

MÁRCIA LETÍCIA FALKOWSKI DÉA

**REPRESENTAÇÕES DO LEITOR IMPLÍCITO NO PROCESSO DE
LEITURA EM TEXTOS DRAMÁTICOS: *O BERÇO DO HERÓI*, DE
DIAS GOMES E *O LIVRO DE JÓ*, DO GRUPO VERTIGEM.**

**Dissertação apresentada como requisito
parcial à obtenção do grau de Mestre em
Literatura Brasileira, Curso de Pós-
Graduação em Estudos Literários, Setor
de Ciências Humanas, Letras e Artes,
Universidade Federal do Paraná.**

**Orientadora: Prof^a Dr^a Marta Morais da
Costa**

CURITIBA

2005

Aos apaixonados pela leitura, literatura e pelo teatro e aos que compartilharam comigo esta apaixonada trajetória.

AGRADECIMENTOS

À minha companheira orientadora Marta Morais da Costa, sempre, pela dedicação constante e pelo competente e humano acompanhamento de meus passos, muitas vezes incertos, e que por suas mãos recebiam o norte necessário e desejado.

Ao meu marido, sempre, pelo incentivo, pela extremada preocupação, pelas palavras amigas e pela compreensão de minhas ausências em seu cotidiano.

À minha mãe e irmã pela torcida e por entenderem esta minha escolha de vida e desculparem meus momentos de reclusão.

A Maurini S. Alves Pereira e José Marinho, presentes especiais que o mestrado me trouxe para a vida inteira, pelo companheirismo e amizade sinceros. A você, Maurini, o meu agradecimento especial pelo apoio técnico (realização da revisão dos capítulos) e emocional na finalização deste trabalho.

A Claudia Millek e Júlio Rocker, amigos antigos e especiais, pelas palavras de incentivo.

Ao professor Édison José da Costa pela dedicação em me ajudar na derrubada de barreiras interiores, ainda em processo, jamais esquecerei.

Aos professores do programa de mestrado da Universidade Federal do Paraná, tanto pelas descobertas adquiridas em suas disciplinas quanto pela amizade que nasceu desse encontro.

A Odair Rodrigues, secretário do programa de mestrado da Universidade Federal do Paraná, pelo zeloso suporte oferecido em todas as ocasiões que se fizeram necessárias.

Aos professores integrantes da banca, pela leitura deste estudo que é fruto da paixão pela literatura, leitura, pelo teatro e pela pesquisa.

Enfim, a todos que estiveram, de alguma forma, ao meu lado na realização deste sonho.

Para avançar na leitura, é preciso um gesto que
atravesse a solidez material do livro e dê a você
o acesso à substância incorpórea dele.

Italo Calvino

Fora do teatro, os deuses também só se deixam
ver de tempos em tempos, sob formas de
histórias e imagens. Quer dizer: na leitura.

Arthur Nestrovski

SUMÁRIO

RESUMO	vi
ABSTRACT	vii
1 INTRODUÇÃO	01
2 CARTOGRAFIAS PARA A INTERAÇÃO DO LEITOR	21
2.1 A cumplicidade produtiva no ato da leitura.....	21
2.2 O (entre)olhar textual e leitor.....	24
2.3 Caminhos para se pensar o leitor-espectador do texto dramático.....	27
2.3.1 A atividade recepcional — obra e leitor no horizonte de expectativa.....	30
2.3.2 A atividade recepcional — o leitor implícito e leitor-modelo.....	35
2.3.3 A atividade recepcional do leitor-espectador.....	47
2.3.4 O leitor-espectador na dramaturgia contemporânea.....	54
3 O ESPELHAMENTO: O TEXTO DRAMÁTICO E AS REPRESENTAÇÕES DO LEITOR-ESPECTADOR	60
3.1 Apresentação de <i>O berço do herói</i> e sua fortuna crítica.....	64
3.2 Os níveis de cooperação textual de <i>O berço do herói</i> e suas representações do leitor-espectador..	70
3.2.1 Circunstâncias de enunciação.....	70
3.2.1.2 Disposições paratextuais.....	70
3.2.1.3 Rubricas cênicas — linguagens do espetáculo.....	74
3.2.1.4 Rubricas ambíguas — ambigüidade enunciativa: entre o narrativo e o cênico.....	84
3.2.1.5 Rubricas narrativas — o autor-modelo toma a palavra.....	89
3.2.2 Diálogos e solilóquio.....	96
3.2.3 Hipóteses de leitura.....	122
3.2.4 Enciclopédia/Conhecimento dos códigos.....	126
3.2.4.1 Convenções — dramáticas e cênicas.....	127
3.2.5 Estruturas discursivas (temática, intriga e tema)	145
3.2.6 Modos narrativos.....	148
3.3 Apresentação de <i>O livro de Jó</i> e sua fortuna crítica	150

3.4 Os níveis de cooperação textual de <i>O livro de Jó</i> e suas representações do espectador-leitor.....	157
3.4.1 Circunstâncias de enunciação.....	157
3.4.1.2 Disposições paratextuais.....	157
3.4.1.3 Rubricas cênicas — linguagens do espetáculo.....	160
3.4.1.4 Rubrica ambígua — ambigüidade enunciativa: entre o narrativo e o cênico.....	178
3.4.2 Diálogos.....	184
3.4.3 Hipóteses de leitura.....	206
3.4.4 Enciclopédia/Conhecimento dos códigos.....	210
3.4.4.1 Convenções — dramáticas e cênicas.....	212
3.4.5 Estruturas discursivas (temática, intriga e tema)	217
3.4.6 Modos narrativos.....	220
4 CONCLUSÃO	223
REFERÊNCIAS	228

RESUMO

O objetivo deste trabalho é a busca de representações do leitor implícito em textos dramáticos. Para tanto, as principais bússolas que norteiam esta pesquisa são o entendimento da leitura como um momento cooperativo, no qual texto e leitor produzem — a co-autoria (*poíesis*) — a obra estética, as teorias da recepção e do efeito estético, concepções que possibilitam a percepção do modo como o pacto de leitura se estabelece entre o texto e seu leitor-modelo. Em razão dessa percepção, as abordagens que contribuem para o desenvolvimento da compreensão das peculiaridades do texto dramático e cênico constituem parte importante deste conjunto. Para comprovar essas peculiaridades e, em especial, as diferentes configurações do leitor, procedeu-se à análise de *O berço do herói*, de Dias Gomes e de *O livro de Jó*, de Luís Alberto de Abreu e Teatro da Vertigem. Ao final da dissertação, foram obtidos exemplos, nas rubricas e diálogos, do leitor implícito formulado pelo texto, bem como de seus desdobramentos em leitor-espectador, espectador-leitor e espectador das rubricas, específicos do texto dramático.

Palavras-chave: leitura, teoria da recepção, teoria do efeito estético, leitor implícito e modelo, texto dramático.

ABSTRACT

The objective of this work is the search for the representations of the implicit reader in dramatic texts. Specifically, this research is guided by the agreement of the reading act as a cooperative moment, in which one text and reader produce — the co-authorship (*poíesis*) — the aesthetic work, the reception's and the aesthetic effect's theories, conceptions that make possible the perception of how the reading pact develops between the text and model reader. The reason for this perception contributes to a greater understanding of the peculiarities of the dramatic and scenic texts which constitute an important part of this set. To prove these peculiarities and, particularly, the different configurations of the reader, it was necessary to analyse the *O berço do herói* of Dias Gomes and *O livro de Jó* of Luís Alberto de Abreu and Vertigem theater group. To conclude the dissertation, examples have been given, in rubrics and dialogues, of the implicit reader formulated by the text, as well as examples of its unfoldings in reader-spectator, spectator-reader and spectator of rubrics, specifics of the dramatic text.

Word-keys: reading, reception theory, aesthetic effect theory, implicit and model reader, dramatic text.

1 INTRODUÇÃO

Este estudo propõe-se a delinear as representações do leitor implícito no texto dramático, ou seja, as configurações intratextuais de leitores que povoam tal partitura textual.

O caráter transitivo do texto dramático, posto que se caracteriza por ser uma composição em estado de espera por sua encenação imaginária ou materializada, suscita capacidades leitoras que cooperam com o texto para a produção da ficção dramática e da sua teatralidade e para a realização de atos de reflexão sobre a realidade ficcional e empírica. Por essa razão, há a possibilidade de se identificar tais capacidades cooperativas como sendo a de leitor, espectador, leitor-espectador e espectador-leitor.

A capacidade de ser **leitor** é entendida como inerente ao ser humano. Pois, o ser humano é um leitor por natureza. Roberto Manguel¹ declara: "Todos lemos a nós e ao mundo à nossa volta para vislumbrar o que somos e onde estamos. Lemos para compreender, ou para começar a compreender. Não podemos deixar de ler. Ler, quase como respirar, é nossa função essencial."² Eliana Yunes compartilha dessa compreensão:

O homem lê desde sempre e lê não só o verbo; lê todos os significantes que estão disponíveis (...). Essa potencialidade para significar, que é germe mesmo dessa condição humana, faz com que o homem imediatamente compreenda os objetos, os outros homens, dentro de uma óptica de apropriação de uma imagem, uma imagem por ele mesmo "desenhada" e que, muitas vezes, não corresponde ao objeto de que trata, senão por analogia criada."³

Como o faz o molusco, Qfwfq, do conto *A espiral* de Ítalo Calvino, em *As*

¹ MANGUEL, A. *Uma história da leitura*. Adaptação de: João Baptista da Costa Aguiar. 4. ed. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 20.

² Id.

³ YUNES, E. Elementos para uma história da interpretação. In: YUNES, E. (Org.). *Pensar a leitura: complexidade*. Rio de Janeiro: Loyola, 2002. p. 97-103. p. 98.

*cosmicômicas*⁴: "... eu produzindo a concha produzia também a imagem — e inclusive não só uma porém muitíssimas porque com uma concha apenas podem-se fazer quantas imagens de conchas se quiser — mas só imagens potenciais..."⁵ Assim sendo, o leitor é co-autor do que lê, pois todo texto (em suas mais variadas manifestações: lingüística, musical, plástica, teatral, etc.) demanda seu leitor. Aspecto esse, formulado por Sartre ao afirmar que um livro passa a existir quando o leitor fecha sua última página. Para a estética da recepção, o leitor é o foco a partir do qual o texto deve ser examinado.

No caso do teatro, é possível tratar do desdobramento da imagem do leitor. O primeiro deles é o **espectador da rubrica**, representação de intérprete inscrita na rubrica do texto dramático. Identidade leitora gerada por tal instância da composição dramática, com a qual é estabelecida a cooperação interpretativa na esfera cênica da peça lida. As rubricas instituem um pacto de leitura que pressupõe atos de imaginação que coloquem as personagens em situação de enunciação (espacialização, gestual, tom da fala, etc.). Ou seja, a rubrica interage com a figura de espectador por ela gerada, portanto, há o diálogo com uma habilidade leitora, estratégica, capaz de *pôr em cena* e de articular as linguagens cênicas solicitadas pela rubrica.

Dadas as condições textuais, num outro desdobramento, há o **leitor-espectador**, identidade leitora chamada pelo texto dramático a interagir nas e entre as duas instâncias que o compõem: diálogos/solilóquio (texto principal) e rubricas (texto secundário). Tais especificidades de receptor — leitor e espectador — dialogam, vinculam-se, enriquecem-se mutuamente durante a recepção do texto dramático, um "potencial de representação"⁶. A cooperação prevista e realizada pelo leitor-espectador,

⁴ CALVINO, I. *As cosmicômicas*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das letras, 1992. p. 152.

⁵ Id.

⁶ RYNGAERT, J-P. *Introdução à análise do teatro*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 25.

seja em sua existência espectral (implícito/modelo, conforme conceito de Umberto Eco) ou empírica, é distinta da atividade leitora do leitor previsto ou biográfico do texto ficcional narrativo ou poético, por exemplo. Pois se o leitor de um texto narrativo já encena o que lê, o leitor do texto dramático o faz de modo especial. Durante a leitura da peça, o leitor-espectador precisa transformar rubricas em cenário, gestos, expressões e movimentos, e conjugá-las aos diálogos desenvolvidos pelas personagens; criando, de modo simultâneo, a encenação (plasticidade e ação) imaginária e a concretização do estrato narrativo da composição dramática. Quanto à imagem de leitor-espectador, esta é desenhada na textura dramática e posta em ação durante o ato da leitura.

Combinados os anteriores, um texto pode sugerir a existência da fusão **espectador-leitor**, identidade leitora chamada por uma composição dramática que mantém diálogo constante e intenso com a realização teatral. Por essa razão, tal composição apela, de modo acentuado, à competência leitora formada pelas habilidades do espectador teatral, pois as referências ao espaço teatral e cênico, às marcações de palco, à circulação/participação do público, etc., solicitam esse olhar para o palco, mesmo que este seja imaginário.

Os textos dramáticos selecionados para a investigação desse leitor implícito, ou seja, inscrito nesta partitura, são *O berço do herói* de Dias Gomes e *O livro de Jó*, de Luís Alberto de Abreu e o Teatro da Vertigem. Exame apresentado no terceiro capítulo deste trabalho.

Cabe, desde já, pontuar que tais representações leitoras se revelam na composição dramática pela percepção e articulação das duas instâncias textuais que a compõem: os diálogos e as indicações cênicas (rubricas), que delineiam tais competências leitoras pela mobilização realizada por estratégias textuais que orientam atitudes por elas solicitadas. Portanto, atitudes necessárias ao desenvolvimento da recepção da peça lida, como a configuração imaginária das cenas, o arranjo de linguagens implicadas explícita ou implicitamente nos vários instantes das cenas, a

interpretação e a articulação dos conflitos postos em ação, a produção dos mundos possíveis do texto (no nível do enredo e dos valores implícitos), a percepção dos apelos do texto a atitudes cooperativas desencadeadas pelo potencial de efeitos do texto, a percepção da necessidade de compartilhamento de acervos e o diálogo que se instaura entre o leitor-modelo e a proposta dramatúrgica.

A busca pelas representações do leitor-espectador — delineadas durante a concepção do texto dramático e que tomam forma no processo da leitura — é fruto de uma inquietação e de um anseio em *iluminar* a participação produtiva deste que não está sob os refletores, as gambiarras ou atuando no palco, mas que é elemento fundamental para a constituição do texto dramático, assim como para a do texto cênico. Essa "quarta parede" da encenação imaginária, o leitor implícito na tessitura dramática, para a qual as múltiplas linguagens não-verbais conjugadas à linguagem verbal se abrem para a virtual configuração cênica.

A composição dramática reflete, a seu modo, o caráter de abertura do teatro, pois se neste o espectador é um dos componentes da sua "tríade essencial", aqui, as várias formas pelas quais se manifesta o leitor implícito é que representam tal essencialidade. Por se acreditar na relação dialógica, de reciprocidade proporcionada tanto pelo texto dramático quanto pelo evento teatral, cada um segundo suas peculiaridades, é que se busca traçar os caminhos desta conexão.

Ademais, como se pensar em um texto dramático fechado, pronto, auto-suficiente, se as teorias de leitura, a partir dos anos 70, voltam-se para a obra considerando-a algo produtivo, dinâmico, instável em sua linguagem e significação, elevando o leitor à condição de produtor do texto? Essa é a exposição de Terry Eagleton, no capítulo "O pós-estruturalismo", em *Teoria literária: uma introdução*⁷, referindo-se à postura pós-estruturalista de Barthes em *S/Z*, também a de Hans Robert Jauss em sua estética da recepção, Wolfgang Iser em sua teoria do efeito estético e a

⁷ EAGLETON, T. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

de Umberto Eco em suas abordagens sobre a leitura e a abertura da obra. Perspectivas que comprovam que todo ato da leitura envolve o dialogismo, a interação entre o objeto artístico e seu leitor.

Se um texto abrange desde a reação do autor (o dramaturgo, no objeto de estudo ora proposto) ao mundo até a sua experiência pelo leitor (aqui, leitor-espectador), então conclui-se que as representações desse leitor já estejam sendo originadas no momento da escrita do texto. Em que componentes, em que esferas textuais é possível rastrear a presença de tal leitor inscrito na tessitura dramática?

Observa-se que matérias publicadas em periódicos especializados em arte e cultura (como por exemplo, as revistas *Bravo* e *Cult*, o *Caderno Mais — Folha de São Paulo* e o *Caderno G — Gazeta do Povo*), reflexões acadêmicas, publicações especializadas advindas de pesquisas e de estudos teóricos dirigidos ao teatro têm recebido maior espaço no mercado editorial, tanto em publicações voltadas para o público especializado quanto para os que nutrem um interesse pessoal pelo assunto. Há, ainda, disponibilização de informações na Internet, em sítios mantidos por companhias/grupos teatrais e até mesmo em sítios pessoais de atores, diretores ou simplesmente de admiradores dessa arte. Apesar da evidência do empenho na divulgação e nas reflexões sobre as questões que envolvem o teatro, pouco enfoque é dado ao estudo relacionado à figura do sujeito-leitor no texto dramático.

Verificou-se que os estudos dramáticos/teatrais necessitam de reflexões, de investigações que melhor contemplem a especificidade dos atos de cooperação do leitor da composição dramática. E entre os diversos aspectos a serem abordados, há o da criação das representações de leitor na tessitura textual, ainda relegado às sombras. E em torno da existência dessas representações orbitam algumas indagações: que convites e exigências são dirigidos a esse leitor? Que competências leitoras são suscitadas nas instâncias do texto dramático e que compõem a peculiaridade de seu leitor-modelo? De que modo o texto dramático delinea suas representações de leitor, estratégias textuais, para as quais são arquitetadas momentos de provocação,

sensibilização, distanciamento, estranhamento, identificação, atos de imaginação e de renovação do olhar? Efeitos cuja intenção é promover um diálogo aberto e produtivo entre a tessitura dramática e o leitor-espectador real, aquele que ao ler a peça em sua poltrona residencial, precisa configurar o movimento cênico e a concretização da realidade ficcional.

Por serem tantas as indagações é que se acredita que a pesquisa sobre as *representações de leitor implícito em textos dramáticos* seja relevante. Seja no que poderá contribuir com as reflexões que vêm sendo realizadas sobre a recepção de textos literários, de que o discurso dramático é porção inerente, uma vez que o texto dramático faz parte da literatura, seja sobre a recepção do texto dramático, no que se refere à necessária percepção de sua potencialidade cênica (a densidade de signos), ou seja, a sua projeção ao *theatrón*, ao miradouro imaginário em que ocorre o entreolhar artístico e estético que compõe a pluralidade de linguagens não-verbais que apóiam as potencialidades da palavra a ser espacializada virtualmente.

Tal troca de olhares, desenvolvida durante o ato da leitura, cria o entrelugar produtivo no qual o texto dramático, no que se refere ao seu caráter literário, é colocado em trânsito: do literário ao teatral. Fronteiras que se movimentam dialeticamente e que, por isso, geram a especificidade do leitor do texto dramático: um leitor cujo papel se traduz também em ser o leitor do espaço cênico, o espectador da encenação imaginária. Por essa razão configurar-se em leitor, espectador ou nas combinações leitor-espectador ou espectador-leitor, identidades suscitadas em conformidade com o tipo de cooperação solicitada pelas instâncias da composição dramática.

Poderá também contribuir para um ganho qualitativo na relação entre quem produz cultura, neste caso a cultura de expressão teatral, e quem a recebe, ou melhor, interage com ela.

A confirmação da relevância deste estudo foi se consolidando com a realização de leituras sobre o tema, pois foram sendo encontradas reflexões

relacionadas ao interesse e à necessidade de investigações sobre esse leitor, sobre as suas representações delineadas no e pelo texto dramático.

Vozes que se encontram na busca pelo leitor...

Jean-Pierre Ryngaert, no capítulo "A ficção e sua organização", explora os diversos aspectos do texto dramático e, ao se referir aos limites do enredo, aborda a questão do leitor e do espectador, explicando que "a peça abre-se para a ambigüidade de uma quantidade de enredos possíveis que nos compete elaborar."⁸ Ou seja, o enredo se apresenta de forma fragmentada e múltipla, solicitando a parceria, a interação do leitor (a co-autoria). Nessa exploração de Ryngaert, percebe-se o seu reconhecimento da existência de representações (ou imagens) de leitor-espectador previstas pelo texto dramático; do contrário, como o texto solicitaria tal elaboração do seu leitor? De que forma essa tarefa seria direcionada ao leitor-espectador se ele não estivesse desenhado, prefigurado nas instâncias do texto dramático? Ou ainda, de que forma o leitor-espectador descobriria o seu lugar nessa descontinuidade se não estivesse previsto pelo e no universo fragmentado da peça?

O autor ainda destaca que tudo se passa no "campo do leitor ou do espectador"⁹, por isso a importância da análise da recepção nos trabalhos teóricos sobre o teatro. Tais considerações são reforçadas por Ryngaert no capítulo "O leitor se expõe", no qual faz algumas considerações sobre a leitura, a interpretação, as redes de sentido textual, os diferentes leitores, entre eles o leitor-modelo de Umberto Eco, e os diferentes usos e interpretações de um texto. Concluindo que "assim como existe um vaivém entre o texto e o palco, existe uma relação do mesmo tipo entre o leitor e o texto. Uma pista de leitura pede para ser desenvolvida, amplificada, imaginada, e, no

⁸ RYNGAERT, op. cit., p. 61.

⁹ Id.

entanto, revisitada e verificada."¹⁰

Ryngaert atribui ao leitor o papel de detetive. Antoine Compagnon também menciona essa postura detetivesca do leitor no terceiro capítulo (*O mundo*) de *O demônio da teoria: literatura e senso comum*¹¹, no qual aborda a questão da referencialidade e não-referencialidade da literatura, tendo a *mimesis*, desde a *Póetica*, de Aristóteles, como fio condutor das concepções que guiaram essas duas perspectivas sobre as relações entre a literatura e a realidade. Ao expor a *mimesis* reconectada ao mundo, o autor explica que ela não é uma cópia estática do mundo, mas uma atividade que produz o que representa (ou seja, livre do modelo pictural), como atividade cognitiva, "configurada como experiência do tempo, configuração, síntese, *praxis* dinâmica"¹², como atividade proporcionadora de reconhecimento (*anagnôrisis*). Atitude não só realizada pelo herói da intriga, como é o caso de Édipo, mencionado por Compagnon, mas também pelo leitor, pois o reconhecimento e a *mimesis* produzem um efeito para além do mundo ficcional.

O autor ainda declara que desse modo, nessa concepção, a *mimesis* liga-se ao modelo cinegético, ecoado por Compagnon a partir de Terence Cave, que, por sua vez, toma-o emprestado de Carlo Ginzburg, historiador que apresenta o leitor como um detetive, "um caçador à procura de indícios que lhe permitirão dar um sentido à história. O signo do reconhecimento na ficção remete ao mesmo modo de conhecimento que a pegada, o indício, a marca, a assinatura e todos os demais signos que permitem identificar um indivíduo ou reconstruir um acontecimento."¹³ Novamente há a menção à interação que deve ocorrer entre o leitor e o texto.

