitor, que acaba por envolver o leitor/espectador à cena.

3) Você percebeu algo parecido que continha nessas três obras? Explique.

“As três obras primam pela tragédia gratuita, impactante e surpreendente. Contudo são problemas distintos. Na obra, Romeu e Julieta, apesar da tragédia, tem um quê de romantismo. Na obra, Édipo Rei, revela a tragédia íntima de um homem e sua família. Já a obra, Álbum de família, é muito grotesca, mas revela personalidades que ainda existem, infelizmente.”

Lembrando que essas obras cênicas dramáticas eram realizadas com o intuito de trazer uma realidade cotidiana crua e real para o palco de forma mais trágica, e que essas obras foram produzidas fora do contexto em que a sociedade vivia e vive atualmente, é de se pensar que opiniões diversas serão levantadas.

O leitor convidado para esta pesquisa tem a sua opinião e sua forma de se impactar em tais cenas. Ele não é visto como o espectador; por isso, o ator não tem o mérito de proporcionar sentimentos e identificações através de ação presente produzida em diferentes cenas e diálogos. O mérito em proporcionar as críticas pessoais deste leitor está na *complexidade do discurso* produzido pelo autor da obra. A forma como os *diálogos* foram desenvolvidos no texto escrito, a forma como esse enredo se constituiu e tomou forma na leitura e a historicidade cultural do leitor, que capacitaram o leitor de se identificar ou sentir um sentimento de compaixão pelo personagem.

A cena de Romeu e Julieta na sacada pode não despertar um sentimento poético e romântico em um leitor; mas para outro leitor, esta cena evoca uma lembrança de um amor eterno que decide enfrentar tudo e todos para se manter unido.

Os leitores sempre, em qualquer época, são diferentes em suas opiniões e atitudes. O que para uns é sério, não o é para outros. As reações são diversas, o autorreconhecimento do leitor nos livros depende de sua reação, identificação e do seu emocional ao ler uma obra envolvendo marcas dramáticas presente no *discurso cênico*.

Considerações finais

Entende-se, como resultado deste estudo investigativo, que o *discurso*, em uma obra cênica dramática, é desenvolvido com o propósito de que o leitor ou espectador se identifique, se reconheça no personagem. Afinal, dentro do teatro, têm-se artifícios dinâmicos para atrair o público na cena; e no livro, têm-se o poder do diálogo produzido com a intenção de provocar sentimentos e lembranças no leitor. Mas é na *linguagem teatral* que o espectador/leitor estabelece uma *aproximação de identificação* com o momento visto/lido na cena, ou no *discurso ouvido/lido*. Independente da forma como o discurso cênico é apresentado para o indivíduo, ele se identificará através das *marcas de dramaticidade presentes no discurso* que buscam trazer eventos desordenados, infelizes e retraídos da vida cotidiana para dentro da peça teatral ou da obra cênica escrita.

Referências:

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Tradução de Teixeira Coelho – 3ª. ed. São Paulo: Max Limonad, 1987.

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatros*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2005.

BRECHT, Bertolt. “A Short Organum for the Theatre”. *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*. Ed. and trans. John Willett. London: Methuen, 1964.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*; tradução de Aldomar Conrado – 4ª. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

Revista *EnsiQlopédia*, volume 14, número 1, out 2017, ISSN: 1984-9125 P. 94-106

RODRIGUES, Nelson. *Álbum de família*; roteiro de leitura e notas de Flávio Aguiar. – 3ª. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2012.

SÓFOCLES. *Édipo Rei*. Trad.de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM POCKET, vol. 129, 2017.

SHAKESPEARE, William. *Romeu e Julieta*; tradução de F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes. – 5ª. ed. São Paulo: Martin Claret, vol. 93, 2012.

STANISLAVSKI, Constantin. *A preparação do Ator* . Trad. de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

Conceito de “Gestus” e técnica de construção. Disponível em: <<https://performatus.net/estudos/gestus/>>. Acesso em: 12 de setembro de 2017.