¹⁰ Id., *Ibid.*, p. 147.

¹¹ COMPAGNON, A. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: URMG, 1999.

¹² Id., *Ibid.*, p. 131.

¹³ Id., *Ibid.*, p. 132.

As reflexões de Ryngaert encontram eco no ensaio *Dramaturgia da recepção*¹⁴, fruto de uma palestra proferida pelo dramaturgo e diretor teatral espanhol José Sanchis Sinisterra, publicado no *Folhetim — teatro do pequeno gesto* em 2002. Nesse ensaio, o autor explora a questão, dentre outras, da construção do leitor-espectador, explicando que as questões se inserem, essencialmente, no âmbito da dramaturgia compreendida como escrita de textos.

Sinisterra ressalta que, devido à sua movimentação entre o trabalho de autoria e de direção teatral, não pode conceber a dramaturgia "senão como o desenho de uma — ou mil — encenações virtuais."¹⁵ Por essa razão é que ele escreve a partir da cena e, ao montar o espetáculo, dirige a partir da escrita. E essa dupla condição descrita por Sinisterra vai ao encontro da abordagem do estudo aqui proposto, as representações de leitor implícitas no texto dramático. A duplicidade do caráter do leitor pressuposto na escrita dramaturgical, leitor-espectador, aponta para as especificidades desse leitor e que estão vinculadas, pois complementam-se, enriquecem-se, dialogam durante sua recepção. Ou seja, o leitor previsto pelo texto dramático aproxima-se do espectador.

Sinisterra declara que as suas idéias e o seu trabalho relacionam-se com a *estética da recepção*, e que acredita que "todo o problema da dramaturgia e/ou encenação consiste fundamentalmente em transformar o espectador real no receptor implícito, no espectador ideal que havíamos desenhado no trabalho da escrita e/ou da encenação."¹⁶ Contudo, apesar da importância do estudo desse leitor-espectador, raras são as investigações realizadas a seu respeito, e quando realizadas, segundo Sinisterra, são mais ou menos científicas e apenas direcionadas à relação palco-platéia, e isso com

¹⁴ SINISTERRA, J. S. *Dramaturgia da recepção. Folhetim – teatro do pequeno gesto*. Trad. Aline Casagrande. Rio de Janeiro, n. 13, p. 67-79, abr./jun. 2002.

¹⁵ Id., *Ibid.*, p. 68.

¹⁶ Id., *Ibid.*, p. 70.

o emprego de métodos socioestatísticos que bem pouco contribuem para a compreensão desse receptor. Portanto, é grande a necessidade e a importância da execução de trabalhos direcionados ao leitor-espectador de teatro, que envolvam os muitos aspectos desse receptor; e que essas investigações recebam um bom embasamento teórico e um adequado direcionamento metodológico para que sejam fontes confiáveis para a sua compreensão.

Guias que compartilharão desta busca...

Nesta pesquisa, para estudar as formas de existência das representações do leitor-espectador do/no texto dramático, caminhar-se-á sob a luz das teorias de leitura, de recepção, do efeito estético, do teatro, das reflexões teóricas direcionadas à composição do texto dramático e da concepção de leitor implícito e modelo de Wolfgang Iser e Umberto Eco, respectivamente. Acredita-se que tais campos teóricos e sua aplicação aos textos dramáticos selecionados sejam o instrumental adequado e necessário para a investigação ora proposta, que possivelmente levará respostas às indagações que orientam esta busca no universo dos textos selecionados para tal jornada.

O leitor-espectador previsto no texto dramático se distingue, em sua atividade leitora, do leitor previsto no texto ficcional narrativo ou poético, por exemplo. Pois se o leitor de um texto narrativo já encena o que lê, o leitor do texto dramático o faz de modo especial, pois durante a sua trajetória de leitura, terá que ir transformando rubricas em cenário, gestos, expressões e movimentos, conjugando-as com os diálogos entre as personagens da peça ou solilóquios de determinada personagem. Procedendo, portanto, a criação simultânea do aspecto plástico da encenação imaginária e a intensidade e profundidade das personagens, segundo suas ações e enunciações, imprimindo-lhes a caracterização pedida pelo texto dramático, sem ter em seu auxílio a voz-guia do narrador, como alerta Marta Morais da Costa, no

ensaio *Modalidades das rubricas na leitura do texto dramático*¹⁷. Pois, mesmo na dramaturgia em que o épico intervém na mola dramática, em maior ou menor grau, ele não se apresenta de modo a proceder orientação semelhante a do estilo romanesco ou a descaracterizar, por seu traço estilístico, a mimese dramática.

A leitura

O ato de ler deve ser entendido como um momento de produção, ou ainda, de co-autoria (*poíesis*), pois texto e leitor, elementos que compõem esse processo e que possuem uma interdependência, iluminam-se mutuamente, durante a concretização do(s) sentido(s) da obra experienciada, contemplada. Essa comunhão, segundo Wolfgang Iser¹⁸, levará o leitor à desarticulação e renovação da percepção de si e do mundo (*aisthesis*) e a identificar-se (*katharsis*) com a obra, momentos proporcionados pela experiência estética. Hans Robert Jauss, teórico da estética da recepção, ao se referir ao momento da produção de sentido(s) de uma obra, declara, em *Pequena apologia da experiência estética*¹⁹, publicada em 1972, mencionada por Zilberman, a ocorrência de uma "liberação pela experiência estética"²⁰, constituída por três planos: o da consciência produtora (mundo — obra), o da consciência receptora (compreende a possibilidade de renovação da percepção de mundo) e o da experiência subjetiva e intersubjetiva.

O processo da leitura concede ao texto a efetivação de sua identidade comunicativa, ou seja, o leitor ouve o chamado do texto e insere-se na co-produção

¹⁷ COSTA, M. M. da. Modalidades das rubricas na leitura do texto dramático. In: SOUZA, S. F. de (Org.). *Olhares e perguntas: sobre ler e escrever*. Vitória: Flor&cultura, 2002. p. 169-183.

¹⁸ ISER, W. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: 34, 1996. v 1.

¹⁹ Apud ZILBERMAN, R. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989. p. 55.

²⁰ ZILBERMAN, R. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989. p. 55.

desse universo virtual que é a obra literária. Chamamento este que faz da leitura um momento em que a colheita e as escolhas (*legere* e *eligere*) significativas sejam realizadas pelo leitor. É nesse entrelaçamento de fios — da obra para o leitor e a sua recíproca — que a leitura é aqui compreendida. Em uma tessitura de vozes, como a dos galos de *Tecendo a manhã*, de João Cabral de Mello Neto:

Um galo sozinho não tece uma manhã:
 ele precisará sempre de outros galos.
 De um que apanhe esse grito que ele
 e o lance a outro; de um outro galo
 que apanhe o grito que um galo antes
 e o lance a outro; e de outros galos
 que com muitos outros galos se cruzem
 os fios de sol de seus gritos de galo,
 para que a manhã, desde uma teia tênue,
 se vá tecendo, entre todos os galos.

2.

E se encorpando em tela, entre todos,
 se erguendo tenda, onde entrem todos,
 se entretendendo para todos, no toldo
 (a manhã) que plana livre de armação.
 A manhã, toldo de um tecido tão aéreo
 que, tecido, se eleva por si: luz balão.²¹

No tear da leitura, o texto se faz "tecido aéreo", "teia tênue" esperando por um novo fio-sentido lançado pelo leitor tecelão.

A leitura e o leitor

Para Roger Chartier cada leitor, seja ele ouvinte ou espectador, produz uma "apropriação inventiva da obra ou do texto que recebe"²². Produção essa efetivada quando o leitor embrenha-se em sua leitura no "bosque" ficcional — fazendo-se aqui referência à metáfora criada por Jorge Luis Borges sobre o texto narrativo e utilizada

²¹ MELLO, NETO, J. C. de. *Antologia poética*. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989. p. 17-18.

²² CHARTIER, R. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. Trad. Reginaldo de Moraes. São Paulo: Unesp, 1998. p. 19.

por Umberto Eco em *Os seis passeios pelos bosques da ficção* — composto por caminhos mais marcados outros apenas sugeridos, ramos, folhas e seres que solicitam a percepção do leitor para que ganhem vida.

É diante de tais caminhos e elementos que o leitor empírico* busca se direcionar. Vincent Jouve, em *A leitura*²³, obra na qual reúne abordagens sobre o processo da leitura, expõe que o leitor está simultaneamente orientado e livre e isso porque a sua recepção se organiza em torno dos "espaços de certeza" e "espaços de incerteza"; conforme denominação de M. Otten²⁴. Jouve explica que os "espaços de certeza" — constituídos pelas passagens mais explícitas do texto, a partir das quais o leitor "entrevê o sentido global" — são os pontos de ancoragem da leitura, pois delimitam a leitura e não deixam o leitor se perder, não permitem que ele siga qualquer direção. Os "espaços de incerteza" — passagens obscuras, lacunares ou ambíguas — solicitam uma participação mais efetiva do leitor. O texto apenas programa sua leitura, mas o leitor é o responsável por concretizá-la, construindo sua recepção "decifrando um após outro os diferentes níveis do texto"²⁵.

* Umberto Eco, no capítulo "Entrando no bosque", de *Os seis passeios pelos bosques da ficção* (ECO, U. *Os seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.), declara que o leitor empírico de uma história é "você, eu, todos nós quando lemos um texto" (p. 14.). Ou seja, é o ser real, biográfico que, na intimidade do processo de recepção, da leitura, possui o texto e interage com ele por meio de seus sentidos de percepção, de seu acervo/repertório literário, imagético e de linguagens, de sua experiência/conhecimento de mundo e da arquitetura do mundo ficcional, e de sua postura social, individual, cultural, ideológica e ética sobre a realidade e sobre o ato da leitura. Ato este, que provocará no leitor empírico a possibilidade de ele produzir "fissuras no real do campo social, enunciando, pois, algo sobre o mundo e dizendo-se assim de uma outra maneira." (BIRMAN, J. *Leitura crítica: questões sobre recepção*. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE LEITURA: *Leitura, saber e cidadania*, 1994, Rio de Janeiro: PROLER/Centro Cultural Banco do Brasil, 1994. p. 103-111. p. 111.). Ou seja, o sujeito-leitor se emancipa de uma visão, de uma compreensão cotidiana e cristalizada do real pela experiência estética proporcionada pelo ato da leitura.

²³ JOUVE, V. *A leitura*. Trad. Brigitte Hervot. São Paulo: Unesp, 2000.

²⁴ Apud JOUVE, op. cit., p.66.

²⁵ JOUVE, op. cit., p. 77.

A menção à liberdade do leitor é realizada também na compilação realizada por Compagnon, que declara que muitas questões são arroladas em torno da leitura, porém todas se relacionam ao "jogo da liberdade e da imposição"²⁶. E apresenta questões como: o que o leitor faz do texto durante a leitura?, o que o texto faz ao seu receptor?, a leitura é ativa ou passiva?, a leitura é mais ativa ou mais passiva?, entre outras, chegando a indagar se a "imagem de um leitor em *liberdade vigiada*, **controlado** [grifo meu] pelo texto, seria a melhor?"²⁷. Avalia-se, após contrapor as exposições de Jouve e Compagnon, que este se posiciona de modo um tanto radical quanto ao âmbito dialético, interativo da leitura, pois ao qualificar o leitor como ente controlado pelo texto ou ainda qualificar a liberdade do leitor como vigiada, retira dele a capacidade de escolha de movimentar-se nesse mundo onde os caminhos ora são mais delineados, claros ora mais obscuros, menos esboçados. O leitor empírico não é obrigado pelo texto a se identificar com o leitor implícito, contudo, se ele entender e aceitar esse pacto de troca, concretizará o texto de modo mais rico e profundo, e poderá alcançar plena satisfação como agente produtor do mundo ficcional que depende dele para que se constitua.

Estima-se que a exposição de Jouve seja mais adequada, equilibrada e condizente com o ato da leitura, pois ao mencionar que a recepção do texto **orienta-se** pelos espaços de certeza e de incerteza o autor coloca o texto e o leitor em igualdade, em comunhão, pois um e outro necessitam de contribuições recíprocas para o alcance do âmbito produtivo da leitura.

Durante a experiência estética da obra (plástica, literária, fotográfica, musical, teatral, etc.) cada receptor a perceberá e a concretizará de modo particular,

²⁶ COMPAGNON, op. cit., p. 146.

²⁷ Id.

pois "cada um recebe a água vertida no receptáculo de que dispõe..."²⁸. E esse receptáculo, utilizado no momento da leitura e no qual o leitor elabora a sua interpretação, é construído pela memória (fator constituinte da cultura), pelo processamento das informações particulares do sujeito-leitor (repertórios, que são constituídos pela memória), que ao responder ao estímulo provocado pelo objeto que está sendo lido, reativa tais dados. No entanto, para que haja o entrelaçamento entre o objeto e o leitor, este precisa ajustar o seu olhar para receber, transcender esse objeto. Nessa concepção é que reside a estética recepional, pois a estética está no olhar e não no objeto.

A aceitação do pacto de leitura proposto pelo texto ao leitor, leva-o a descobrir de que forma o mundo ficcional se compõe e a dar *vida* a este, devido ao leitor experimentar os estímulos textuais, cujos efeitos irão renovar sua percepção de mundo e estética. Essa é a experiência estética da arte e da leitura.

Cabe pontuar que tal reciprocidade ocorre, por excelência, com o leitor-modelo, conceito desenvolvido por Umberto Eco e que se dirige à representação de leitor construída no e pelo texto. Ou seja, o leitor que está implícito nas várias instâncias e estratégias do objeto estético, cujas habilidades para interação, colaboração com o texto são previstas e solicitadas, no ato da leitura, pelos "modos de ser", expressão de Umberto Eco, do texto. Interação projetada como a necessária que ocorresse para que o texto possa ser concretizado plenamente.

Portanto, o pólo artístico, o texto produzido pelo autor, depende do pólo estético, a concretização do texto pelo leitor. Por isso, há imagens (representações) de leitor imersas nas camadas do texto e que, no momento da atividade leitora do leitor empírico, delas emergem.

Para enriquecimento da exposição sobre a presença ativa do leitor, cabe aqui a inserção da abordagem de Wolfgang Iser, que ressaltou que o texto, enquanto

²⁸ YUNES, E. Leitura, a complexidade do simples: do mundo à letra e de volta ao mundo. In: YUNES, E. (org.). *Pensar a leitura: complexidade*. Rio de Janeiro: Loyola, 2002. p. 13-51. p. 20.

processo, não se resume às suas fases estruturais. O leitor também é compreendido pelo texto. Por essa razão é que se fala em interação entre autor, texto e leitor. Relação pela qual a obra se estabelece, pois para que a obra se realize, as fronteiras do texto devem ser excedidas pela concretização efetuada pelo leitor. Como declara o autor:

(...) o texto se mostra como um processo, pois ele não se deixa identificar exclusivamente com nenhuma das fases descritas. O texto não pode ser fixado nem à reação do autor ao mundo, nem aos atos da seleção e da combinação, nem aos processos de formação de sentido que acontecem na elaboração e nem mesmo à experiência estética que se origina de seu caráter de acontecimento; ao contrário, o texto é o processo integral, que abrange desde a reação do autor ao mundo até sua experiência pelo leitor.²⁹

Se a teoria do efeito estético compreende o texto como um processo, então a práxis da interpretação, que dele deriva, visa principalmente ao acontecimento da formação de sentido.

O leitor é tão responsável quanto o autor pela constituição do produto artístico, e por ele é transformado, pois "ler é solidarizar-se pela reflexão, pelo diálogo com o outro, a quem altera e que o altera."³⁰ Depreende-se, então, a qualidade comunicativa do texto literário:

O pólo do texto e o pólo do leitor, bem como a interação entre eles, formam o esboço a partir do qual se busca teorizar os efeitos dos textos literários que são desenvolvidos na leitura (...). O texto literário é considerado, por conseguinte, sob a premissa de ser comunicação. Através dele, acontecem intervenções no mundo, nas estruturas sociais dominantes e na literatura existente. Tais intervenções manifestam-se enquanto reorganização daqueles sistemas de referência, os quais o repertório do texto evoca. Nessa reorganização de referências relevantes, evidencia-se a intenção comunicativa do texto, a qual se inscreve em certas instruções para sua compreensão.³¹

Há que se ressaltar, trazendo-se tal reflexão para o objeto da pesquisa ora proposta, que essa intenção comunicativa está presente no texto dramático.

²⁹ ISER, op. cit., v. 1, p. 13.

³⁰ YUNES, *Leitura, a complexidade do simples...*, p. 32.

³¹ ISER, op. cit., v. 1, p. 15.

O texto dramático e seu leitor-espectador

Roman Ingarden, em seu ensaio *As funções da linguagem*³², editado pela primeira vez em 1958, considerou o teatro como um "caso-limite da obra literária", na medida em que joga, além da linguagem, com outro meio de representação, os "quadros visuais concretos" — constituídos pelos atores e pelo cenário, no qual estão presentes, de forma sensível, objetos, personagens e ações da peça — que pertencem ao *texto cênico*, ou seja, a representação do *texto dramático*. Denominações essas utilizadas por Marta Morais da Costa³³ que, por sua vez, emprega, em seu ensaio, tais denominações apresentadas por Roman Ingarden e por André Helbo.

Cabe pontuar que, apesar da ligação íntima entre os textos dramático e cênico, a intenção e, por conseguinte, a interação comunicativa de cada um deles possui suas peculiaridades. Pois, segundo a autora, o espectador, ao presenciar a encenação, imerge na interação entre os signos que se presentificam no palco (gestos, cores, palavras, iluminação, atores, sons, etc.), ou seja, a percepção do espectador é fundamental para a elaboração, concretização do *texto cênico*, como já se afirmou anteriormente, já o leitor, durante a leitura da peça no suporte literário, utiliza-se da imaginação para transformar a mancha da página em caracterização das personagens, cores, gestos, palavras, movimentações, entre outros. Aqui, é a capacidade de fantasiar, de construir imagens que se faz essencial para que o leitor conceba cenicamente a peça que lê.

A teatralidade, então, apresenta-se como propriedade do texto dramático — e não só do texto cênico —, pois se liga ao potencial cênico da peça teatral. Tal potencial permite ao leitor, na interação entre os signos presentes no texto, imaginar a

³² INGARDEN, I. As funções da linguagem teatral. In: BOGATYREV, I.; HONZL, J.; KOWZAN, T. *A semiologia aplicada à arte dramática*. Org. e Trad. Luiz Arthur Nunes et al. Porto Alegre: Globo, 1977. p. 3-12.

³³ COSTA, op. cit., p. 170.

composição cênica da peça lida no aconchego da poltrona doméstica.

Patrice Pavis alerta que a teatralidade opõe-se ao texto dramático "lido ou concebido sem a representação mental de uma encenação."³⁴ E refere-se à teatralidade como uma "espessura de signos", citando Barthes que a definiu como: "(...) É o teatro menos o texto, é uma espessura de signos e de sensações que se edifica em cena a partir do argumento escrito, é aquela espécie de percepção ecumênica dos artifícios sensuais, gestos, tons, distâncias, substâncias, luzes, que submerge o texto sob a plenitude de sua linguagem exterior."³⁵

O leitor-espectador, como encenador da montagem particular e imaginária do texto dramático, movimenta-se entre os diálogos e as rubricas para compor sua encenação virtual. Para isso, identifica, conjuga e harmoniza as linguagens e os elementos envolvidos na potencialidade cênica do texto dramático.

Essa relação dialógica presentifica-se no texto dramático em razão de sua oscilação e interação entre o *texto principal* (diálogos) e o *texto secundário* (rubricas), segundo denominações elaboradas por Roman Ingarden, no ensaio anteriormente referido, para identificar, respectivamente, as palavras pronunciadas pelas personagens e as indicações cênicas. Diálogos e rubricas se reforçam mutuamente e chamam o leitor para a co-autoria da peça teatral.

O autor também informa que o texto secundário desaparece quando a obra é representada em cena. Portanto, as rubricas só são percebidas e exercem sua função de representação no momento da leitura. Na encenação virtual composta, durante o ato da leitura, pelo leitor-espectador, o primeiro diretor do texto dramático, que é, conforme Ryngaert, um "potencial de representação"³⁶.

³⁴ PAVIS, P. *Dicionário de teatro*. Trad. sob a direção de J.Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 372.

³⁵ Apud PAVIS, op. cit., p.372.

³⁶ RYNGAERT, op. cit., p. 25.

Entre o leitor implícito e o modelo

Para o delineamento das representações (imagens) de leitor do/no texto dramático foram eleitas as concepções de leitor implícito e de leitor-modelo formuladas por Wolfgang Iser e por Umberto Eco respectivamente. Conceitos apresentados na seção 2.3.2 do segundo capítulo, *Cartografias para a interação do leitor*, deste estudo.

Cabe aqui mencionar que as reflexões de Wolfgang Iser e de Umberto Eco estão deitadas no berço da estética da recepção. Pois, as abordagens de Eco investigam o leitor inscrito (modelo) na contextura do texto. Para tanto, Eco parte da premissa de que quando o autor produziu o seu texto, movimentando-se gerativamente, imaginou de antemão como o seu leitor se movimentaria interpretativamente no texto. As de Iser, a partir de sua teoria do efeito estético, também contemplam o diálogo instituído entre a partitura textual e seu leitor implícito para a constituição de sentidos do texto.

O emprego dessas duas perspectivas sobre o leitor pauta-se muito mais pelos pontos de encontro entre elas do que por suas diferenças. Pois se acredita que dessa forma oferece-se ao leitor deste estudo maiores possibilidades para o mapeamento, para a compreensão da existência de representações do leitor inscrito, portanto, implícito ou modelo, na tessitura dramática.

Para se chegar ao objetivo da investigação das representações desse leitor, trabalhar-se-á com *O berço do herói*, de Dias Gomes, e com *O livro de Jó*, de Luís Alberto de Abreu e Teatro da Vertigem. Busca-se comprovar, a partir deles, o caráter dialógico, a intenção comunicativa e mobilizadora presente na composição e harmonização dos sistemas de linguagens inscritos no texto dramático. A rota a ser seguida para o desejado alcance desse objetivo será traçada de modo a:

1. aliar os pressupostos teóricos à análise de textos dramáticos para a identificação da imagem de leitor-espectador desses textos;
2. verificar de que modo o texto dramático demonstra a existência (as

representações) do leitor implícito em suas estratégias;

3. identificar as peculiaridades e as competências do leitor inscrito no texto dramático.

Para tanto, o percurso dessa busca se inicia pela composição de *Cartografias para a interação do leitor*, segundo capítulo da dissertação, na qual são apresentadas, refletidas e articuladas perspectivas sobre a relação interativa entre texto e leitor durante o ato da leitura, o compartilhamento do horizonte de expectativa entre o eixo produtivo (texto) e estético (leitor), a criação, pelo diálogo intratextual e intertextual, de representações de leitor do/no texto dramático contemporâneo. Desenvolve-se, no terceiro capítulo, a apresentação de *O espelhamento: o texto dramático e as representações do leitor-espectador / espectador-leitor*, por meio da análise de níveis de cooperação, que possibilitam a percepção das estratégias e dos efeitos da tessitura dramaturgica de *O berço do herói* e de *O livro de Jó*. E se conclui com a comparação das representações de leitor implícito criadas por esses textos.

Parte-se, então, para as reflexões sobre o leitor, instância ativadora do texto, visto que "o texto não é uma rua de mão única"³⁷, na qual este ruma em direção ao leitor, mas o tráfego que se desenvolve entre um e outro, no momento da leitura, é dinâmico e produtivo.

³⁷ ISER, W. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: 34, 1999. v.2, p. 10.

2 CARTOGRAFIAS PARA A INTERAÇÃO DO LEITOR

2.1 A cumplicidade produtiva no ato da leitura

Se o ato da leitura não supõe uma recepção passiva, se esse ato não é mera decodificação de sinais (imagem, movimento, escrito, desenho), como indaga Eliana Yunes, mas constituição de sentido, se o processo da leitura se apresenta como um momento comunicativo, (co)produtivo, interativo, dialógico entre a obra e o leitor (visto que esses dois elementos são interdependentes e iluminam-se mutuamente na concretização do(s) sentido(s) da obra apreciada), então como é esse ativo receptor, o leitor? Como transcorre a relação de troca entre texto e leitor? Que efeitos são despertados no leitor? Ou ainda, "o leitor é pensável?"³², pergunta lançada por Vincent Jouve, em *A leitura*, na abertura do capítulo dedicado ao leitor.

Alberto Manguel, em *Uma história da leitura*, aborda a inerente capacidade leitora do ser humano. Ou seja, a capacidade não só de ler os livros, mas também o mundo, o outro e a si mesmo. Afirma que os leitores de livros estendem ou concentram uma faculdade comum a todos os indivíduos: a leitura. E salienta que a significação de um objeto, espaço, acontecimento ou a outra presença (o Outro) é conferida pelo leitor.

Com o decorrer da leitura da obra de Manguel, encontra-se menção à ligação que existe entre a obra (e nesta deve-se considerar a presença do autor-modelo, ou seja, a estratégia textual que encaminha, guia o leitor-modelo) e o leitor:

O livro na minha estante não me conhece até que eu o abra, e no entanto tenho certeza de que ele se dirige a mim — a mim e a cada leitor — pelo nome; está à espera de nossos comentários e opiniões. Eu estou pressuposto em Platão, assim como cada livro me pressupõe, mesmo aqueles que nunca lerei.³³

³² JOUVE, op. cit., p. 35.

³³ MANGUEL, op. cit., p. 106.

Mas suas latências não ditas pulsarão em cada página.³⁵

A leitura funda-se por meio de uma comunicação expressiva entre obra e leitor, na qual este não é mero receptor passivo, mas leitor co-autor. "O leitor é um caçador que percorre terras alheias"³⁶, imagem de Michel de Certeau, lembrada por Roger Chartier que expõe que o ato da leitura é um momento de "apropriação, invenção, produção de significados"³⁷, pois o texto, na sua apreensão pelo leitor, não possui, de modo algum ou totalmente, o sentido que a ele foi atribuído pelo autor, editor ou crítico (comentador).

Chartier indaga sobre a possibilidade da existência de um livro sem seu leitor, e responde que sem este o livro pode existir como objeto, mas o texto, do qual se compõe o livro, é "virtual" (termo empregado por Chartier). Posteriormente, questiona a existência do mundo ficcional, se ele existiria distanciado, inacessível ao olhar, à posse, ao guardar na memória ou à sua transformação em experiência pelo leitor, buscando a resposta para mais essa questão em Paul Ricoeur³⁸, que evocou, de modo recorrente, o fato de que um "mundo de textos" precisa ser conquistado, constituído por um "mundo de leitores" para que conquiste sua existência verdadeira, pois sem essa apropriação, os mundos de textos não passam de mundos possíveis, inertes.

Se o acontecer (a(s) descoberta(s)) do texto literário se dá pela experiência estética, que está no olhar do leitor — experiência essa que transcorre pela percepção sensorial e pelo momento reflexivo provocado no leitor —, como é o olhar? Qual a sua relação fenomenológica com o elemento percebido, lido? Tais questões são aqui apontadas e algumas reflexões a respeito do olhar serão expostas.

³⁵ Apud MANGUEL, op. cit., p. 201.

³⁶ CHARTIER, op. cit., p.77.

³⁷ Id.

³⁸ Apud CHARTIER, op. cit., p. 154-155.

2.2 O (entre)olhar textual e leitor

O olhar do leitor de palavras é como o olhar do sujeito que lê o mundo real. Ou seja, não há separação entre sujeito e objeto, pois a leitura (conforme Iser, Ingarden, entre outros), como lembra Eliana Yunes, baseia-se "na concepção fenomenológica de mundo, em que a separação, tão cara à modernidade renascentista, entre sujeito e objeto se desfaz, pois o mundo passa a ser 'descrito' tal como é dado à consciência pela experiência e as tais *representações* [grifo da autora] estáticas entram em crise."³⁹ Por isso, a ocorrência de um *mirar(-se)* constante.

No ato da leitura da realidade, os seres e objetos que compõem o espaço habitado pelo ser e o seu *ethos** ganham significação. Na leitura da mancha da página, no ato da leitura literária, as palavras* são transformadas em sentido (no/do texto) e significação (no/para o leitor). Por isso, poder-se compreender a percepção do literário como conhecimento de mundo — pela experiência estética — e do Outro.

A recepção realizada pelo olhar é transcendente, ou seja, ruma ao *ultrapassar*, ao *ir mais além* do ser olhado. Depreende-se, então, a importância da alteridade implicada na constituição do ser e do conhecimento. Conhecimento que o olhar realiza entre dois movimentos: "conhece sentindo (desejando ou temendo) e sente conhecendo"⁴⁰.

Deste modo, o olhar direcionado ao mundo ficcional deve ser inclusivo e iluminador, desde sua produção (o olhar autoral) à sua recepção (o olhar leitor), criando-se um entrelugar produtivo. E isso porque a literatura envolve a percepção do

³⁹ YUNES, Leitura, a complexidade do simples..., p. 21.

* Modo de ser e agir do ser humano, conforme Benedito Nunes.

* Que provocam o leitor a realizar a composição de personagens, situações, espaço, tempo, ações indicações cênicas, diálogos e conflitos.

⁴⁰ BOSI, A. Fenomenologia do olhar. In: *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 65-87. p.81-82.

sujeito-leitor e a partilha dessa percepção. Inter-relação que provoca o questionamento, a identificação, o distanciamento, o estranhamento e a descoberta e propicia o diálogo em diversas instâncias. Há, por conseguinte, nesse processo dinâmico, a reorganização do texto e do leitor. E é nessa troca de olhares expressivos, qualificação dada por Alfredo Bosi, que se erige a ética (no sentido de *ethos*) da leitura, ou seja, pela leitura o leitor realiza descobertas (ao refletir), desarticula-se, renova sua percepção, seu entendimento e seu posicionamento no mundo (de si e da alteridade); conforme tem-se pontuado aqui.

A experiência estética, ocorrida durante o contato com a obra literária, permeada por momentos introspectivos, de diálogo, de co-produção, de provocação e de liberdade, transforma o leitor à medida que este produz uma leitura verticalizada do texto, ou seja, ao penetrar as camadas mais profundas deste. Há uma desestabilização não só do sujeito-leitor, que ao fechar a capa do livro e refletir sobre a totalidade da obra lida será outro, mas também da própria obra, pois mais uma leitura lhe foi agregada e dialogará com as leituras (interpretações) já realizadas, abrindo caminhos para novos sentidos da obra.

Ao se pensar na questão da pluralidade de leitura de uma obra literária, outro aspecto surge nessa reflexão, o da peculiaridade da comunicação literária. Sobre ela, Vincent Jouve organizou substancial exposição — na qual reúne vozes várias que pensaram a leitura —, que aponta para a sua particularidade. Pois, durante o ato da leitura, a comunicação literária se constitui de modo diferenciado da comunicação oral. Na comunicação literária, emissor (autor) e destinatário (leitor) estão distanciados no tempo e no espaço. O meio espaço-temporal em que essas duas presenças (inscritas no texto) se encontram é constituído pela palavra, pela linguagem, pelo texto. Assim sendo, "antes de serem indivíduos concretos, emissor e receptor deixam-se deduzir da escrita. Existe, na comunicação literária, desdobramento das duas instâncias."⁴¹

⁴¹ JOUVE, op. cit., p. 35.

Assim sendo, depreende-se, que não há apenas (inter)comunicação entre o leitor empírico e o texto, mas essa troca produtiva se otimiza quando o leitor empírico comporta-se como o espectro de leitor* desenhado no interior do e pelo texto.

Jouve destaca que a peculiar assimetria (o distanciamento situacional) entre o eixo artístico (autoral) e o estético (recepção) da comunicação literária é uma condição que torna os textos ricos, pois a obra lida fora do seu contexto de origem se constitui em um dos fatores que possibilitam a abertura do texto a interpretações plurais. Deve-se ressaltar que essa assimetria básica entre texto e leitor é diminuída por meio do e no texto quando as suas projeções são atualizadas, renovadas pelo leitor. Assim, o sentido é "transacontecimental" ("*transévénementiel*"), termo utilizado por Paul Ricoeur e recuperado por Jouve ao discorrer sobre o *estatuto do texto lido*. Jouve assinala que a característica "transacontecimental" do texto escrito, demonstra que o discurso literário "escapa da precariedade" do discurso oral que é fugaz. O texto escrito não é efêmero devido a quatro circunstâncias descritas por Ricoeur:

- pela *fixação*, que o faz escapar do desaparecimento,
- pela *dissociação*, que o faz escapar da intenção mental do autor,
- pela *abertura* sobre um mundo, que o arranca dos limites da situação do diálogo,
- pela *universalidade* de uma audiência ilimitada.⁴²

O texto demanda um leitor, visto que o objetivo do escrever é a leitura. É na presença do leitor que o texto sai de sua silenciosa existência. É pela retina do leitor que o texto ganha vida ativa. "Toda escrita depende da generosidade do leitor."⁴³

Manguel declara ainda que o papel de leitor nasceu antes mesmo de o primeiro leitor adquirir presença física, quando do aparecimento das primeiras tabuletas de argila, por volta do quarto milênio a.C. Há nelas o vislumbre da existência

* A imagem de leitor, ora mencionada, relaciona-se ao conceito de leitor-modelo de Umberto Eco, cuja exploração será exposta no subitem 2.3.3 *A Atividade Recepional — Leitor-Modelo*, deste capítulo.

⁴² Apud JOUVE, op. cit., p. 24.

⁴³ MANGUEL, op. cit., p. 207.

de um leitor no interior do texto, visto que há uma representação de leitor como destinatário do texto escrito.

Pensa-se, então, por sua vez, no chamamento do texto ao leitor-empírico que precisará escutar para compor(-se) cognitiva, afetiva, argumentativa e simbolicamente, esferas que constituem o ato da leitura, nesse leitor desenhado pelo e no texto.

A realização ativa desse leitor *abstrato* só é possibilitada pelo estabelecimento do pacto de leitura, pelo compartilhamento entre mundo textual e leitor real. Este precisa ter e colocar em exercício um olhar atento e cooperativo em sua comunicação com a obra lida, trazer seu repertório (conceito formulado por Iser, horizonte de expectativa, conforme Jauss e enciclopédia segundo Eco) para o texto. Essas exigências, necessidades, questionamentos e respostas do texto e do leitor é que darão condições para que o leitor constituído pelo texto interaja com o universo textual e com o leitor empírico.

2.3 Caminhos para se pensar o leitor-espectador do texto dramático

Prosseguindo-se a trilha aqui aberta, ruma-se para a consideração do leitor e do leitor-espectador, representação buscada no estudo ora proposto, em sua relação com o objeto a ser lido, ou seja, procurar-se-á formar um conjunto de premissas que iluminem tal interação. Para tanto, serão expostos alguns aspectos pontuais das abordagens teóricas de Hans Robert Jauss (horizonte de expectativa da obra e do leitor empírico) e de Umberto Eco (leitor-modelo), inserindo-se, durante a exposição do conceito de leitor-modelo, algumas das noções estabelecidas por Iser em *O ato da leitura* e que comparecem na exposição de Eco, como é o caso da noção de lugares vazios no texto ficcional. Tais ponderações abrem espaço para se pensar o leitor como co-autor da obra em sua recepção, assim como, possibilitam a busca pela figura do leitor na obra.

Considera-se proveitoso para a exploração do conceito de horizonte de

expectativa, formulado pela estética da recepção de Hans-Robert Jauss, assim como para o exame de algumas das formulações sobre o efeito estético de Wolfgang Iser, bem como para o entendimento da cooperação entre texto e leitor-modelo refletida por Umberto Eco, a inserção da distinção e da identificação do que seja *recepção*, devido ao direcionamento distinto dessas duas abordagens: Jauss enfocará o leitor no mundo e Iser o leitor na obra literária. A especificidade da figura do leitor desenhada pela obra de arte estará implicada tanto no conceito de leitor-implícito, de Wolfgang Iser e de leitor-modelo, de Umberto Eco, quanto nas considerações sobre o leitor-espectador implícito. Representação esta que, a partir e no interior do texto dramático, é capaz de perceber o potencial de metamorfose cênica das instâncias textuais. Por essa razão, há a necessidade de o leitor movimentar-se também como espectador ao realizar sua montagem particular, imaginária, portanto, do texto cênico da peça que lê.

Para tal distinção, recorre-se ao prefácio da 2ª edição da obra de Iser, no qual ele assinala que a identificação do que se tem chamado como estética da recepção não possui unidade de sentido.

O conceito de recepção demanda duas orientações distintas, embora recíprocas. A primeira delas é a da recepção em seu sentido estrito, ou seja, a "assimilação documentada de textos"⁴⁴, por isso, dependente de testemunhos (a fortuna crítica de uma obra) que registrem as ações e reações manifestadas enquanto fatores que condicionaram a apropriação do texto pelos leitores. Simultaneamente, "o próprio texto é a 'prefiguração da recepção'"⁴⁵, possuindo, então, um potencial de efeito que desencadeia a recepção do texto e a orienta até certo ponto. Assim, efeito e recepção formam os princípios centrais da teoria da recepção. Deste modo, a recepção, devido à sua diversidade de metas orientadoras, trabalha com métodos histórico-sociológicos (recepção em Jauss) ou teórico-textuais (efeito em Iser). Assim sendo, a estética da

⁴⁴ ISER, op. cit., v.1, p. 7.

⁴⁵ Id.

recepção alcança dimensão plena quando a recepção e o efeito se interligam, como declara Iser:

Se a análise da literatura se origina da relação com textos, então não se pode negar que aquilo que nos acontece através dos textos seja de grande interesse. Não consideramos o texto aqui como um documento sobre algo, que existe — seja qual for a sua forma —, mas sim como uma reformulação de uma realidade já formulada. Através dessa reformulação advém algo ao mundo que antes nele não existia. Em conseqüência, a teoria do efeito confronta-se com um problema: como se pode assimilar e mesmo compreender algo até agora não formulado? Uma teoria da recepção, ao contrário, sempre se atém a leitores historicamente definíveis, cujas reações evidenciam algo sobre literatura. Uma teoria do efeito está ancorada no texto — uma teoria da recepção está ancorada nos juízos históricos dos leitores.⁴⁶

O germe da *estética da recepção*, assim como a sua inserção na teoria da literatura, está na conferência de Hans Robert Jauss, considerada o manifesto da recepção por seu impacto e repercussão no meio acadêmico, proferida em 13 de abril de 1967 na Universidade de Konstanz* por ocasião da aula inaugural desse ano letivo. Regina Zilberman informa que desde o título original da conferência, *O que é e com que fim se estuda história da literatura*⁴⁷, ao que veio a ser apresentado e publicado *A história da literatura como provocação à teoria literária*, Jauss intencionava polemizar com as vigentes abordagens da história da literatura e propor novos caminhos, "assumindo uma atitude radical que confere ao texto a marca da ruptura e baliza o começo de uma nova era."⁴⁸

Jauss também esteve envolvido em colóquios bienais sobre poética e hermenêutica, que reuniram as contribuições de Gadamer às novas investigações no campo da linguagem. De modo que a estética da recepção é resultado dessas reflexões, fruto da união de diversas diretrizes, conforme infere Zilberman.

⁴⁶ Id., *Ibid.*, p. 16.

* Instituição acadêmica que dirigiu a reforma curricular do ensino superior alemão.

⁴⁷ ZILBERMAN, *op. cit.*, p. 29.

⁴⁸ Id.

2.3.1 A atividade recepcional — obra e leitor no horizonte de expectativa

A inserção do leitor, a partir da percepção estética da obra, na constituição de uma nova historiografia literária aproxima, não sem ressalvas, Jauss dos formalistas russos. E isso porque o processo de percepção do objeto estético e as modificações pelas quais passam a obra e o seu leitor — a *desautomatização* do leitor pelo *estranhamento* — foram temas caros aos críticos russos. Os conceitos de *desautomatização* e *estranhamento* se constituíram em pontos de toque as abordagens posteriores da obra de arte, da literatura.

A relação entre a obra e a sua recepção erige-se pela comunicação recíproca* dos horizontes de expectativas da obra e do leitor. Para a exploração do conceito de horizonte de expectativa, foram selecionadas a 2ª e 3ª teses da *Provocação* de Jauss. Dispõe-se em tópicos as duas teses selecionadas com o intuito de facilitar a sua leitura.

2ª Tese

*A análise da experiência literária do leitor escapa ao psicologismo que a ameaça quando descreve a recepção e o efeito de uma obra a partir do sistema de referências que se pode construir em função das expectativas que, no momento histórico do aparecimento de cada obra, resultam do conhecimento prévio do gênero, da forma e da temática de obras já conhecidas, bem como da oposição entre linguagem poética e a linguagem prática.*⁴⁹

Essa premissa indica que os elementos para a investigação da recepção de uma obra fazem parte do sistema literário.

Jauss busca no "saber prévio", ou seja, no horizonte de expectativa — que nasce nessa premissa — o meio para avaliar, analisar a experiência literária do leitor. Para tanto, as obras são interrogadas porque, como tem se confirmado nas discussões

* Tal reciprocidade não deve ser entendida apenas como confirmação de posicionamentos, mas como um momento de trocas no qual a negação também tem seu lugar assegurado.

⁴⁹ JAUSS, H. R. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994. p. 27.

acadêmicas sobre as teorizações em torno do leitor e das pesquisas sobre o leitor empírico, implícito e modelo, a indagação, a consideração do leitor real de uma obra torna-se mais difícil de ser estabelecida, pois teria de abarcar a individualidade, as particularidades desse leitor (como, por exemplo: a sua formação leitora, que livros fazem parte do seu repertório de leitura, que livros marcam a sua trajetória leitora, entre outros aspectos), assim como poderia haver lacunas nas informações dadas por esses leitores; o que tornaria tal investigação mais passível de falhas.

Jauss esclarece que assim como em toda experiência real, também na experiência de uma nova obra há a exigência e a necessidade de um conhecimento prévio, integrante e articulador dessa experiência, e é fundamentando-se nesse horizonte de expectativa que o novo torna-se "experienciável", legível ao apreciador da arte. Jauss justifica sua reflexão: "a obra que surge não se apresenta como novidade absoluta num espaço vazio, mas por intermédio de avisos, sinais visíveis e invisíveis, traços familiares ou indicações implícitas, predispõe seu público para recebê-la de uma maneira bastante definida."⁵⁰

O horizonte de expectativa é o compartilhamento, entre texto e leitor, de elementos fundamentais para o estabelecimento da comunicação, da oportunização do início da experiência estética, do desencadeamento da interação, mas não se configura um fator (de)limitador do processo da leitura. Pois, o leitor (empírico) pode "usar" o texto como depósito de suas paixões e projeções pessoais (ressoando-se aqui Umberto Eco⁵¹), abandonando ou ignorando os sinais a ele orientados pelo arranjo de referências envolvido no texto. O leitor (empírico) pode não possuir grande parte do "conhecimento prévio" previsto pelo texto, não se comunicando com ele por possuir um horizonte de expectativa distinto ou aquém do solicitado pela partitura textual. Pode ocorrer ainda a recepção por um leitor conhecedor e portador do repertório que

⁵⁰ JAUSS, op. cit., p. 28.

⁵¹ ECO, U. *Os seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 14.

orienta a percepção da obra e que terá a possibilidade de construir a sua compreensão e interpretação em um diálogo muito próximo com o texto. Contudo tal recepção não levará à uma apreensão definitiva do texto.

O ponto que se ilumina, então, nessa ponderação, é o da subjetividade. Porém, como aponta Jauss, essa é uma subjetividade que se comunica com o texto, surgida *com* ele, ou seja, o leitor não pode interpretar, atualizar o texto a partir de si apenas e/ou de considerações que não fazem parte do mundo ficcional, mas a partir do diálogo entre o pólo textual e leitor*, surgindo daí uma leitura que se identifica com a subjetividade erigida por ambos. Uma subjetividade estruturada dialeticamente, a "trans-subjetividade"⁵². Texto e leitor, comunicando-se, arquitetam juntos os limites, a especificidade e a dinâmica do universo ficcional.

Deve-se ainda destacar que com a formulação do horizonte de expectativa, Jauss buscou um parâmetro objetivo para avaliar (as possibilidades) e remontar (concretizações passadas) as recepções de uma obra literária, limitando o subjetivismo do efeito da obra e fugindo do psicologismo e da sociologia que analisam a recepção e o efeito da obra literária a partir de dados exteriores à obra e à experiência do objeto estético.

3ª Tese

O horizonte de expectativa de uma obra, que assim se pode reconstruir, torna possível determinar seu caráter artístico a partir do modo e do grau segundo o qual ela produz seu efeito sobre um suposto público. Denominando-se distância estética aquela que medeia entre o horizonte de expectativa e a aparição de uma obra nova — cuja acolhida, dando-se por intermédio da negação de experiências

* Expressão utilizada por Wolfgang Iser, em *O ato da leitura*, ao abordar a interação que se realiza no processo da leitura. Para tanto, o autor aborda os atos de apreensão envolvidos neste processo: "a obra literária tem dois pólos que podem ser chamados pólos artístico e estético. O pólo artístico designa o texto criado pelo autor e o estético a concretização produzida pelo leitor." (ISER, W. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: 34, 1996. v. 1. p. 50.) Para Iser, a relação entre essas duas polaridades é que constitui a obra.

⁵² ZILBERMAN, op. cit., p. 34.

*conhecidas ou da conscientização de outras jamais expressas, pode ter por consequência uma "mudança de horizonte" —, tal distância estética deixa-se objetivar historicamente no espectro das reações do público e do juízo da crítica....*⁵³

Nessa tese, o autor apresenta a obra criando, por seu efeito, o público leitor. Jauss também aborda a atividade da crítica, com suas avaliações, como mediadora desse interesse do público.

O autor refere-se à reconstrução do horizonte de expectativa como meio de se chegar ao valor artístico de uma obra, segundo o efeito que produziu em seu "suposto" público, como detalha Jauss: "A distância entre o horizonte de expectativa e a obra, entre o já conhecido da experiência estética anterior e a 'mudança de horizonte' [conceito de Husserl] exigida pela acolhida à nova obra, determina, do ponto de vista da estética da recepção, o caráter artístico [pólo autoral] de uma obra literária."⁵⁴ Desse modo, o distanciamento entre o horizonte da obra e o da sua recepção caracteriza o seu valor estético (pólo do leitor), evidenciando ser inovadora ao exigir a mudança de horizonte do leitor.

Cabe pontuar para o momento, que, na exposição de Jauss, ouve-se o ressoar da voz dos formalistas russos, com o seu privilégio à arte de vanguarda e o seu enfoque ao *estranhamento* e à *desautomatização* provocados por tal obra capaz de romper com as percepções costumeiras da arte. Por isso, Jauss declara que à medida que essa distância se reduz, não exigindo a renovação do horizonte de expectativas do leitor, o seu valor é menor. A obra vai ao encontro das expectativas que seguem uma tendência já cristalizada (o gosto dominante). Portanto, o teórico da recepção acredita que o valor de uma obra advém da experiência, da percepção estética *sui generis* que a obra provoca, estimulando a renovação da percepção do leitor, desautomatizando-o.

Jauss vê o valor como algo dinâmico entre as recepções que a obra recebe ao

⁵³ JAUSS, op. cit., p. 31.

⁵⁴ Id.

longo de sua história de leituras. Desse modo, uma determinada obra considerada uma obra-prima em um certo período histórico, pode perder esse seu *status* no horizonte de uma recepção posterior a que lhe valorizou dessa forma e vice-versa. É na mudança de horizonte que o valor se movimenta, entre a consagração e a marginalização, posições intercambiáveis, do caráter artístico da obra literária. E a apreensão histórica dessa mobilidade é objetivada "no espectro das reações do público e do juízo da crítica"⁵⁵

Regina Zilberman avalia que a noção de valor expressada por Jauss, reproduz a do estruturalismo, visto que é contrária à postura idealista que estabelecia o valor em um conceito universal alheio ao seu tempo e história (concepção de Mukarovsky), e aponta também para a fórmula simplista de valorização artística empregada por Jauss, segundo a qual quanto maior a distância, maior a arte. A autora informa que Jauss, em seus ensaios subseqüentes, reformula a noção de distância estética*, mantendo, contudo, grande parte das características expostas em sua conferência de 1967.

O que se pode compreender da 3ª tese de Jauss, é que a obra cria seu público pelos efeitos que provoca nas sucessivas recepções realizadas. Essa mobilidade é percebida pela constante reconstrução do horizonte de expectativa. Reconstrução essa que se dá pelo enriquecimento, pela renovação por meio do diálogo entre os horizontes da obra e do leitor e pelas leituras efetuadas por diversos leitores. Como resultado dessa troca (no sentido de compartilhamento) de percepções, uma segunda leitura faz o leitor voltar ao texto de modo diferente, pois seu horizonte foi reconstituído.

Durante a leitura da conferência de Jauss, centrada na abordagem da literatura por sua recepção, um novo conceito de leitor vai sendo delineado. Conceito

⁵⁵ Id.

* Regina Zilberman, na seção do vocabulário crítico de sua obra, condensa a noção de distância estética: "corresponde ao intervalo entre uma criação artística renovadora e os códigos estéticos vigentes; quanto maior a distância, maior a originalidade e o valor da obra, menor também a probabilidade de o público aceitá-la e entendê-la." (ZILBERMAN, op. cit., p. 112.)

esse que se fundamenta no horizonte de expectativa do leitor e na emancipação (a *desautomatização* pensada pelos formalistas) do receptor. O autor pensa o leitor empírico da obra literária, pois as duas categorias que integram a sua visão de leitor pertencem ao exterior do mundo textual, pois o horizonte de expectativa relaciona-se com as experiências sociais e culturais acumuladas na práxis da vida, e a emancipação altera/renova não só a percepção artística, mas também a percepção de mundo do leitor. A formulação do leitor que nasce com a obra, comunicado-se mais intimamente com o mundo ficcional, o leitor implícito, será formulada por Wolfgang Iser, utilizada por Jauss em estudos posteriores à conferência de 67, e ampliada por Umberto Eco no conceito de leitor-modelo.

2.3.2 A atividade recepcional — o leitor implícito e o leitor-modelo

Em *Pós-escrito a O nome da rosa*⁵⁶, no capítulo "Construir o leitor", Umberto Eco traça a relação entre autor, obra e leitor na imagem do pintor no momento de criação de uma tela. Ocasão em que o pintor já pressupõe o apreciador em suas pinceladas: "Depois de uma pincelada, recua dois ou três passos e estuda o efeito: isto é, olha o quadro como deveria olhá-lo o espectador, ao admirá-lo pendurado na parede, em condições de luz adequada."⁵⁷ Portanto, o caráter comunicativo, dialógico da obra de arte é enfatizado por Eco. Diálogo esse que se dá de modo distinto nos momentos de criação e de recepção da obra, pois durante o processo de criação instaura-se um diálogo entre a obra que está sendo desenvolvida e as obras já existentes e entre o autor e seu leitor-modelo. Na ocasião da recepção, o objeto artístico dialoga com o público e com seu leitor-modelo. Por essa razão, Eco afirma que escrever é construir pelo e no texto um modelo de leitor.

⁵⁶ ECO, U. *Pós-escrito a O nome da rosa*. Trad. de: Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

⁵⁷ Id., *Ibid.*, p. 40.

Essa imagem de leitor, criada na tessitura do texto, não se traduz em uma estratégia que espera ser concretizada, assumida por um leitor empírico, mas, e muito mais, em uma intenção de "mover o texto"⁵⁸ de modo a construir tal competência leitora no leitor empírico, que será responsável por colocar em ação o leitor-modelo, estratégia textual, durante a constituição da obra, seja ela plástica, literária, cênica ou musical.

Em *Seis passeios pelos bosques da ficção*, Eco explica que o leitor-modelo de uma história não é o leitor-empírico. Esse leitor pode ler de diversas formas, não existindo lei que determine o seu modo de leitura, isso porque, geralmente, usa o texto como abrigo para suas próprias "paixões", as quais podem pertencer ao mundo exterior ao texto ou provocadas por ele próprio. Nessa mesma obra, o autor explicita a existência de ressonâncias entre a sua concepção de leitor-modelo e a de leitor implícito de Wolfgang Iser, apesar da diferença conceptual entre elas, pois nem sempre esses termos são sinônimos, muito embora o seu leitor-modelo se pareça muito com o leitor implícito de Iser, sendo que para Iser:

o leitor efetivamente faz o texto revelar sua multiplicidade potencial de associações. Tais associações são produto do trabalho da mente do leitor sobre o material bruto do texto, embora não sejam o texto em si — pois este consiste justamente em frases, afirmações, informação etc. [...] Essa interação obviamente não ocorre no texto em si, mas só pode existir através do processo de leitura. [...] Esse processo formula algo que não está formulado no texto e contudo representa sua 'intenção'.⁵⁹

Esse processo, como ressalta Eco, é diverso do leitor-modelo formulado em *Lector in fabula*, obra em que Eco propõe o leitor-modelo como um "conjunto de instruções textuais, apresentadas pela manifestação linear do texto precisamente como um conjunto de frases ou de outros sinais [...]"⁶⁰. Paola Pugliatti, citada por Eco em *Os*

⁵⁸ ECO, U. *Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. Trad. Atílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 40.

⁵⁹ ECO, *Os seis passeios...*, p. 22.

⁶⁰ Id.

seis passeios..., afirma que a abordagem fenomenológica de Iser atribui um privilégio ao leitor, que tem sido considerado direito do texto, que é o de estabelecer uma perspectiva (ponto de vista), determinando assim o sentido do texto. E aponta para o fato de que o leitor-modelo de Eco não só simboliza o "interagente e colaborador do texto" mas nasce com o texto, "sendo o sustentáculo de sua estratégia de interpretação". Ela conclui que "o que determina a competência dos leitores-modelo é o tipo de estampagem genética que o texto lhes transmitiu"⁶¹, acrescentando ainda que os leitores-modelo só desfrutam da liberdade que o texto lhes concedeu.

Ainda sobre Iser, Umberto Eco observa que, em *O ato de leitura*, o autor afirma que o conceito de leitor implícito é uma estrutura textual que prevê a presença de um receptor, porém acrescenta: "sem necessariamente defini-lo". Para Iser, o leitor fictício, retratado no texto, é apenas um componente do papel do leitor. Eco ressalta que em suas conferências, ainda que ele aborde todos os outros aspectos estudados por Iser, há a concentração de sua atenção no "leitor fictício" por supor que "*o principal objetivo da interpretação é entender a natureza desse leitor, apesar de sua existência espectral*".⁶² Nesse sentido, Umberto Eco aborda o leitor-modelo não só relacionado a textos abertos a múltiplos pontos de vista, como também aqueles textos que prevêm um leitor muito obediente. Ou seja, há um leitor-modelo não só para *Finnegans Wake* como para os horários de trem e de cada um deles o texto prevê um determinado tipo de cooperação.

Umberto Eco declara que o "texto quer ser uma experiência de transformação para o próprio leitor"⁶³. Afirmação que vai ao encontro, novamente, das reflexões de Iser sobre a experiência estética do texto pelo sujeito-perceptivo. Iser percebeu o ato da recepção não só como momento de constituição, de atualização do

⁶¹ Apud ECO, *Os seis passeios...*, p. 23.

⁶² ECO, *Os seis passeios...*, p. 23.

⁶³ ECO, *Pós-escrito...*, p. 44.

texto literário, mas também como acontecimento no leitor, cuja experiência é reorganizada a partir da experimentação da obra literária. Assim, texto e leitor, duas alteridades, alteram-se mutuamente.

Em *Seis passeios pelos bosques da ficção*⁶⁴, no capítulo "Entrando no bosque", Eco explora a questão da experimentação do texto ficcional e afirma que, na caminhada pelo bosque ficcional, pode-se utilizar cada experiência, cada descoberta do texto para aprender mais sobre a vida, tanto sobre o passado como sobre o futuro. Nada proíbe o leitor de "usar um texto para devanear"⁶⁵, ocorrência freqüente, porém o devaneio não é algo público e leva o intérprete a caminhar pelo bosque ficcional como se estivesse em seu "jardim particular"⁶⁶. Deve-se observar as regras do jogo para não ocorrer o uso livre do texto, que provoca uma compreensão destoante. O leitor-modelo é aquele que sabe jogar. Ele não sobrepõe as suas expectativas, como pode fazê-lo o leitor empírico, às expectativas que o autor (enquanto estratégia textual e não como entidade empírica) deseja suscitar nele. O leitor-modelo, ao interpretar o texto, concretiza o texto em consonância com os estímulos recebidos dele.

A relação dialética entre texto, estímulos do texto e leitor foi examinada por Wolfgang Iser que denomina efeito estético aquele que exige do leitor "atividades imaginativas e perceptivas, a fim de obrigá-lo a diferenciar suas próprias atitudes".⁶⁷

Umberto Eco assinala que a concepção de interpretação envolve efetivamente a dialética entre "estratégia do autor e resposta do Leitor-Modelo"⁶⁸. Iser também aborda o caráter dialético da interpretação, explicando que ela não mais se destina a decifrar o sentido da obra, mas "evidencia o potencial de sentido

⁶⁴ ECO, *Os seis passeios...*, p. 16.

⁶⁵ Id.

⁶⁶ Id.

⁶⁷ ISER, op. cit., v.1., p. 16.

⁶⁸ ECO, *Lector in fabula...*, p. 42.

proporcionado pelo texto"⁶⁹. Em virtude disso, Iser aponta para a necessidade de se considerar a atualização da leitura como um processo comunicativo. Assim sendo, a contemplação do texto literário deve privilegiar os atos estimulados pelos efeitos do texto e não deve recair em seus resultados, pois se "o texto se completa quando o seu sentido é constituído pelo leitor, ele indica o que deve ser produzido; em consequência, ele próprio não pode ser o resultado."⁷⁰ A obra literária, por sua vez, não é o resultado do texto, mas seu acontecimento; daí a importância de se pensar o leitor.

A formulação do leitor-modelo é apresentada em *Lector in fabula*, obra lançada em 1979. Porém, em *A obra aberta*⁷¹, publicada pela primeira vez em 1968, essa presença cooperativa do leitor já aparecia nas reflexões de Umberto Eco. Contudo, o autor ainda não apresentava o conceito sistematizado de leitor-modelo.

No texto citado, o autor considera que uma obra é aberta devido à organização de uma relação frutiva entre ela e o receptor. E para possibilitar tal ocorrência, o artista prevê, entre ele e a obra, o seu receptor, buscando instituir uma "relação de não-univocidade"⁷². Eco também reconhece que a obra em movimento é a possibilidade da realização de uma multiplicidade de intervenções pessoais orientadas, visto que tal convite não é "amorfo" e não se dirige à "intervenção indiscriminada"⁷³, pois o eixo autoral* oferece ao leitor uma obra a ser finalizada. O autor, no momento

⁶⁹ ISER, op. cit., v.1, p. 54.

⁷⁰ ISER, op. cit., v.2, p. 9.

⁷¹ ECO, U. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Trad. Giovanni Cutolo. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1971.

⁷² Id., Ibid., p. 30.

⁷³ Id., Ibid., p. 61.

* Compreendido como uma evidência, marca, "voz" textual que age com o intuito de mobilizar a partitura textual e o seu leitor, em suas capacidades e percepções, para a ocorrência da interpretação, da concretização do texto em obra. Desse modo, a recepção não recai na busca da intenção do autor, ser empírico, mas nas possibilidades de interação do leitor com o potencial de sentidos inscrito no texto, portanto, com a intenção ou intenções do texto.

da criação da obra literária,

Não sabe exatamente de que maneira a obra poderá ser levada a termo, mas sabe que a obra levada a termo será, sempre e apesar de tudo a *sua* [grifo do autor] obra, não outra, e que ao terminar o diálogo interpretativo ter-se-á concretizado uma forma que é a *sua* [grifo do autor] forma, ainda que organizada por outra de um modo que não podia prever completamente: pois ele, substancialmente, havia proposto algumas possibilidades já racionalmente organizadas, orientadas e dotadas de exigências orgânicas de desenvolvimento.⁷⁴

Em *Lector in fabula*, o autor sustenta que o leitor-modelo manteria uma relação dialética não só com a obra, mas também com seu autor, "como hipótese interpretativa"⁷⁵, por isso, a figura do autor-modelo. Em *Os seis passeios...*, Umberto Eco identifica o autor-modelo como a "voz que fala afetuosamente (ou imperiosamente, ou dissimuladamente)"⁷⁶, querendo o leitor ao seu lado. Cabe pontuar que a figura do autor (e da mesma forma a do leitor) é evidenciada por duas formas distintas e que não devem ser confundidas: o autor enquanto criador do texto figura como autor-empírico, portanto, está fora do texto; o autor enquanto um conjunto de estratégias e de instruções de leitura representa o autor-modelo.

As reflexões de Eco em *Lector in fabula* foram aplicadas especificamente ao texto narrativo, o que não impede que sejam direcionadas à diversidade de manifestações artísticas, como o fez Patrice Pavis⁷⁷ empregando, com modificações, os níveis de cooperação textual explorados por Eco à recepção do texto dramático e do espetáculo. O próprio Eco declarou, em *Os seis passeios...*, que **todo** texto supõe a cooperação de seu leitor e, por essa razão, postula uma competência leitora para a atualização de suas estratégias, de seus vazios e de seus efeitos. Verifica-se, também

⁷⁴ ECO, *Obra aberta...*, p. 62.

⁷⁵ ECO, *Lector in fabula...*, p. 47.

⁷⁶ ECO, *Os seis passeios...*, p. 21.

⁷⁷ PAVIS, P. *A análise dos espetáculos*. Trad. Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2003. p. 240.

aqui, ressonância com as posições de Iser.

Wolfgang Iser apresenta a elaboração do conceito de leitor implícito como "um conjunto de preorientações que um texto ficcional oferece, como condições de recepção, a seus leitores possíveis"⁷⁸. Portanto, o leitor implícito tem sua origem na urdidura do texto. Pois, se o texto só adquire sua realidade ao ser lido, depreende-se, então, que as condições para a sua atualização estão inscritas na própria urdidura textual. Ainda segundo o autor, as condições elaboradas pelo texto possibilitam a produção do(s) sentido(s) do texto "na consciência receptiva do leitor"⁷⁹.

Assim sendo, o leitor implícito antecipa a presença do leitor empírico, pois põe em relevo as disposições dos efeitos provocados pelo texto. Tal antecipação decorre dos atos de apreensão realizados pelo leitor implícito, cujos atos o relacionam ao leitor empírico, por meio de determinados papéis oferecidos ao leitor empírico.

A esse respeito, Iser esclarece que o leitor implícito, como proposta de papéis orientados pelo texto, não é uma abstração do leitor empírico, mas que ele "condiciona sim uma tensão que se cumpre no leitor real quando ele assume o papel"⁸⁰. Pois, há a necessidade da sintonia do leitor empírico com as estratégias, os efeitos, o dito, os vazios, as ambigüidades; enfim com a partitura textual. Relação que predispõe à desarticulação de concepções e de modos de olhar para a realidade ficcional e extraliterária, daí decorre a tensão entre esses dois leitores (o representado no/pelo texto e o empírico).

Os papéis propostos pelo texto se definem em dois aspectos centrais e interligados: o papel de leitor como engenho integrante da partitura textual e como disposições estimuladas no processo da recepção.

A esse respeito, Iser declara que "o papel do leitor designa a atividade de

⁷⁸ ISER, op. cit., v.1, p. 73.

⁷⁹ Id.

⁸⁰ Id., Ibid., p. 76.

constituição, proporcionada aos receptores dos textos. (...) como estrutura do texto o papel do leitor representa sobretudo uma intenção que apenas se realiza através dos atos estimulados no receptor. Assim entendidos, a estrutura do texto e o papel do leitor estão intimamente unidos."⁸¹ Desse modo, o leitor implícito representa uma competência leitora que possibilita o delineamento da disposição dos efeitos do texto, como explica Iser. Efeitos que além de contribuírem para a atividade interpretativa da realidade ficcional também evocam formas de cooperação estimuladas pelo texto.

Para esclarecer tal orientação, o autor aborda a natureza perspectivística do texto literário. Noção que supõe que o texto tanto representa uma perspectiva de mundo — a (re)criação, a (re)significação da realidade, entendimento que se vem pontuando neste estudo — quanto ele próprio é uma "figura de perspectiva"⁸², que origina a definição dessa visão de mundo (os mundos possíveis do texto) e as possibilidades de compreendê-la. Dessa forma, ao leitor é oferecida a oportunidade de, ao assumir o papel de leitor, perceber, relacionar e de se movimentar entre as várias perspectivas que orientam a formação do "quadro comum de referências"⁸³, pelo qual serão acessados, ou melhor, compostos os mundos possíveis do texto.

A atividade de constituição desse quadro de referências se faz necessária, devido ao fato de que nenhum dos pontos de vista apresentados pelo texto se identifica exclusivamente com o(s) sentido(s) do texto. Portanto, o papel de leitor ganha seu caráter efetivo pela atividade de compor, imaginar o ponto de encontro na multiplicidade de referências apresentadas pelas perspectivas do texto. Segundo Iser, "Esse papel ativa atos de imaginação que de certa maneira despertam a diversidade referencial das perspectivas da representação e as reúnem no horizonte do sentido. O sentido do texto é apenas imaginável, pois ele não é dado explicitamente; em

⁸¹ Id., Ibid., p. 75.

⁸² Id., Ibid., p. 74.

⁸³ Id.

conseqüência, apenas na consciência imaginativa do receptor se atualizará."⁸⁴ Pois, é por meio da imaginação que o lacunar, inerente ao universo textual, poderá ser preenchido, atualizado pelo leitor empírico.

A relevância dos espaços vazios também é manifestada por Wolfgang Iser. O autor expõe que a apreensão desses vazios resulta de um processo dinâmico em que o dito parece receber significância apenas no momento em que se dirige ao que está implícito. Este ganha seu próprio contorno, pois denota a implicação do dito. E o autor assinala que quando isso ocorre, o que estava "ocultado ganha vida na representação do leitor, o dito emerge diante do pano de fundo que o faz aparecer mais importante (...) do que se supunha."⁸⁵

Os lugares indeterminados se referem menos ao texto que à relação que flui entre texto e leitor durante a leitura. Iser declara ainda que os graus de indeterminação estimulam a comunicação e intervêm no processo de "formulação" do texto pelo leitor.

... a formulação constitui o componente essencial de um sistema, do qual temos apenas conhecimentos parciais. O repertório do texto tem a sua validade recodificada, ao passo que o fundamento da recodificação permanece oculto. O que não foi dito é constitutivo para o que o texto diz; e o não-dito, ao ser formulado pelo leitor, suscita uma reação às posições manifestadas do texto, posições que normalmente apresentam realidades fingidas. Quando a "formulação" do não-dito se torna reação do leitor ao mundo apresentado, isso significa que a ficção transcende sempre ao mundo a que se refere.⁸⁶

A operação de formação do objeto imaginário deve ser realizada pelo leitor e tal esforço recebe importante estímulo das lacunas textuais. Assim sendo, os lugares vazios ("pausas do texto"⁸⁷), ao suspenderem a conectibilidade dos segmentos do texto, transformam-se em estímulos à atividade constitutiva do leitor, que atualiza a conectividade entre os segmentos do texto mediante atos imaginativos. Atos que são

⁸⁴ Id., Ibid., p. 75.

⁸⁵ Id., Ibid., p. 106.

⁸⁶ ISER, op. cit., v. 2, p. 125.

⁸⁷ Id., Ibid., p. 144.

estruturados pelos próprios vazios na medida em que evocam o repertório do leitor e exigem coerência nas projeções e nas sínteses por ele formadas.

Iser sustenta ainda que as lacunas do texto relacionam-se com a multiplicidade das perspectivas textuais, pois estimulam as escolhas das perspectivas, que se transformam em "fenômenos oscilantes"⁸⁸, uma vez que há a possibilidade desses segmentos serem percebidos primeiramente por um ponto de vista e depois por outro, havendo, assim, a exposição de seus lados ocultos e, por conseguinte, a formação do "quadro comum de referências" do "objeto imaginário". Por essa razão é que os vazios funcionam como "instruções de sentido, porque regulam as conexões e influências recíprocas dos segmentos pela oscilação do ponto de vista."⁸⁹

Umberto Eco afirma que, para que as conexões e os preenchimentos dos interstícios textuais sejam realizados, o texto postula seu leitor-modelo, prevendo-o como condição essencial da capacidade comunicativa do texto ficcional, como também o texto deposita nesse leitor a sua própria potencialidade de significação.

Esse leitor desejado e produzido pelo texto detém o conjunto das condições necessárias ("condições de êxito"⁹⁰) para cooperar satisfatoriamente com o funcionamento do texto, rumo à atualização do seu potencial significativo. Da dinâmica desse jogo produtivo entre texto e leitor-modelo, percebe-se um arranjo estratégico de circunstâncias cooperativas implicadas no processo de atualização de uma obra literária. Ou ainda nas palavras de Eco: "*o texto é um produto cujo destino interpretativo deve fazer parte do próprio mecanismo gerativo* [grifo do autor]."⁹¹ Essa relação entre o pólo gerativo e receptivo não pode ser entendida unidirecionalmente (do texto para o leitor) e de modo determinado, pois o próprio Umberto Eco sustenta a

⁸⁸ Id., Ibid., p. 170.

⁸⁹ Id.

⁹⁰ ECO, *Lector in fabula...* p. 45.

⁹¹ Id., Ibid., p. 39.

existência de uma relação de não-univocidade entre autor, obra e leitor.

Em *Os seis passeios...*, Eco se refere à existência de dois níveis de leitor-modelo: o do 1º nível é aquele que quer saber muito bem como a história termina; já o do 2º nível é aquele que se questiona sobre que tipo de leitor o texto ficcional quer que ele se torne e, portanto, quer descobrir as estratégias usadas pelo autor-modelo para guiá-lo, como em um jogo. Eco observa ainda que para se saber como uma história termina, geralmente, é necessária apenas uma leitura, mas para se descobrir o autor-modelo são necessárias várias leituras.

Eco também aborda a ocorrência da(s) releitura(s), em *Lector in fabula*, ao mencionar a questão da abertura de um texto. O autor declara que o texto "tentará com sagaz estratégia: que, por maior que seja o número de interpretações possíveis, uma ecoe a outra, de modo que não se excluam, mas antes, se reforcem mutuamente."⁹² E o leitor-modelo é uma dessas estratégias que possibilitam a realização de interpretações várias, que se cruzam, do texto literário.

Essa potencialidade de sentidos da obra de arte, do texto ficcional, ou seja, a sua abertura à concretização realizada pelo receptor, conforme Eco evocando considerações de Sartre, está ligada à cada ato perceptivo e caracteriza cada momento da experiência cognoscitiva do leitor, desse modo, "cada fenômeno pareceria assim 'habitado' por certa *potência* [grifo do autor], a 'potência de ser desenvolvido numa série de aparições reais ou possíveis'."⁹³ Pois, conforme Sartre, o que existe não se reduz a uma série finita de manifestações, visto que cada uma delas se relaciona com um sujeito que está em contínuo desenvolvimento. Desse modo, o objeto fruído não apresenta apenas diversos perfis, mas possibilita uma multiplicidade de pontos de vista sobre um único perfil, e um desses pontos de vista — conjugador de tal diversidade — é o do leitor criado pelo e no texto. O aspecto perspectivístico do texto mereceu

⁹² Id., *Ibid.*, p. 42.

⁹³ ECO, *Obra aberta...*, p. 59.

extensa abordagem de Iser, pois a sua formulação da figura do leitor implícito baseia-se na natureza perspectivística do texto; o leitor implícito representa um ponto de vista colocado em movimento no e pelo texto.

Segundo Iser, o texto literário não se atém a apresentar uma perspectiva do mundo, mas ele próprio é uma representação de perspectiva. E para captar o grau de não-familiaridade do mundo constituído pelo texto, o leitor empírico necessita de percepção e de uma experiência anterior de leitura que lhe permita desenvolver as várias perspectivas do texto, formadas, por exemplo, pelo narrador, pelo enredo, pelas personagens. No caso do texto dramático, pelas rubricas, pelos atos, pelos espaços de ação e pelos diálogos. Ou, ainda, no caso do texto espetacular, pelo conjunto da organização cênica do espetáculo, pelo modo de atuação do ator do texto. Porém, nenhuma delas se identifica exclusivamente com o sentido textual, mas assinalam os diferentes núcleos de orientação no texto. Tais núcleos devem ser relacionados, combinados para que o "quadro comum de referências"⁹⁴ das perspectivas do texto seja erigido. Iser chega à conclusão que

... o objeto estético do texto se constitui através dessas visões diferenciadas, oferecidas pelas perspectivas do texto. O objeto estético emerge da interação dessas 'perspectivas internas' do texto; ele é um objeto estético à medida que o leitor tem de produzi-lo por meio da orientação que a constelação dos diversos pontos de vista oferece.⁹⁵

E Iser esclarece que o conceito de perspectiva utilizado em sua obra supõe que um "determinado ponto de vista tem algo em mira"⁹⁶, como também, liga-se à idéia de que uma forma de acesso está sendo intencionada. As duas características da perspectiva são relevantes para um texto não-denotativo, pois o ponto de vista e a forma de acesso guiam a formação do texto.

Iser declara que o leitor capta o texto em fases, essa percepção fragmentada,

⁹⁴ Id., Ibid., p. 74.

⁹⁵ ISER, op. cit., v.1, p. 180.

⁹⁶ ISER, op. cit., v. 2, p. 20.

desenvolvida durante o processo da leitura, faz com que o leitor se reoriente constantemente no e pelo texto. "Através dessa correção das imagens se infere uma modificação constante do ponto de vista; isso equivale a dizer que o ponto de vista como tal não é fixo, mas deve ser ajustado pela seqüência das imagens, até que, por fim, ele coincide com o sentido constituído. Assim, o leitor se encontra definitivamente no texto, ou seja, no mundo do texto."⁹⁷

Os instantes articulados da leitura (retenção e protensão) emergem a cada ocorrência de mudança de perspectiva do ponto de vista em movimento. Daí, a leitura poder ser pensada como um momento que se articula pela distinção. Para que esta se realize, o momento anterior à atualização da perspectiva do ponto de vista deve ter "presença retentiva"⁹⁸. Ou seja, a mudança de perspectiva do ponto de vista não se encontra isolada, mas contrasta com o momento anterior à sua modificação. Desse modo, o que foi lido (retenção) começa a mudar o que está sendo lido, assim como as projeções, as expectativas (protensão) do leitor em relação ao texto. Simultaneamente o que está retido altera-se pelo momento presente da leitura. É o movimento dialético entre a memória, a expectativa e o conjunto das múltiplas e diferenciadas perspectivas textuais que estimula atividades do leitor.

2.3.3 A atividade recepcional do leitor-espectador

O leitor-espectador é aquele que orchestra a diversidade de linguagens que compõem o texto dramático; partitura em estado de espera por sua encenação imaginária ou materializada como espetáculo. Em ambos os casos a encenação criada* representa uma escolha de leitura, um modo de concretizar o universo possível, a

⁹⁷ ISER, op. cit., v.1, p. 75-76.

⁹⁸ ISER, op. cit., v.2, p. 21.

* Mediada por rubricas, diálogo/solilóquio, apresentação e ação da(s) personagem(ns), gestual, atos, cenas, espaço (cenário), conflitos, etc.

potencialidade cênica (a teatralidade) da composição dramática.

Patrice Pavis afirma que "ler o espetáculo"⁹⁹ é decifrar e interpretar os distintos sistemas cênicos* que se oferecem à percepção do espectador. O autor assinala que um dos sistemas cênicos que devem ser percebidos pelo espectador é o texto dramático.

A expressão "ler o teatro", exposta por Pavis representa a busca de todas as unidades possíveis do texto e das imagens cênicas, com o intuito de, segundo Ubersfeld, citada pelo autor, "determinar os modos de leitura que permitem não só esclarecer uma prática textual muito particular, como mostrar, se possível, os vínculos que unem esta prática textual a uma outra prática, que é a da representação"¹⁰⁰.

A leitura do texto dramático, como reconhece Pavis, desenvolve-se nos níveis horizontal e vertical:

1. A leitura horizontal se insere no interior da ficção (tensão), por essa razão, guia-se pelo enredo e pela ação das personagens, com a observância dos encadeamentos episódicos, da lógica narrativa rumo ao desfecho da ficção. Leitura esta que pressupõe o exercício imaginário ("atos de imaginação", conforme Iser) da situação de enunciadores; atitude que provoca a indagação sobre: que personagem(ns)?, em que tempo-espaço?, em que tom?, entre outros aspectos. Pavis assinala que tais perguntas são essenciais à compreensão do discurso das personagens. Afirma que o texto dramático requer uma leitura realizada no interior de uma perspectiva de espacialização dos elementos* dinâmicos do drama, "da colocação do

⁹⁹ PAVIS, *Dicionário de teatro...*, p. 227.

* Também chamados sistemas significantes, por agruparem um conjunto de signos pertencentes a um mesmo material (gestualidade, iluminação, entre outros), formando um sistema semiológico com organização interna e estabelecimento de relações dos sistemas entre si.

¹⁰⁰ Apud PAVIS, *Dicionário de teatro...*, p. 227.

* A história que está sendo mostrada/posta em ação, as personagens, o espaço, o gestual, os conflitos, etc.

esquema diretor da ação"¹⁰¹. O autor entende que tal leitura precisa ser acompanhada de uma análise dramaturgica que esclareça a construção dramática, a apresentação do relato, o surgimento e a dissolução do(s) conflito(s).

2. A leitura vertical situa-se na abordagem do texto dramático (e cênico) pelo viés da dramaturgia. A leitura verticalizada "favorece as rupturas do fluxo dos acontecimentos para ligar-se aos signos cênicos [a linguagem não-verbal, existente no texto dramático como potencial, a ser concretizada pelo leitor-espectador durante a fruição da peça escrita] e aos equivalentes paradigmáticos dos temas que eles evocam por associação"¹⁰². Ou seja, o leitor-espectador — leitor que cria, simultaneamente, a configuração plástica da encenação* imaginária, pela conexão de linguagens verbais e não-verbais (sistemas sígnicos diversos) inscritas no texto, e o relato que se mostra a ele, pela composição da caracterização das personagens associadas às suas (inter)ações e conflitos — imerge na dinâmica das disposições do texto (apresentação das personagens, rubricas, diálogo/solilóquio, ação, conflitos), extrapolando a superfície fabular (a seqüência de acontecimentos) da peça lida. Pavis declara que a leitura vertical, "mantém todos os 'sentidos' em alerta"¹⁰³, favorecendo ao distanciamento do receptor, pois ao leitor-espectador é ofertado, primordialmente, o trabalho de produção da visão do objeto. O receptor não se limita a reconhecê-lo. Poder-se-ia, até mesmo, compreender essa tomada de distância do leitor-espectador em relação à realidade representada pelo texto dramático como uma atitude metateatral, pois o leitor-

¹⁰¹ PAVIS, *Dicionário de teatro...*, p. 227.

¹⁰² Id., *Ibid.*, p. 228.

* Entendida como sendo a *organização*, a *reunião* e a *sistematização* (cf. Patrice Pavis em *A análise dos espetáculos*) das linguagens que integram o texto dramático e que encaminham a espacialização, a plasticidade da peça (a configuração do espaço, no qual transcorre a(s) enunciação(ões) e o gestual da(s) personagem(ns), o modo como se apresentam); ao se pensar na representação, a encenação configura o aspecto material, empírico do espetáculo (iluminação, cenário, figurino, marcações da movimentação do ator, etc.).

¹⁰³ PAVIS, *Dicionário de teatro...*, p. 228.

espectador não concretiza apenas os elementos constitutivos do universo dramático, mas procura identificar e compreender — em um duplo movimento — o recurso, o artifício da construção da(s) personagem(ns), do espaço no qual agem, etc. Elementos sinalizados e intercambiados pelas rubricas e pelo texto pronunciado pela(s) personagem(ns). Pois, a enunciação de uma personagem pode evocar um espaço não descrito textualmente pelas rubricas (ou materializado, no evento da representação); ocorrência descrita por Pavis como *cenário verbal*. Há ainda a possibilidade de um objeto evocar um espaço "extra-cena", conforme Jean-Jacques Alcantre*.

Assim sendo, o leitor-espectador executará sua leitura orientando-se pelo andamento e pelos efeitos da linguagem.

Avalia-se conveniente, por se ter apresentado as considerações de Pavis sobre os níveis de leitura do texto dramático — abordagem que se relaciona com a perspectiva recepcional —, a inserção da concepção de recepção manifestada pelo autor.

Pavis a descreve como sendo a "atitude e atividade do espectador diante do espetáculo"¹⁰⁴, o modo pelo qual o espectador, leitor da materialidade cênica do espetáculo, utiliza os elementos fornecidos pela cena "para fazer deles uma experiência estética"¹⁰⁵. Diferencia, assim como Iser, a recepção em dois encaminhamentos distintos: o histórico-sociológico e o ligado à experiência estética.

O leitor-espectador precisa mobilizar-se para a fruição produtiva do texto dramático, que é um "potencial de representação"¹⁰⁶. Por isso, sua atividade leitora e

* Conforme expressão empregada por Jean-Jacques Alcantre em "As articulações do espaço teatral". *Folhetim — teatro do pequeno gesto*. Trad. Fátima Saadi. Rio de Janeiro, n. 16, p. 09-27, jan./abr. 2003. p. 16.

¹⁰⁴ PAVIS, *Dicionário de teatro...*, p. 329.

¹⁰⁵ Id.

¹⁰⁶ RYNGAERT, op. cit., p. 25.

imaginativa se aproximar da recepção de um espectador ou ainda de um diretor teatral*, pois o leitor-espectador colocará em circulação e conectará as linguagens integrantes da peça escrita, constituindo a plástica, o movimento e o conteúdo da composição dramática. O espectador, cabe aqui salientar, também precisa conectar, significar, captar as lacunas no quadro das linguagens que compõem o espetáculo.

A elaboração da idéia de "arte do espectador", de Brecht, dirige-se à atividade produtiva do espectador. Pavis expõe, evocando o dramaturgo alemão, que o alcance da fruição artística não é objetivado pelo consumo confortável e passivo da produção artística, há a necessidade de o espectador assumir-se como co-produtor do objeto artístico.

Pavis se refere à estética como o estudo das "sensações e vestígios"¹⁰⁷ do objeto artístico no apreciador. Informa que não há possibilidade de algumas categorias teatrais — o dramático, o cômico, o melodramático e o absurdo — serem apreendidas a não ser pela relação do receptor com a obra de arte. Percebe-se, então, que a menção à relação entre obra e recepção remete à noção de experiência estética. Na seqüência de sua exposição, o autor chama atenção para a ocorrência da relação da percepção com a resignificação da obra pelo sujeito-perceptivo:

Trata-se de estabelecer em que medida a percepção já é uma *interpretação* [grifo do autor], até mesmo uma recriação da significação, particularmente nos textos ou espetáculos em que tudo se baseia na profusão ou na ambigüidade das estruturas significativas e dos estímulos nos quais o espectador deve, necessariamente, se comprometer em sua própria pista *hermenêutica* [grifo do autor].¹⁰⁸

É importante expressar o entendimento da exposição de Pavis, devido à compreensão, assumida aqui, de que a experimentação da obra pelo intérprete articula-se pelas circunstâncias fenomenológica e hermenêutica do processo de leitura, de

* Não com a mesma especialização deste, caso o leitor-espectador que tenha em mãos o texto dramático não seja um leitor especializado: ator, diretor, cenógrafo, etc.

¹⁰⁷ PAVIS, *Dicionário de teatro...*, p. 330.

¹⁰⁸ Id.

recepção; instâncias que não se excluem, mas que se integram. Para se pensar a ocorrência da concretização da obra, há a necessidade da consideração dessas duas abordagens.

Tal posicionamento vai sendo apreendido, de forma mais explícita nas reflexões de Pavis em *Análise dos espetáculos*¹⁰⁹, ao discorrer sobre "As Condições da Recepção" do espetáculo. O autor afirma que a percepção e a recepção são atos de "construção rítmica"¹¹⁰ da obra, e isso porque o receptor interage com a obra em instantes de produção e de reação, arquitetando, assim, a movimentação: tanto na edificação do(s) sentido(s) quanto do ritmo (intervalos, sucessões, intensidade).

A respeito dos efeitos do objeto artístico no destinatário, Pavis declara que a avaliação dos efeitos provocados pela representação, desenvolve-se pela capacidade de um leitor-analista vivenciar a "carga energética"¹¹¹ da obra e a "descarga"¹¹² produzida nele, leitor. A noção da energia contida na obra é compreendida por Pavis nos termos de Pierre Gaudibert¹¹³: o desencadeamento, pela obra, da perturbação da sensibilidade, da imaginação do intérprete, a potencialidade da obra de chegar, de tocar o receptor, ao desencadear nele a vivência intensa do que é evocado pela obra.

Percebe-se que a noção de "carga energética" de um artefato artístico aponta para o evento da experiência estética, pois a transformação do artefato artístico* em objeto estético passa pelo olhar do leitor.

A concepção de horizonte de expectativa é lembrada por Pavis na descrição de recepção. Há que se assinalar que ela é considerada também em *Análise dos*

¹⁰⁹ PAVIS, *A análise dos espetáculos...*, p. 215.

¹¹⁰ Id.

¹¹¹ Id., *Ibid.*, p. 216.

¹¹² Id.

¹¹³ Apud PAVIS, *A análise dos espetáculos...*, p. 216.

* A obra de arte em si, o objeto produzido pelo pólo autoral.

espetáculos, em que o horizonte de expectativa aparece denominado como "horizonte de espera"¹¹⁴.

A expressão "sujeito perceptivo"^{115*}, utilizada por Pavis, vincula-se à atitude participativa e ativa do espectador e, por extensão, do leitor-espectador. Pavis infere, então, que o trabalho do espectador vai ao encontro da atividade do crítico e do escritor. Dessa maneira, conforme declara Pavis, a recepção se apresenta como um conjunto de práticas críticas e cênicas.

Pode-se transferir tais reflexões à leitura do texto dramático, pois o leitor-espectador também se posiciona criticamente ao tomar para si, em diálogo com o texto, a atitude de compor o encadeamento do relato (a história) e o quadro cênico da peça que lê. Exercício que faz o leitor-espectador, como já se expôs na menção à "arte do espectador", tomar distância, comportar-se criticamente no "mundo possível" organizado por ele e pelas disposições do texto. Da mesma forma que o espectador, o leitor-espectador também tem sua atividade prolongada não só pela permanência das imagens em movimento, provocadas pelo texto, ainda presentes em sua mente, nos momentos posteriores à sua leitura, como também pelo acesso à fortuna crítica do texto dramático. Caso exemplar é o do Teatro da Vertigem, que disponibiliza, em uma mesma publicação, os textos dramáticos que compõem sua trilogia e a fortuna crítica (estudos, artigos jornalísticos) voltada tanto para a composição dramática como para a cênica.

Pavis registra ainda que o "espectador é mais ou menos *competente* [grifo do autor], isto é, detém mais ou menos as regras do jogo"¹¹⁶, e isso porque as regras do

¹¹⁴ PAVIS, *A análise dos espetáculos...*, p.194.

¹¹⁵ PAVIS, *Dicionário de teatro...*, p. 331.

* Identificação essa, dirigida ao sujeito-leitor, que vem sendo considerada fundamental no desenvolvimento deste estudo.

¹¹⁶ PAVIS, *Dicionário de teatro...*, p. 331.

evento teatral podem ser aprendidas e contribuir para o aprimoramento perceptivo do espectador. Contudo, tais regras também podem estar "deterioradas pelos maus hábitos de recepção ou pela 'matraqueação' da mídia."¹¹⁷. E o público também é formado pela mídia, pois ela também integra — podendo influenciar, ou não, a opinião dos leitores de matérias jornalísticas — a recepção do texto dramático.

2.3.4 O leitor-espectador na dramaturgia contemporânea

O ponto de partida do teatro contemporâneo, segundo Ryngaert¹¹⁸, são os anos 50, período no qual a dramaturgia buscou novos caminhos à sua expressão. Rumou, como declara Anatol Rosenfeld, em direção ao "'teatro teatral', disfarce, ficção, poesia, sonho, parábola, função circense, festividade lúdica"¹¹⁹, com o objetivo de "ultrapassar a ficção da realidade para que se manifeste a realidade da ficção"¹²⁰.

A busca pela reatralização do teatro é intensificada. Anseio esse, cabe lembrar, presente já no início do século XX com os trabalhos de Craig, Appia, Meyerhold, Copeau e Brecht, entre outros. O teatro contemporâneo, portanto, opõe-se à ilusão da *tranche de vie* e se abre totalmente para a composição da realidade em seus próprios termos, ou seja, a realidade do teatro, urdida pela evolução da "densidade de signos" no espaço cênico, onde a realidade representada toma forma materialmente. Realidade e espessura signica, aliás, geradas já na composição dramática. Composição esta que se tornará elemento essencial e integrante da representação.

A liberdade de experimentações renovaram não apenas idéias e formas de

¹¹⁷ Id.

¹¹⁸ RYNGAERT, J-P. *Ler o teatro contemporâneo*. Trad. Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

¹¹⁹ ROSENFELD, A. *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva; Edusp; Unicamp, 1993. p 200.

¹²⁰ Id.

conceber e praticar a teatralidade mas também o modo de compor o texto dramático em seu aspecto formal e na criação de mundos possíveis.

Percebe-se que o trânsito do texto dramático para o cênico vem sendo dinamizado na escrita da peça. Se a intencionalidade de tal transição é característica da composição dramática, se ela está sempre pensando para além de si, em estado de espera, na dramaturgia (enquanto poética produzida pelo dramaturgo) contemporânea o desejo por tal metamorfose se mostra muito nitidamente ao leitor, pois ela insere e organiza, de modo recorrente, elementos que compõem a cenografia, os limites, a estilização e a linguagem (em seu conjunto de signos) do espaço cênico e solicita, de modo intensivo e extensivo, durante o processo da leitura, a colaboração do leitor-espectador para a virtual espacialização, plasticidade e movimentação das personagens.

Pode-se ilustrar tal apreensão com o trabalho colaborativo do Teatro da Vertigem, no qual cada texto, integrante de sua trilogia bíblica, é produzido com foco na teatralização. Textos que nascem alimentados pelo terreno fértil do teatro: cada dramaturgo e o grupo teatral refletem, discutem, pesquisam, realizam trocas durante o processo de construção da composição dramática, que é, portanto, elaborada de modo contíguo à noção do espaço teatral a ser utilizado, das concepções trazidas pelos membros do grupo advindas de pesquisas no âmbito do texto e do texto cênico: cenografia, ação, movimentação dos atores, caracterização e composição das personagens, avaliação do andamento das cenas, o mundo interior da peça, entre outros aspectos. Esse envolvimento entre texto e encenação é percebido durante a leitura de qualquer um dos textos da trilogia do Vertigem, como por exemplo no fragmento, citado abaixo, de *O paraíso perdido**:

* A opção pela citação de um fragmento d'*O paraíso perdido*, e não d'*O livro de Jó*, pautou-se pela intenção de demonstrar, de pôr em relevo, de modo não-tendencioso como poderia parecer se houvesse exclusiva citação d'*O livro de Jó*, o processo colaborativo, o envolvimento muito próximo, que há entre a escrita dramática e a escrita cênica em todas as peças da trilogia. Interferências recíprocas que caracterizam a dramaturgia do Teatro da Vertigem.

(Entra o público. O anjo está pendurado em um portal.)

...

(O anjo cai no chão. Levanta-se com dificuldade e anda cambaleante em direção à nave central da igreja. O público o acompanha por toda a sua trajetória. O anjo pára, interrompido por um forte ruído.)¹²¹

...

(A ação se passa num hospital contemporâneo, e Jó talvez seja um doente que a proximidade da morte faz perder a razão. Ou talvez não. Mestre conduz o público, conclama-o à imaginação e rege o coro da abertura.)¹²²

A referência constante ao espaço teatral, à movimentação dos atores/personagens e à entrada (no início da encenação) e circulação do público conduzem o leitor-espectador a não só imaginar o espaço cênico da peça lida, mas também a sua configuração em ato, como se estivesse fazendo parte do grupo de espectadores que acompanha os atores nos espaços cênico e teatral. Por isso, pensar-se que as composições dramáticas do *Vertigem* provocam a inversão da representação de leitor-espectador para a de espectador-leitor, assim como, por elas terem sido compostas por um trabalho dialético entre o grupo teatral e cada dramaturgo agregado à criação dramatúrgica. Processo que faz com que o texto dramático traga marcas acentuadas da realização teatral.

Ryngaert, ao refletir sobre a evolução das técnicas cênicas a partir do horizonte dos anos 50 — identificando a cenografia e a iluminação como elementos que vêm adquirindo importância na prática teatral — discorre sobre a relação entre a escrita dramática e a sua materialização cênica, afirmando que tal evolução não poderia deixar de se fazer sentir na escrita dramática, pois se ela não incide ("pesa", segundo Ryngaert¹²³) diretamente na criação da composição dramática, certamente

¹²¹ CARVALHO, S. de. O paraíso perdido. In: *TEATRO DA VERTIGEM. Teatro da vertigem: trilogia bíblica*. São Paulo: Publifolha, 2002. p.87-111. p. 95.

¹²² ABREU, L. A. de. O livro de Jó. In: *TEATRO DA VERTIGEM. Teatro da vertigem: trilogia bíblica*. São Paulo: Publifolha, 2002. p. 112-179. p. 119.

¹²³ RYNGAERT, *Ler o teatro contemporâneo...*, p. 68.

contribui com um novo modo de arquitetar estratégias para a construção do sentido, o que acarreta, portanto, uma mudança na forma de narrar e na recepção da peça:

... Digamos que globalmente as mentalidades evoluem e que as diferentes artes que se fundem no cadinho da teatralidade são levadas mais a sério, cada uma pelas outras, inclusive quando permanecem a serviço do texto. Simplificando, podemos dizer que passamos, de uma prática do teatro em que é o texto que *faz sentido* [grifo do autor], a uma prática em que *tudo faz sentido* [grifo do autor] e se inscreve em uma dramaturgia de conjunto.¹²⁴

Compreende-se, então, que essa trama dialógica da teatralidade, urdida pela "dramaturgia de conjunto", em sua potencialidade, simultaneidade, articulação e flexibilidade sígnica, reivindica a percepção do "ouvido interior" do receptor, como lembra Rosenfeld, e, principalmente, de um olhar que busca encontrar o "'milagre da expressão'"¹²⁵ do elemento que se lhe oferece, conforme Bosi.

Olhar que precisa ser capaz de organizar, articular, penetrar, confrontar-se, ativar a teatralidade (ou ainda a metateatralidade) e o mundo que se manifesta na dramaturgia da peça; de inter-relacionar-se com interstícios, obscuridades e a virtualidade das várias linguagens contidas na escrita dramática, conferindo-lhes forma, cor, sinestesia e movimento imaginários; de perceber o vínculo que se estabelece entre o espaço-tempo fabular (o relato mostrado), cênico, teatral e empírico (este decorrente do ato da leitura do texto dramático); de interagir com o lúdico (a ficção, o jogo teatral e as convenções desse jogo) e com os "deslocamentos interiores"¹²⁶ das personagens. Enfim, há a necessidade de um olhar comprometido com o fazer e a realidade teatrais que estão sendo pensados pela contemporaneidade do teatro: em pensar o modo como esse mundo criado artisticamente e esteticamente se manifesta e que questionamentos, conflitos e emoções ele traz e provoca.

¹²⁴ Id., *Ibid.*, p. 66.

¹²⁵ BOSI, op. cit., p. 81-82.

¹²⁶ ARTAUD, A. A evolução do cenário. In: _____. *Linguagem e vida*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1995. p. 25-27. p. 25.

Ryngaert, ao examinar os "Temas e escrita"¹²⁷ do teatro contemporâneo, oferece esclarecedora exposição sobre a nova produção dramática, desenvolvida na esteira da hibridização do texto principal. Pluralismo estimulado pela voga do teatro-narrativa, dos textos monologados e da memória do teatro épico, como aponta o autor. Formas que conduziram à fragmentação da narrativa, à alternância de "diálogos lacônicos e monólogos-afluentes, [que] inflam a réplica transformando-a em tirada sem resposta ou em diálogo monstruoso, em que cada um fala até perder o fôlego sem que se tenha certeza de que ele ainda se dirija a um interlocutor cênico, ainda que seja este o caso."¹²⁸

O autor destaca que, em meio a essa liberdade de formas, paradoxalmente há a retomada da esticomitia clássica que produz duelos verbais notáveis, e que esse mosaico expressivo mudou a comunicação teatral, pois os dramaturgos não tinham e não têm mais a necessidade e a obrigatoriedade de se encaixar em moldes correntes; o que lhes faculta se posicionarem em "um meio-termo dramaturgico que contribui para a confusão do leitor, se ele não estiver acostumado com as escritas heterogêneas."¹²⁹

Assim, outra característica do olhar leitor, aclamada e gerada estrategicamente por tal escrita, é a de abrir-se à percepção dos vários gêneros adjetivados na substância dramática pela capacidade de identificar os recuos da forma dramática e de interagir com a pluralidade de gêneros literários e de estilos de construção do texto principal (solilóquios, diálogos, ambigüidades, vazios) e, até mesmo, do texto secundário (no qual pode-se encontrar uma voz narrativa, o mostrar da dramática ou a combinação dessas duas expressões). Ou seja, um olhar que se relaciona com o arranjo de olhares distintos sobre a vida e articulados no texto.

O lugar do leitor (a recepção) na composição dramática contemporânea,

¹²⁷ RYNGAERT, *Ler o teatro contemporâneo...*, p. 83-175.

¹²⁸ Id., *Ibid.*, p. 98-99.

¹²⁹ Id., *Ibid.*, p. 99.

assim como na cênica, é expandido, pois recebe importância capital para a constituição estética da obra:

O panorama teatral foi, então, abalado por experimentos com a narrativa que levaram o leitor aos limites de um território do qual não é possível sair sem bússola. Sem dúvida, temos hoje a sensação de que não se pode prescindir do enredo. Mas será que poderíamos voltar exclusivamente a narrativas prescritivas e fechadas que reduzissem nossa parte de invenção e de imaginação, já que nosso prazer se exerce também nos interstícios do enredo, no íntimo trabalho da recomposição e, por que não, dos mergulhos nos vazios?¹³⁰

A coletividade de formas expressivas articuladas para a emersão, com a participação do receptor, do mundo imaginário, da reflexão sobre o humano na composição dramática, evoca a própria identidade do teatro: evento coletivo, espaço dialético das artes (incluindo-se a do ator e a do diretor) e do público (da platéia com o espaço cênico, e vice-versa, e entre os espectadores), como lembra Gregory Hersov, no prefácio de *Diálogos no palco*: "O teatro é um lugar onde as pessoas se encontram, vêm, ouvem, exploram a si próprias e umas às outras."¹³¹

O espectador precisa ser capaz de transitar entre o mundo interior da peça e o mundo empírico. Ou seja, precisa ser capaz de se aproximar intimamente do cosmos da composição dramática e também de voltar o seu olhar para a realidade extratextual para que possibilidades de descoberta de si e da alteridade se apresentem durante esse encontro/confronto.

¹³⁰ Id., *Ibid.*, p. 102.

¹³¹ DELGADO, M. M.; Heritage P. *Diálogos no palco: 26 diretores falam sobre teatro*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1999. s/nº.

3 O ESPELHAMENTO: O TEXTO DRAMÁTICO E AS REPRESENTAÇÕES DE LEITOR-ESPECTADOR

O leitor-espectador é compelido, pela composição dramática, a movimentar-se (em vaivém, como apontou Ryngaert¹³²) nesse universo lacunar construído pela linguagem, buscando realizar as amarrações necessárias dos indicativos relativos à personagem (caracterização, relações de desempenho), à ação, ao espaço-tempo dramáticos e aos diálogos ou solilóquios que contribuirão para o estabelecimento do enredo, construído pela soma de ações e acontecimentos. Ryngaert afirma que esse "ponto de vista integra a noção de origem à ação propriamente dita e confirma a presença de uma narrativa ao mesmo tempo no jogo teatral e 'por trás dele'"¹³³, e da configuração da encenação virtual.

Ao trabalhar no preenchimento desse texto repleto de vazios e em seus dois níveis (enredo e cênico), o leitor-espectador também terá sua percepção voltada para o modo como a linguagem se organiza*.

Na composição dramática, entre as diversas habilidades e atitudes solicitadas durante o processo da leitura, a atividade imaginativa do leitor-espectador é constantemente requerida. Pois o texto dramático, por natureza, é uma potencialidade cênica* à espera de sua encenação. Encenação que poderá ser materializada no espaço teatral ou na virtualidade da encenação imaginária composta pelo leitor-espectador.

¹³² RYNGAERT, *Introdução à análise do teatro...*, p. 147.

¹³³ Id., *Ibid.*, p. 55.

* As omissões, como são expressas as rubricas, a dinâmica das réplicas, o que está implícito, sejam valores ou ocultamentos, o que é pronunciado pelas personagens, o desencadeamento de expectativa no leitor, entre outros aspectos.

* A palavra transforma-se em ação, espacialização, movimento, gestualidade, expressão facial e corporal, entre outras linguagens não-verbais que pulsam nas rubricas do texto e que se transformam na plástica da encenação imaginária, particular portanto, realizada durante o ato da leitura da composição dramática.

Potencialidade que pode ser ilustrada com uma das rubricas de *O paraíso perdido*, texto dramático que compõe a trilogia bíblica do Vertigem:

*Coro Caótico (Casais correm e gritam na semi-escuridão.
Silêncio. O anjo vê um homem que segura um balão. Vai ao encontro dele.)*¹³⁴

Tais personagens, movimentações, expressão, acessório e iluminação, desse momento da cena, terão de ser imaginados em ação para que tomem forma e *funcionem* na composição dramática e na configuração cênica virtual.

A realização da encenação imaginária do texto dramático mereceu a atenção de um ilustrador da Renascença, como pode ser observado na gravura abaixo, reproduzida por Margot Berthold¹³⁵. Nela, o artista deixou registrado o cenário de *Ândria*, de Terêncio, e as relações entre as personagens da peça (o espaço dramático: a projeção actancial do universo dramático; conforme Pavis.):

¹³⁴ CARVALHO, op. cit., p. 95.

¹³⁵ BERTHOLD, M. *História mundial do teatro*. Trad. Maria Paula V. Zurawski. São Paulo: Perspectiva, 2001. p. 277.



4. Ilustração panorâmica da *Ândria* de Terêncio, impressa em Estrasburgo, 1496. O gravador criou um cenário imaginário para eventos que aparecem no texto sob a forma de relato, e indicou a relação entre as personagens por meio de linhas que as conectam.

No texto dramático, o leitor-espectador está *diante de* e não está *com*, como o leitor de narrativas, que é conduzido pela voz do narrador* ao mundo narrado. O leitor tem diante de si uma rede de signos constituídos pelo diálogo e pelas rubricas. Em um primeiro momento, essa rede sígnica se mostra ao leitor como signos verbais, porém, durante a leitura, o leitor percebe que está em meio a uma dinâmica multiplicidade sígnica: o diálogo mantém a sua natureza lingüística (forma, conteúdo, enunciação...), mas é posto em ação pelo leitor, enquanto as rubricas são convertidas em signos não-verbais (cinéticos, espaciais, ópticos, temporais...). O leitor-espectador, em sua poltrona doméstica, assiste (e dirige) ao espetáculo virtual que vai se configurando entre suas mãos, sob seus olhos e nas asas de sua imaginação. Marta Morais da Costa expressa tal acontecimento:

* Há intervenções de uma voz narrativa, mas ela não é o princípio organizador e constituinte do gênero dramático. O narrador não se apresenta de modo constante, não é ele que faz com que a *mimesis* se desenvolva, mas é uma voz que, em alguns instantes do texto dramático, faz-se presente, contribuindo com a constituição do relato mostrado pela peça e contribuindo na mediação entre personagens e leitor. Deste modo, uma determinada rubrica, por exemplo, poderá trazer a marca da narrativa ou tal caráter pode aparecer por intermédio de uma personagem-narradora, cuja enunciação se relaciona à cena, ou seja, ela narra e age simultaneamente.

Na rota dessa multiplicidade embarcamos todos ao nos sentarmos na poltrona de um teatro assistindo ao espetáculo da vida transformado em ação ou na poltrona doméstica com um texto dramático sob os olhos. Ao olharmos o espetáculo ao vivo, mergulhamos na interação entre esses signos no momento mesmo em que se produzem, no calor da hora. Ao olharmos a página escrita, acionamos mecanismos imaginários que transformam em cores, luzes, sons, movimentos e magia as letras bidimensionais, silenciosas e monocromáticas.¹³⁶

A autora enfatiza ainda que em qualquer uma das duas instâncias de leitura, o leitor (enquanto sujeito que lê: as páginas ou a fisicalidade do espetáculo) estará diante da interação de linguagens que compõem o tecido dramático-cênico, "de cujo enlevo e arte"¹³⁷ raramente foge.

No interior dos segmentos textuais da composição dramática, há conexões a serem realizadas, lacunas, desse mundo "*troué*", conforme Anne Ubersfeld, a serem preenchidas. Pode-se pensar, portanto, na penetração do leitor-espectador *no* texto dramático na medida em que ele vai entrelaçando as rubricas aos diálogos, cooperando para a produção de sentidos e cênica do texto dramático.

Tal atitude do leitor-espectador, a sua introdução no texto dramático, não é evidenciada apenas pela verticalização do processo de conhecimento que o leitor-espectador vai adquirindo do texto, mas se encontra também na dimensão temporal da composição dramática e do processo da leitura. O leitor-espectador (assim como o espectador) experiencia o tempo da ficção dramática (no caso do espectador, a temporalidade da ficção cênica), como explica Pavis: "seu prazer consiste em não saber mais onde ele está. Desse modo, o leitor-espectador vive num presente, mas esquece esta imediatidade para penetrar num outro universo do discurso, uma outra temporalidade: aquela da fábula que me é contada e que eu contribuo para construir, antecipando sua seqüência"¹³⁸. E experimenta o tempo do processo da leitura, a temporalidade da recepção, ou seja, a temporalidade necessária pedida pela

¹³⁶ COSTA, op. cit., p. 170.

¹³⁷ Id.

¹³⁸ PAVIS, *Dicionário de teatro...*, p.401.

composição dramática e que permite ao leitor envolver-se com ela em sua busca pela descoberta do mundo possível da peça lida. Durante a concretização do texto dramático, no processo da leitura, o leitor-espectador vai percebendo a dinamicidade, ou a sua falta, dos segmentos textuais* e, por conseqüência, do todo textual, o que resulta na particular sensação de duração da peça lida. Pavis afirma que o espectador também organiza sua impressão subjetiva do tempo de duração do espetáculo, pois ele também se entediara ou se entusiasmará em momentos vários da representação.

É nessa interação de co-autoria e de atitude colaborativa entre o texto dramático e o leitor-espectador que o universo textual é erigido, assim como o leitor-espectador-modelo vai sendo delineado. De que forma se dá essa interação? De que forma o leitor-espectador é desenhado pelo texto, uma vez que o texto prevê a necessária cooperação a ser efetivada no momento da leitura? Parte-se, então, em busca das representações (as competências do leitor-modelo) de leitor-espectador nos textos selecionados, anteriormente identificados, para esta pesquisa.

3.1 Apresentação de *O berço do herói* e sua fortuna crítica

O berço do herói

A peça, escrita por Dias Gomes em 1963, mostra o cotidiano de uma cidade do nordeste brasileiro que vive à sombra do majestoso mito do herói de guerra Cabo Jorge, soldado integrante da FEB que atuou na Itália na Segunda Guerra Mundial.

A cotidianidade da cidade é focalizada por meio da vida popular: do Vendedor Ambulante, da Mulher Grávida, dos Meninos que brincam na praça, das quermesses da igreja, da praça que congrega a comunidade, das beatas, do registro popular e regionalista da linguagem das personagens.

Comunidade que é manobrada pelos chefes da cidade, que se vêem

* Réplicas, modo como se apresentam as rubricas e os signos que elas expressam, segmentação da peça: cenas, atos e/ou quadros, etc.

ameaçados pelo retorno do homem-Jorge, pois a corrupta engrenagem progressista, capitalista e política movimentada pela exploração do mito está em risco diante da presença de Jorge. Ele também representa uma ameaça à *dignidade* dos anais do exército. Por essa razão, o homem-Jorge é sacrificado e o herói forjado permanece vivo.

O conflito entre o indivíduo e o poder sócio-político é costurado, na composição dramática, pelo tom de denúncia ressaltado na peça. Caráter este que leva à reflexão sobre a desmistificação do herói em tempos em que o "Botão que espera / o dedo assassino, / exterminador, / que o virá premir / e o fará parir / o feto atômico"¹³⁹, a desvalorização da vida, a castração da liberdade e do ser humano realizadas pela política (incluindo-se aí o exército), igreja, pela sociedade como um todo.

Como os comentários críticos de uma obra constituem um dos meios que permitem o acesso ao efeito, à mobilidade do seu valor artístico — consagração ou marginalização — e a referenciais que enriquecem a sua recepção, não se poderia deixar de fazer referência à fortuna crítica d'*O berço do herói* nesta introdução ao texto. Contudo, pela escassez de registros críticos relativos especificamente a *O berço do herói*, parafrasea-se comentários dirigidos à dramaturgia realizada por Dias Gomes. A escolha das abordagens críticas se pautou pela menção à peça analisada e/ou considerada juntamente com outros textos dramáticos que compõem a produção dramática do autor.

No horizonte crítico da dramaturgia de Dias Gomes

Ao avaliar a produção dramática de Dias Gomes, Sábato Magaldi a

¹³⁹ GOMES, A. de F. D. *O berço do herói*. In: GOMES, A. de F. D. *Teatro de Dias Gomes*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1972, v. 2. p. 455-567. p. 460.

reconhece como uma das mais "sólidas e continuadas carreiras dramaturgicas"¹⁴⁰ do teatro brasileiro, inaugurada por *O pagador de promessas*.

Trajetória literária pontuada pela produção de textos que alcançaram êxito e outros não tão bem-sucedidos. Para o crítico, a razão dessa oscilação na recepção das composições dramáticas de Dias Gomes deve-se ao fato de que algumas peças ficaram aquém da qualidade artística de títulos mais expressivos (entre estes Magaldi cita *O berço do herói*) pela vinculação a um "esquema demasiado racional, dentro de uma quase tirania ideológica, a que ele submete suas histórias, que ganharia, se ele desse livre curso à imaginação."¹⁴¹

A representatividade do trabalho do dramaturgo para o teatro brasileiro também é reconhecida por Décio de Almeida Prado. Trabalho marcado pelo emprego de recursos que compõem uma "carpintaria segura, de bom artesanato"¹⁴². Recursos que o crítico aponta como sendo: a concentração da ação no espaço e no tempo, à maneira antiga, objetivando a economia do palco quanto à mudança de cenas; a expansão e abertura da partitura da peça pela divisão, à maneira moderna, em pequenos quadros sucessivos; a organização perspectivística do enredo, o que o faz caminhar sem que haja confusão sobre os planos da peça ou perturbação da hierarquia instituída entre as personagens. Carpintaria essa, pautada pelo contato com públicos mais simples; diálogo que se reflete na técnica utilizada, proporcionadora da reciprocidade com o leitor de modo direto e claro, não obstante sua complexidade.

Anatol Rosenfeld também dirige seus comentários em direção à produção dramaturgica de Dias Gomes e especificamente ao *O berço do herói*. Quanto à primeira, declara que há a apresentação e a análise de um mundo constituído por

¹⁴⁰ MAGALDI, S. *Dias Gomes*. Disponível em Banco de dados Folha: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/almanaque/ilustrada60.htm> > Acesso em 08 dez. 2004.

¹⁴¹ MAGALDI, S. *Panorama do teatro brasileiro*. 5 ed. São Paulo: Global, 2001. p. 305.

¹⁴² PRADO, A. D. de. *O teatro brasileiro moderno*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 86-87. p. 87.

"condições, atitudes e tradições cerceadoras, de forças mancomunadas com a inércia, a estreiteza ou a hipocrisia"¹⁴³. Um mundo marcado por conflitos que encaminham a "luta, franca e dúbia, coerente ou não, pela liberdade e pela emancipação, pela dignidade e pela valorização humanas"¹⁴⁴. Desse modo, em *O berço do herói*, a relação contraditória entre o progresso e a degradação moral é pintada de modo contundente em sua "lógica interna e na riqueza de pormenores desmascaradores de mecanismos sociais pervertidos"¹⁴⁵. Rosenfeld ainda declara que a devassa dessa relação é feita de forma a mesclar a aspereza e o hilariante.

Rosenfeld ecoa o comentário de Magaldi quanto aos altos e baixos existentes na produção de Dias Gomes, expondo que há "momentos, em uma ou outra peça, (...), em que se desejaria que as aspirações do autor se aproximassem mais dos seus grandes dotes."¹⁴⁶ E declara que, a despeito dessa inconstância no trabalho criativo do dramaturgo, o conjunto da obra se apresenta repleto de grandes invenções e "povoado por uma humanidade exemplar na glória e na miséria"¹⁴⁷, esclarecendo que o traço que difere as peças é a riqueza de imaginação, a variedade de personagens "vivos" e a "extraordinária" escala emocional que projeta destinos comoventes como o de Zé-do-Burro ao "riso amargo"¹⁴⁸ de *O berço do herói*, por exemplo.

Rosenfeld avalia ainda que a obra de Dias Gomes é "aberta ao sublime, sensível à grandeza trágica"¹⁴⁹ e que busca, nos vários matizes do humor, do sarcasmo

¹⁴³ ROSENFELD, A. A obra de Dias Gomes. In: *Teatro de Dias Gomes*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1972, p. xi-xliii. v. 1., p. xiii.

¹⁴⁴ Id.

¹⁴⁵ Id., *Ibid.*, p. xxviii.

¹⁴⁶ Id., *Ibid.*, p. xliii.

¹⁴⁷ Id.

¹⁴⁸ Id.

¹⁴⁹ Id.

e da ironia, recursos que instrumentalizam o tratamento dos aspectos frágeis e da indignidade do homem.

O crítico ainda avalia que a obra do autor, tal como se apresenta no horizonte dos anos 70, expressa uma imagem crítica da realidade brasileira, no que ela tem de caracteristicamente brasileiro e de tipicamente humano. E destaca que "a crítica, porém, mesmo quando acre, se nutre de esperança e do amor. Por isso a obra é amável e respira futuro. Dramaturgo de saltos e mutações, Dias Gomes nos proporcionará* ainda muitas surpresas."¹⁵⁰

Pelo contato com a fortuna crítica da dramaturgia de Dias Gomes, o leitor tem a possibilidade de acessar, por meio das apreciações críticas dirigidas às suas peças, a história das leituras acerca dos efeitos provocados nas suas recepções. Atitude que promove a percepção de seu caráter artístico (pretérito e presente) e a identificação do leitor, pela convergência de avaliações, ou o afastamento, pela não-concordância de julgamentos. Os testemunhos críticos se apresentam como mais um instrumental de focalização da recepção, pois permitem a observação dos efeitos experimentados outrora e das possibilidades de respostas realizadas por uma nova leitura, assim como possibilita a percepção da permanência e/ou renovação, pela experiência estética, de possíveis perguntas feitas pelo texto. Aspectos esses, mencionados por Wolfgang Iser no primeiro volume de *O ato da leitura*¹⁵¹.

Realiza-se, então, um momento dialético entre esses pontos de vista — os dos críticos teatrais e o do leitor —, pois as impressões da crítica sobre os efeitos, o lugar da obra, no que se refere ao seu valor, no quadro literário-teatral, são retiradas, pela leitura, da imobilidade e do silêncio das páginas em que estão registradas e

* O ensaio de Rosenfeld foi publicado em 1972, por isso o autor prever uma recepção impactante de futuros trabalhos do dramaturgo.

¹⁵⁰ ROSENFELD, A obra de Dias Gomes..., p. xliii.

¹⁵¹ ISER, op. cit., v.1, p. 64.

ressoam na tessitura de uma recepção contemporânea. E isso devido a lançar luz na história da recepção do texto, visto que o crítico também é um leitor, porém especializado, da obra dramática, e por promover o arranjo da trans-subjetividade, que se desenvolve entre a produção de sentidos realizada pelo leitor à composição dramática (*O berço do herói*) e entre os fragmentos dos textos críticos e o que estes transmitem ao leitor. Intercâmbio de olhares que se enriquecem.

Esse encontro possibilita ao leitor avaliar se a peça continua rica na expressividade de seu enredo e como se dá a articulação estética (o potencial de teatralidade) e ideológica (idéias, valores sobre o mundo empírico). O leitor pode perceber que, quanto à expressividade da história, o tom de denúncia trazido pela realidade recriada ainda produz efeitos de reflexão sobre a realidade empírica, pois ainda oferece uma representação crítica da realidade brasileira, e, através dela, chega ao universal, pois a corrupção, a sede de poder, a barbárie social (e não apenas da guerra), a necessidade de se reconhecer o indivíduo em sua humanidade e os condicionamentos à liberdade individual, em maior ou menor grau, não conhecem divisas; as notícias cotidianas confirmam tal avaliação. Quanto à dramaturgia, a estilização da proposta para os cenários, as linguagens não-verbais, a metateatralidade, os recursos épicos, a evolução do enredo e da ação e a linguagem empregada nos diálogos fazem evoluir a narrativa e a encenação imaginária da peça, promovem a visão do fazer dramático-teatral e, portanto, apelam à atividade produtiva do leitor-espectador nos vários níveis da composição dramática.

Contudo, a expressão ideológica d'*O berço do herói* pode ser percebida pelo leitor como excessiva. Provavelmente pela peça estar muito afastada do clima repressivo da ditadura militar, ao qual o dramaturgo constituiu engajada oposição, ou ainda pelo relevo didático presente no texto; "dentro de uma quase tirania ideológica", como ponderou Magaldi.

Ao realizar uma visão retrospectiva da recepção da escrita dramática, o leitor-espectador pode confirmar que a entidade autoral esteve muito perto dele a

conduzir os valores ideológicos do texto dramático. Presença que pode ser facilmente percebida em rubricas e diálogos, devido à exploração em demasia de questões político-sociais criticadas na peça e pela defesa da valorização e da liberdade do ser humano. Isso fica evidenciado nas várias remissões que o texto leva o leitor a fazer a perspectivas já abordadas e que já haviam ficado bem claras.

O excesso da manifestação ideológica torna a fruição de determinados diálogos um tanto cansativa, pois o autor-modelo os reafirma constantemente, detalhe que tende ao didatismo, como ocorre nas réplicas do Major e de Jorge principalmente; personagens que representam forças actanciais antagônicas. O constante reforço à ideologia torna-a explícita demais. Nesse aspecto, a peça revela um leitor-modelo simpatizante da filosofia política expressada pelo autor-modelo.

Há que se mencionar ainda, que a capacidade do leitor de desenvolver a apreciação da dramaturgia da peça, escapando da superficialidade do gosto, e a habilidade em articular tal impressão com o que foi expresso pela crítica, produzindo, então, uma avaliação dialética, instrumentalizam a recepção da composição dramática.

3.2 Os níveis de cooperação textual de *O berço do herói* e suas representações do leitor-espectador

3.2.1 Circunstâncias de enunciação

Em meio ao "coletivo de enunciadores"¹⁵² da composição dramática, o leitor-espectador erige a concretização do enredo e da encenação imaginária da peça. Para tanto, o leitor-espectador acessa, aciona e conecta os textos principal e secundário; partitura que expressa linguagens, informações, indícios e pontos de vista múltiplos da peça. Assim sendo, a consideração da situação de enunciação da composição

¹⁵² PAVIS, *A análise dos espetáculos...*, p. 238.

dramática de *O berço do herói*¹⁵³ recairá sobre tais textos*.

3.2.1.2 Disposições paratextuais

Estão classificadas sob esta categoria declarações que orbitam a composição dramática no sentido de apresentar aspectos que envolvem o desenvolvimento do texto dramático, tanto no nível do enredo quanto no das escolhas estéticas. Portanto, as indicações paratextuais estão ligadas à natureza do texto e subsidiam a sua recepção. Em *O berço...*, há três momentos que se identificam como paratextuais: a lista de personagens, a indicação da temporalidade do enredo e a sobre-rubrica intitulada "*Algumas Palavras Sobre...*", na qual o autor empírico toma a palavra explicitamente.

Lista das personagens e indicação da temporalidade do enredo

O primeiro contato do leitor com o universo de *O berço do herói* se dá pela rubrica de apresentação das personagens e de indicação temporal. Elementos apresentados de modo direto e sucinto: "Antonieta, Major Chico Manga, (...) Mulher Grávida...", "Época — 1955" (BH: 455). Ao leitor são dados os primeiros indícios para a sua entrada no texto. Em tais indicações não há uma voz narrativa a introduzir tais informações, portanto, o leitor não está diante apenas da exposição desses elementos, mas também de um modo de enunciar característico do texto dramático, no qual a voz autoral, enquanto estratégia textual, distribui-se em um "coletivo de

¹⁵³ GOMES, A. de F. D. *O berço do herói*. In: GOMES, A. de F. D. *Teatro de Dias Gomes*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1972, v. 2. p. 455-567. A partir deste instante as referências às citações de trechos de *O berço do herói* serão apresentadas pela abreviatura BH, seguido da indicação da página em que se encontram.

* Convencionou-se apresentar a citação de rubricas e de diálogos de modo destacado do texto analítico, mesmo quando a reprodução não exceder as cinco linhas previstas pelas normas da ABNT para apresentação em recuo, sempre que se avaliar que tal medida privilegia a clareza e a fluidez da leitura deste estudo. Quando se considerar que esses dois aspectos não serão comprometidos, a citação será exposta no interior do parágrafo que a explora. Na citação das rubricas serão utilizadas fontes diferenciadas, reproduzindo-se o modo tipográfico peculiar dessas instâncias.

enunciação"¹⁵⁴ (rubricas, diálogos, solilóquios, paratextos...) e estabelece interlocução com o leitor empírico e modelo.

A manifestação dessa voz se dá de modo sutil na lista das personagens. Sutil porque a forma convencional pela qual é organizada essa apresentação ao leitor, apenas pela nomeação das personagens, permite uma leitura que se desenvolve no primeiro plano da indicação, cuja finalidade é a mera familiarização do leitor com o grupo de caráteres que agem na peça. Porém, o desenvolvimento de uma leitura que ultrapassa a superfície do texto revelará a presença do autor-modelo pela provocação que faz à imaginação do leitor, pois ao omitir, neste momento, detalhes físicos, psicológicos ou sociais das personagens, deixa-as em aberto para que seu interlocutor inicie seus delineamentos; a serem confirmados ou não pela seqüência da composição dramática.

Sobre-rubrica — o autor empírico toma a palavra

Estratégia diversa das rubricas que iniciam a composição dramática é arquitetada no paratexto ou, ainda, na sobre-rubrica* "*Algumas Palavras Sobre...*" subdividida em considerações sobre a natureza formal da peça e em orientações para o cenário. Em "A peça":

Que é isto? Uma comédia? Um drama? Uma tragédia? Talvez seja uma comédia com um *back-ground* trágico. *Back-ground* que cresce, à proporção que a peça se desenvolve e chega mesmo a ditar o clima de algumas cenas. Mas nem por isso *deve* [grifo meu] constituir uma tônica na linha geral do espetáculo. Essa hibridez é proposital e *jamais deverá* [grifo meu] ser eliminada, pois, através dela, muita coisa há a dizer. Ainda no que diz respeito à forma, o épico é, freqüentemente, quebrado por um tom de comédia doméstica. É um contraste que serve à idéia central da peça e à visão que ela pretende apresentar do mundo. (BH: 457)

¹⁵⁴ PAVIS, *Dicionário de teatro...*, p. 32.

* Denominação ora empregada devido ao caráter didático do paratexto "*Algumas Palavras Sobre...*". Nele são dadas instruções quanto ao hibridismo de gêneros e à configuração cênica da peça, postulações que denotam sua função de rubrica.

Nesse fragmento, a voz do dramaturgo (enquanto voz empírica) se manifesta explicitamente e tem como propósito orientar o leitor para algumas questões formais implicadas no texto: a hibridez dos gêneros e o papel dessa heterogeneidade para o modo de expressão das personagens, para a atmosfera das cenas e para a visão de mundo manifestada pela composição dramática; e o faz em um tom imperativo, evidenciado pelo emprego do verbo dever. A provocação feita pela sobre-rubrica, ao expor a série de indagações sobre o que é a peça e os gêneros nela envolvidos, pode ser compreendida pelo leitor como indício de que o trágico e o cômico se matizam e conduzem o texto dramático ao irônico, à sátira, ao *pathos* e à denúncia social. Dessa forma, esse momento da sobre-rubrica requer de seu leitor-modelo o conhecimento literário da tragédia e da comédia e a experiência com textos desse tipo.

Na seção "O cenário" há a indicação dos espaços nos quais a ação transcorrerá: "*Praça com monumento a Cabo Jorge; Casa de Antonieta; O velho bordel; O novo bordel; Parede-tela para projeção*" (BH: 457-458). O leitor tem a oportunidade de antever, visto que ainda se localiza no paratexto, os espaços nos quais evoluirá a ação. Além da denominação dos locais, há também a referência a um espaço erigido por um recurso cinematográfico, o leitor ainda não pode inferir o que será projetado nessa tela, mas, desde já, ela se apresenta como cenário. Portanto, já nesse momento inicial da peça, é gerada a representação de leitor-espectador que se movimenta entre as diversas linguagens presentes nessa sobre-rubrica: o leitor de narrativas habilitado a reconhecer a voz do dramaturgo, o leitor portador do conhecimento dos gêneros literários e o leitor de teatro e cinema, capacidade que lhe permite a movimentação do olhar entre a pluralidade de formas de expressão e a composição imaginária do espaço tridimensional do palco e do espaço bidimensional representado pelo suporte fílmico.

Há ainda explicações sobre a configuração cênica. Do mesmo modo, como no segmento destinado às considerações sobre a peça, as orientações do espaço cênico também são expostas com marcas imperativas no discurso do enunciador:

*Deve ser resolvido com elementos essenciais, de molde[sic] a fornecer os seguintes locais de ação: (...) e a possibilitar um ritmo ágil, com mutações rápidas, sem cortinas e sem grandes deslocamentos de apetrechos cênicos. Estes *devem* reduzir-se ao mínimo. A base da cenografia *deve* ser a praça; a casa de Antonieta e os bordéis serão apenas sugeridos com um ou dois objetos. Seguindo o caráter da própria peça, entretanto, também no cenário o "épico" *deve* ser quebrado, aqui e ali, pelo "doméstico". [grifos meus] (BH: 457)*

Nas duas indicações (textual e cênica) da sobre-rubrica, a influência do elemento épico se apresenta, tanto explicitamente no questionamento da natureza formal da peça, quanto sutilmente na exigência de que a cenografia apenas sugira alguns espaços de ação. Pois, a cenografia épica prevê a estilização, a redução ao indispensável e o anti-ilusionismo. Novamente, o ponto de vista autoral, voltado, portanto, para a atividade artística dramaturgica e cênica, comunica-se com o ponto de vista em movimento do leitor, o olhar estético, na composição do universo da peça.

Desse modo, as orientações, dadas ao aspecto formal e ao estilo de representação da peça, apontam para o eixo produtivo da partitura dramática e cênica e para o modo de expressão dramaturgica do texto, ou seja, para a influência do teatro épico na dramaturgia da peça, tanto em seu caráter textual quanto nos meios cênicos projetados para uma possível encenação. Tal influência se apresenta tanto explicitamente quanto na exigência de que a cenografia apenas sugira alguns espaços de ação.

3.2.1.3 Rubricas cênicas — linguagens do espetáculo

A composição dramática manifesta, pelo signo lingüístico, o sistema de signos não-verbais (visuais, auditivos, cinéticos) empregados para a configuração do espaço cênico necessário para o aspecto plástico da peça.

Coro

(Surge sob um jato de luz e canta.) (BH: 459)

A indicação "Coro" insere a figura de um personagem coletivo integrado à

ação. Sob essa rubrica o texto prevê, estrategicamente, um leitor detentor de algum conhecimento do papel actancial do coro*. A entrada do coro no espaço cênico é indicada pela rubrica:

(Surge sob um jato de luz e canta.) — o espectador, representação de leitor ativada pela rubrica, pode projetar a luz sobre o coro e o pôr em ação no palco imaginário. A percepção de que o coro o tem como interlocutor é acentuada pela ausência de outro personagem em cena.

Sobre a tela, projeta-se o filme:

Campo de batalha (noite). (BH: 460)

Essa rubrica é apresentada pelo texto logo após a finalização do pronunciamento e atuação do coro. Percebe-se, então, que a competência do leitor que vai sendo projetada, já no início do processo da leitura, pelo texto dramático é a do leitor da fragmentação, ou seja, o leitor que se movimenta e articula instâncias distintas — a do texto principal e a do texto secundário —, mas interdependentes, no encaminhamento da montagem virtual da peça lida.

Nesse momento, o texto coloca seu leitor diante da linguagem fílmica, cuja narratividade e seqüência de imagens fragmentadas precisam ser compostas e imaginadas pelo leitor-espectador:

1 — Bombardeio. Fogo de artilharia.

2 — A trincheira brasileira.

3 — Cabo Jorge entre os soldados entrincheirados.

(...)

7 — O rosto de Cabo Jorge reflete a gravidade da situação.

(...)

11 — No alto da trincheira, brandindo o fuzil, Cabo Jorge solta um terrível grito de guerra, um grito selvagem, alucinado e precipita-se contra as linhas inimigas.

(...)

15 — O corpo de Cabo Jorge estendido ao solo e as botas dos soldados brasileiros que saltam sobre ele. São dezenas, passando ininterruptamente, para o

* A avaliação da necessidade de que o leitor possua **algum** conhecimento do papel do coro está amparada nas transformações da forma e função do coro no decorrer da história do teatro.

ataque, para a vitória, que a música descreve em tons wagnerianos, até o letreiro surgir, em superposição:

FIM (BH: 460-461)

É como se o leitor-espectador fosse colocado atrás da lente objetiva da câmera e a ele fosse dada a tarefa de imprimir a subjetividade narrativa das cenas, ou seja, as angulações, as focalizações, como uma aproximação do olhar (da câmera anteposta ao olhar-espectador) no rosto de Cabo Jorge para que sua expressão facial seja projetada.

A projeção do filme em cena (isto é, na encenação da peça) faz evoluir mais um espaço-tempo narrativo trazido pelo filme. Nesse momento, o meio estratégico da composição dramática é o apelo à enciclopédia do leitor (enquanto imagem, ou seja, a representação de leitor inscrita no texto dramático) ao requerer o acionamento de um repertório de textos de múltiplas linguagens (teatral, dramática, fílmica e musical) e o chamamento à capacidade de compreensão, pois o entendimento de que a linguagem fílmica vem em suporte à ação dramática para trazer um evento que não ocorre em 1955, o presente da peça, mas que se liga ao enredo de *O berço do herói*, precisa ser estabelecido. E isso porque o filme traz a narrativa da transformação do homem-Jorge para o herói-Cabo Jorge; mitificação mostrada na ação do universo dramático.

A palavra "FIM" além de encerrar tal narrativa também delimita a ação da peça em um antes e um depois: entre o passado* e o presente da época da peça (1955). Esse interlúdio além de mostrar ao leitor a lenda de Cabo Jorge, narrativa que se relaciona com o conflito da peça, cria um novo espaço-tempo-ação dentro da encenação que já está sendo desenvolvida pelo prólogo, como se fosse uma encenação dentro de uma encenação maior. O filme é mais um indício, um fragmento a ser retido mentalmente e, posteriormente, amarrado a algum momento ou, até mesmo, ao conflito da composição dramática à medida que as pistas textuais, os ditos e não-ditos, forem se apresentando.

* Tornando quase-passado posto que se presentifica em cena.

A retomada da leitura, dada a pausa solicitada pelo texto, é feita pela leitura do início de uma extensa rubrica, que se inicia de forma direta e técnica, ou seja, referencia-se a ações cenográficas a serem tomadas para a configuração do palco: "*Apaga-se a tela. A iluminação muda.(...)*" (BH: 461). A mudança espaço-temporal da cena é efetivada pela intervenção da luz, signo não-verbal que atualiza e delimita o momento da ação dramática.

As habilidades de ler e conjugar o fragmentário, de imaginar espaços e narrativas simultâneos ao desenrolar do enredo e da encenação principais e de ler e acionar as múltiplas linguagens presentes no texto dramático são, portanto, qualidades de imagens de leitor-espectador que vão sendo estimuladas pelo texto.

Major Chico manga — (*Discursando.*) (BH: 463)

A rubrica de apresentação da personagem seguida da indicação do ato praticado por ela (discursar) são apresentadas direta e sucintamente, de modo a orientar o leitor-espectador implícito a pôr no palco imaginário a personagem em uma situação dada pela rubrica cênica. A anteposição da rubrica ao texto principal o apóia, pois antes das palavras serem proferidas pelo Major, primeiramente o modo e o tom da fala, a postura e gestualidade da personagem precisam ser imaginados pela representação de espectador inscrita nesta instância textual.

A abrupta passagem entre uma rubrica e outra e delas ao texto pronunciado pela personagem, induz o leitor-espectador implícito a realizar a ligação dessas várias instâncias interdependentes. Assim como, estimula "atos de imaginação" pelas omissões de alguns detalhes, como é o caso da rubrica acima reproduzida, ao indicar apenas que a personagem está discursando e deixar a cargo da representação de espectador toda a composição gestual da personagem.

Há que se mencionar ainda, a respeito dessa seqüência dramática do palanque — mais especificamente no momento em que o Major concede à Antonieta a honra de inaugurar o monumento —, que as rubricas, antepostas à fala das

personagens, muito mais do que as palavras proferidas por eles, é que dão o tom e a intenção de cada enunciação:

Antonieta — (*Disfarçadamente, ao Major.*) [grifo meu]. E agora, o que é que eu faço?

Major — (*Discretamente, um pouco irritado.*) [grifo meu]. Não lhe disse, puxe a bandeira. (BH: 464)

O leitor-espectador, impelido por essas duas rubricas, tem a possibilidade de compor a situação de enunciação das personagens e não só a inflexão de voz a ser empregada por Antonieta e Major, mas também de efetuar o preenchimento dos vazios entre uma indicação e outra e entre as réplicas: os gestos que acompanham a expressividade do diálogo, a expressão facial de cada personagem (a dissimulação, o receio, a irritação) e o posicionamento das duas personagens (Antonieta e Major devem estar próximos no palanque, tendo em vista a baixa tonalidade da voz de cada um). Assim, a partir de cada uma dessas curtas rubricas, o leitor-espectador é chamado, pelo texto, a cooperar com a configuração cênica e com a enunciação.

Essas rubricas também se constituem em um modo de focalização, pois é por meio delas que o leitor-espectador pode perceber intenção e reação que são apontadas apenas pelas rubricas antepostas ao enunciado de cada personagem. Elas revelam o que é omitido no texto principal e/ou reforçam o valor expressivo e de sentido das falas.

Salienta-se que esse tipo de rubrica é empregado de modo recorrente no texto dramático. Assim, o leitor implícito é estimulado a agir como um ponto de vista que se movimenta entre a diversidade de perspectivas apresentadas no texto dramático.

Apesar de se estar abordando, neste momento, as rubricas estritamente cênicas, deve-se registrar que a capacidade, o potencial da rubrica, enquanto instância textual que contribui com as demais perspectivas da composição dramática, para a focalização do mundo textual já está presente no fragmento da extensa rubrica épica, destinado à caracterização de cada personagem. Tal caráter da rubrica épica não é identificável apenas pela razão de conter uma voz narrativa que focaliza e guia o leitor,

mas também por mostrar o aspecto interior das personagens, que será confrontado pelo leitor ao tomar contato com as ações das personagens e pelo dito e o silenciado por elas.

Portanto, o leitor-espectador é levado pelas instâncias textuais a montar um mosaico de perspectivas que compõem o texto dramático; também um sistema perspectivístico, conforme Iser. E isso porque, além do texto conter uma perspectiva própria sobre a realidade, ele, em sua organização, cria e orienta uma visão de mundo que é distribuída nas várias perspectivas inerentes ao texto; inclusive o ponto de vista do leitor que está em constante movimento. Portanto, a figura de leitor-espectador que aparece na composição dos pontos de vista do texto é a de um leitor hábil em perceber, arranjar e rearranjar a multiplicidade de focalizações presentes nas instâncias (rubricas e diálogos) do texto dramático. O desenvolvimento dos vários pontos de vista do texto leva ao preenchimento do lacunar e ao esclarecimento do ambíguo. Uma rede de sentidos vai sendo constantemente cerzida, pois sentidos são produzidos, abandonados ou retomados.

Entretanto, nenhuma das focalizações se identifica exclusivamente com o sentido textual a ser produzido pelo leitor no momento da recepção, mas assinalam os diferentes núcleos de orientação da composição dramática.

Coro

(Sai do meio do povo, avança até o proscênio e canta.) (BH: 465)

A orientação da rubrica para a visualidade do palco, prescrição recorrente em *O berço do herói*, encaminha seu espectador implícito para a percepção do modo de atuar e da composição do palco previstos, conjecturados pelo texto. Desse modo, o diálogo, ora mantido entre o texto e leitor, evoca o compartilhamento de um horizonte de expectativa formado por elementos do âmbito teatral. Tal apelo é sinalizado pela orientação de que o coro se movimenta em direção ao proscênio. Para a espacialização e a movimentação do coro, o conhecimento das áreas do palco se faz necessário, pois é

pela articulação desse conhecimento prévio que há o desencadeamento da interação texto ó leitor. Comunicação que ocorre devido à "disposição colaborativa especial"¹⁵⁵ solicitada, necessária e oportunizada pela composição dramática ao espectador inscrito na rubrica. Assinala-se que tal disposição deve ser entendida como necessária ao texto dramático em todas as suas instâncias, surgindo, então, a imagem de um leitor-espectador-modelo.

Marta Costa também declara que a "intencionalidade transitiva"¹⁵⁶ peculiar do texto dramático não se dirige apenas "ao leitor da poltrona doméstica. Ele [o leitor, o interlocutor do texto] está também localizado em muitos outros assentos, visando à poltrona última: a da platéia de um edifício chamado teatro."¹⁵⁷ Para o leitor-espectador da poltrona doméstica, há o estabelecimento de um breve diálogo metateatral*, pois suscitará no espectador (da rubrica da composição dramática) uma visão de palco, e essa perspectiva não é foco principal da projeção de uma encenação imaginária realizada por um leitor-espectador não integrante de um grupo teatral, por exemplo. Por isso, há a possibilidade de ocorrer a impressão da apresentação de um momento metateatral. As rubricas que guiam o leitor-espectador, em sua virtual e particularizada encenação, são as dirigidas à ação e ao espaço dramático; as indicações dirigidas para o palco apontam para um trabalho artístico na configuração do espetáculo.

Não se pode deixar de pontuar que um diretor (leitor empírico) não é obrigado a reproduzir em sua montagem espetacular as disposições inseridas nas rubricas. Porém, para contrariá-las, precisa conhecê-las. Portanto, mesmo nesse caso, a leitura das rubricas se constitui em uma atitude relevante.

¹⁵⁵ COSTA, op. cit., p. 171.

¹⁵⁶ Id.

¹⁵⁷ Id.

* Metateatral porque a rubrica dirige-se à teatralidade do palco, ao conjunto de signos organizados em função do espaço teatral. Tal rubrica organiza-se sob uma linguagem que referencia o fazer teatral: sai, entra, jato de luz sobre, a iluminação muda, avanço até o proscênio.

O primeiro quadro do primeiro ato tem sua ambiência pintada pela rubrica do quadro, que transporta a ação para outro espaço-tempo, por isso a distinta configuração, da apresentada no prólogo, do espaço dramático, ou seja, a mesma praça, porém, ocupada por duas quermesses e não pelo palanque. As personagens presentes também são apontadas pela rubrica da ambiência:

Duas quermesses ocupam as extremidades da praça embandeirada. Numa delas Lilinha, na outra Antonieta. Populares à frente das barracas. Dois meninos passam correndo. Ouve-se a Banda executando um número. Um Vendedor atravessa a cena, oferecendo "abecês". (BH: 467)

A cena indicada pela rubrica refere-se apenas ao espaço dramático, não há menção ao espaço cênico (o palco). Os detalhes pictóricos e os movimentos descritos pela rubrica promovem no receptor a imaginação do movimento dramático do quadro.

Uma sala em casa de Antonieta. (BH: 475)

A rubrica do segundo quadro (1º ato) é sucinta e abre-se, de modo intensivo, à atividade colaborativa do espectador representado no/pelo texto. Atividade que envolve a composição de detalhes, a estilização do espaço da ação, apenas identificado como sendo uma sala doméstica.

Cabe pontuar que tal estratégia textual é utilizada na ambientação do quinto, décimo, décimo primeiro e do décimo terceiro quadros. Nesses quadros a localização da ação em determinado espaço novo, ou seja, que ainda não apareceu em quadros anteriores, é feita de modo a apenas denominar o local dramático* ou identificar o espaço cênico (palco).

Há quadros em que a indicação da movimentação das personagens é

* Espaço no qual transcorre o enredo. Conforme Patrice Pavis: "é um espaço construído pelo espectador ou pelo leitor para fixar o âmbito da evolução da ação e das personagens; pertence ao texto dramático e só é visualizável quando o espectador constrói imaginariamente o espaço dramático." (PAVIS, *Dicionário de teatro...*, p. 135.)

privilegiada, pois atuam em um espaço já imaginado pelo espectador da rubrica. Em algumas das rubricas dos quadros, a voz narrativa se faz presente (rubricas ambíguas). Reproduz-se, a seguir, as rubricas cênicas dos quadros do primeiro e do segundo atos:

Primeiro Ato — Terceiro Quadro:

Na praça, dois meninos entram correndo, empurrando[sic] armas de brinquedo. Um deles tem uma metralhadora, o outro um revólver. (BH: 483)

Segundo Ato — Nono Quadro:

Em casa de Antonieta. Lilinha entra na sala, conduzida pela Surda-Muda. Cabo Jorge está de quatro, com a cabeça enfiada embaixo do sofá, procurando algo. Lilinha, presa de grande emoção, ao dar com ele nessa posição, fica indecisa. (BH: 534)

Segundo Ato — Décimo Primeiro Quadro:

No bordel, Cabo Jorge sentado sobre uma mesa, já meio "alegre", cercado pelas prostitutas, canta. (BH: 546)

Segundo Ato — Décimo Teceiro Quadro:

No novo bordel, Matilde, Rapariga 2, Major, Juiz de Direito entre outros, aglomerados, diante de uma porta, disputam a primazia de olhar pelo buraco da fechadura. (BH: 565)

As indicações de figuração desses quadros convidam seu espectador a compor o espaço dramático.

As rubricas privilegiam as ações das personagens à ambientação dos quadros. A movimentação, as expressões faciais e as atitudes das personagens é que são apresentadas. A configuração dos espaços de ação não é indicada, a identificação do ambiente de cada quadro é dada logo no início da rubrica e de modo sucinto (ex.: *Em casa de..., No bordel...*), estratégia que apela, de maneira especial, aos atos imaginativos do espectador implícito.

Primeiro Ato — Quinto Quadro:

A cena está vazia. (BH: 495)

O diálogo metateatral também é instituído nesta indicação cênica. Contudo, aqui, ele se estabelece de forma explícita. A indicação se apresenta voltada essencialmente para o teatral, pois a orientação para o espaço cênico (área de atuação) pressupõe e promove no espectador implícito a localização da ação no palco.

Não há indicação de que personagens estejam em cena e muito menos a ambientação é dada. Forma-se, então, uma grande lacuna na leitura da rubrica. Esta promove, com isso, um momento estático na encenação imaginária da peça, tanto no âmbito da ação quanto no da configuração imaginária do espaço de atuação.

A linguagem metateatral é reforçada, cabe aqui assinalar, pelas rubricas que acompanham as primeiras réplicas do Major Chico Manga e de Antonieta, imediatamente pospostas à rubrica de ambientação do quadro e é nesse instante que as personagens entram em ação: "Major — (*Fora de cena.*) Não acredito. Não acredito. / Antonieta — (*Idem.*) Juro. Homem de deus. Pelo que há de mais sagrado! (*Entra, em trajes íntimos, procurando conter o major.*)" (BH: 495). O espectador implícito é levado a conceber a ação fora do palco pelo estímulo proporcionado pelo conjunto que se forma pelas três primeiras rubricas deste quinto quadro. O espaço de atuação estende-se a um "extra-cena contíguo"¹⁵⁸ e é presentificado pelas vozes das personagens. Posteriormente, as réplicas das personagens e a quarta rubrica, que aponta a entrada de Antonieta em cena *em trajes íntimos*, conota o espaço "fora de cena"¹⁵⁹ como sendo um quarto, mais especificamente o quarto de Antonieta, identificação precisa apresentada na seqüência do diálogo das personagens, no instante em que o Major acusa Antonieta de estar com um homem no quarto dela.

Assim sendo, o texto projeta e procura compartilhar com o leitor-espectador modelo um horizonte de expectativa voltado para a linguagem teatral e para o conhecimento das áreas do teatro (palco, bastidores, platéia...), pois o sentido de cena, que é suscitado pela primeira rubrica e produzido pela representação de leitor-espectador, refere-se à área de atuação destinada ao desempenho dos atores que dão vida às personagens; a colocação das personagens (e atores) fora de cena pressupõe o "saber prévio" do espectador virtual das áreas contíguas a ela.

¹⁵⁸ ALCANDRE, op. cit., p. 16.

¹⁵⁹ PAVIS, *Dicionário de teatro...*, p. 171.

Menciona-se ainda que a rubrica do décimo quadro: *Major e Antonieta estão em cena.* (BH: 542), também dirige-se para o palco.

Nessas rubricas voltadas para o palco, fica evidente a voz, o pólo autoral a dispor orientações à tradução cênica da composição dramática. Objetivo evidenciado já na sobre-rubrica (vide 3.1.1.2), na qual o dramaturgo (autor empírico) expõe uma série de prescrições à uma possível montagem concreta da peça.

Segundo Ato — Sétimo Quadro:

Não há configuração do ambiente desse quadro. Ela será dada junto à rubrica que apresenta o coro em ação:

(Junto à estátua, sob um jato de luz.) (BH: 523) — também nesta rubrica, a ação é colocada no palco, como ocorre em todas as rubricas do coro, portanto, a representação do espectador capaz de compor a espacialização teatral (posicionar o coro e delimitar o espaço da ação pela iluminação) reaparece neste quadro.

Segundo Ato — Décimo Segundo Quadro:

Antonieta, Marília, Matilde, Major, Prefeito, Rapariga 1, Rapariga 2 e Vigário. Este último afastado do grupo. Sobre a mesa, coberto por um lençol, o corpo de Cabo Jorge, entre quatro velas acesas. (BH: 559)

Aqui não há indicação da ambientação do quadro, devido à ação ainda transcorrer no mesmo espaço indicado na rubrica do décimo primeiro quadro, o bordel.

O olhar leitor é, por vezes, orientado para disposições cênicas inerentes ao espaço dramático (do enredo), ao espaço cênico (do palco) e à mescla desses dois espaços (do enredo e do palco). Tal variedade de perspectivas implicadas nas rubricas possibilita constante movimentação do olhar do espectador implícito à prática dramática (textual) e o seu vínculo com a prática teatral (a representação materializada do texto). Ou seja, ao espectador dessas rubricas é oportunizada a atividade de configuração de imagens cênicas e a percepção das escolhas teatrais para uma possível cenografia da peça. Forma-se, então, um profícuo entrelugar metateatral, pois o olhar

leitor (pólo estético) encontra-se com o olhar autoral (pólo artístico), que busca estabelecer um diálogo sobre a dramaturgia de *O berço do herói*, isto é, a linguagem metateatral, expressada de forma implícita e explícita, de muitas das rubricas dos quadros estimula a percepção da "espessura de signos", definição de Barthes¹⁶⁰ citada por Pavis em sua definição de teatralidade.

3.2.1.4 Rubricas ambíguas — ambigüidade enunciativa: entre o narrativo e o cênico

Nesse tipo de rubrica, a proposta do quadro figurativo de determinada ação é manifestada de modo a imbricar *o mostrar* e *o narrar*. Assim, as indicações de espacialização, movimentação, figurino, entre outras linguagens não-verbais envolvidas no aspecto pictórico de um quadro ou de uma cena são dadas de modo a colocar o leitor-espectador simultaneamente diante da visualidade da ação e próximo da voz narrativa, pois essa voz (a do autor-modelo) se imiscui nessa descrição estampando subjetividade às orientações dadas. Portanto, o leitor-espectador-modelo é colocado diante da visualidade da ação pela voz-guia do autor-modelo. Como ocorre nas rubricas situadas no prólogo e no quarto quadro do primeiro ato, respectivamente:

(...) Estamos agora na praça, diante do monumento a Cabo Jorge. O monumento está coberto pela bandeira brasileira. Junto a ele, sobre um pequeno palanque, Antonieta, toda de preto, um véu cobrindo-lhe o rosto. Major Chico Manga, Vigário, Prefeito. Populares se aglomeram em volta do palanque. Entre estes, Lilinha, um Vendedor Ambulante e a Surda-Muda. (BH: 461)

Voltamos à casa de Antonieta. A Surda-Muda acaba de introduzir o rapaz na sala. Faz sinais para que espere, Antonieta já vem. E sai. O Rapaz arria a valise, corre os olhos em torno, curioso. Antonieta entra. (BH: 487)

A proximidade entre autor-modelo e leitor-modelo é reforçada pelo chamamento à participação deste ao situá-lo no espaço da ação; atitude evidenciada pela forma verbal empregada: "*Estamos agora na praça*", "*à casa de Antonieta*."

¹⁶⁰ Apud PAVIS, *Dicionário de teatro...*, p. 372.

A vinculação com o épico vai sendo reafirmada pelo leitor-espectador, que pode identificar as circunstâncias de enunciação organizadas pelo autor-modelo.

No âmbito do conteúdo, a rubrica proporciona ao leitor-espectador realizar o primeiro vínculo da narrativa do filme com a figura do herói da cidade de Cabo Jorge. Portanto, o leitor-espectador começa a compreender a peça em seu enredo e a plasticidade de suas cenas. A voz narrativa (épica) dessa rubrica prossegue na caracterização das personagens.

Assinala-se que a imagem traçada pela rubrica ambígua é a do leitor-espectador, posto que tal indicação cênica mescla o literário e o teatral, exigindo, portanto, competências leitoras distintas e complementares para a composição da encenação imaginária.

Aplausos. Antonieta levanta o rosto e o véu. Sorri para o povo, um sorriso de declamadora escolar em festa de fim de ano. (BH: 464)

Aplausos. Antonieta distribui sorrisos de 'miss' em passarela. Foguetes espocam no ar. (BH:465)

As orientações cênicas dessas duas rubricas mostram a personagem em ação (*Aplausos. Antonieta levanta o rosto e o véu, Foguetes espocam no ar*). Contudo, a forma como os diferentes sorrisos de Antonieta são apresentados sugere a presença do narrador, que os descreve de modo subjetivo, empregando imagens que se aproximam por analogia da convencionalidade de sorrisos conhecidos por ele. O autor-modelo, ao prescrever desse modo os sorrisos da personagem, aproxima-se do leitor-espectador-modelo, pois além de encaminhar a sua imaginação de modo aprazível também possibilita o reconhecimento e, por conseguinte, a utilização de imagens que fazem parte do acervo de imagens pessoais do leitor-espectador, enquanto leitor empírico que desenvolve o processo de leitura e que, por isso, faz (inter)agir texto e leitor-modelo. O leitor empírico é o mediador, a ponte, o possibilitador da movimentação cooperativa e produtiva do texto e de sua representação de leitor.

Essas duas rubricas, unidas ao fragmento do discurso do Major na inauguração do monumento a Cabo Jorge, ocasião na qual ele enobrece a viúva do

herói, Antonieta: "...do mesmo modo que aquela a quem deixou viúva é o símbolo da pureza e da honestidade de nossas mulheres. E ninguém melhor do que ela, a viúva do herói, ninguém mais merecedora da honra de instaurar este monumento..." (BH: 464), e unidas à rubrica de caracterização de Antonieta, delineiam o comportamento social fabricado, a simulação da identidade da personagem perante o povo da cidade.

Na primeira rubrica, o signo desse disfarce é sugerido pelo detalhe do figurino e pela expressão facial da personagem: o véu e o sorriso. O véu que veste Antonieta não é apenas uma peça do vestuário que simboliza o luto, mas, e muito mais, é o signo do ocultamento de sua verdadeira identidade. A falsidade apontada na rubrica de caracterização de Antonieta, transpira na expressividade facial da personagem (indicada nas duas rubricas acima citadas). Antonieta levanta o véu de tecido, mas a sua verdadeira personalidade ainda está encoberta pelo véu sutil do disfarce; inapreensível aos olhares da comunidade de Cabo Jorge. A artificialidade, a convencionalidade de seu sorriso de menina tímida e inocente também denota ao leitor-espectador (e não aos moradores da cidade) a máscara de viúva respeitável (imagem que o leitor-modelo pode identificar como estereotipada) que antepara a identidade da fêmea voluptuosa que é Antonieta.

A composição dramática joga com a capacidade de (re)conhecimento dos vários sistemas sígnicos evocados no texto principal e no secundário e com a habilidade do leitor-espectador-modelo, ao concretizar o enredo e encenar a ação, de inter-relacionar os sistemas sígnicos (verbal e não-verbais) projetados estrategicamente pelo texto. Essa contextura de linguagens realiza-se pelos movimentos, para frente e para trás, que o leitor-espectador precisa desempenhar no texto; procedimento que permite ao leitor a efetivação de costuras na e da escrita dramática, a formação de sentidos, a composição das personagens, o papel actancial de cada uma, a imaginação do tom das falas e o gestual (facial e corporal) das personagens. O texto dramático se apresenta, portanto, como já se mencionou anteriormente, como um "potencial de

representação"¹⁶¹.

Primeiro Ato — Sexto Quadro:

Amanhece. Cabo Jorge entra. A Surda-Muda observa-o, à distância, com certa estranheza. Cabo Jorge mergulha no jato de sol, cerra os olhos, e seu rosto revela um prazer físico. Súbito, percebe que a Surda-Muda o observa, procura justificar-se. (BH: 499)

A rubrica insere a mudança temporal e a entrada de Jorge em cena. A compreensão de que esse fragmento da rubrica, a entrada de Jorge incorporado pelo ator, é dirigido para o palco, é possibilitada ao leitor-espectador tanto pela articulação do quadro anterior, que já situava Jorge no interior da casa de Antonieta, assim, a indicação "entra" não assume um sentido no âmbito do espaço dramático, quanto pela observação do que narra a rubrica, pois Jorge está na parte exterior da casa, visto que se expõe ao sol. Há, então, um imbricamento de orientações para o universo dramático e teatral.

A ação é descrita pela voz narrativa, que promove a visualidade desse instante de forma branda pelo emprego de palavras que imprimem um tom ficcional, quase poético — no sentido de inspirar, enlevar — que guia os atos da imaginação do leitor-espectador.

A figura do leitor-espectador delineada nessa espécie de rubrica, como já se identificou, é a do receptor capaz de se movimentar — reconhecendo e articulando — entre essas distintas formas de expressão, ou seja, entre o literário e o teatral.

Segundo Ato — Oitavo Quadro:

A estátua está de novo no seu pedestal. Homens, comandados pelo Prefeito, enfeitam a praça com bandeirinhas e penduram faixas que dizem: Seja bem-vindo Cabo Jorge — A Cidade Recebe com Orgulho seu Heróico Filho, etc... Os meninos também ajudam, ruidosamente. A música, que não cessou durante a mutação, continua ainda um tempo, descritiva. (BH: 526)

Apesar da descrição explorar o espaço dramático, a percepção de que a rubrica se dirige privilegiadamente ao espaço do palco, dá-se pelas orientações de que

¹⁶¹ RYNGAERT, *Introdução à análise do teatro...*, p. 25.

a estátua retornou ao seu pedestal e da execução da música descritiva.

A orientação do narrador de que "A estátua *está de novo em seu pedestal*." está considerando a aparição da estátua na peça encenada pelo Coro, Major, Prefeito, Vigário e Antonieta no sétimo quadro, por isso a orientação de que a estátua animada ("*A estátua se anima: é o próprio Cabo Jorge*." (BH: 525)) deve reaparecer em seu pedestal (portanto, como vinha aparecendo nos momentos anteriores). Tal orientação pode ser avaliada pelo leitor-espectador como desnecessária, excessiva, pois a estátua animada fazia parte da peça encenada no quadro anterior. Indicação que assume um caráter metateatral (peça dentro da peça). Portanto, pela coerência interna do mundo do texto dramático, no qual o fantástico não se faz presente, a composição dramática não possibilita que o leitor-espectador possa colocar a estátua em ação como se fosse uma personagem.

A prescrição de que há uma música descritiva conduzindo a transformação do espaço cênico, torna evidente o direcionamento da rubrica para o palco, assim como exige do leitor-espectador o horizonte de expectativa formado por mais uma linguagem não-verbal, a musical. Portanto, a figura de leitor-espectador que ora se delinea é a do leitor-espectador capaz de identificar o que é uma música descritiva e a sua funcionalidade no quadro para que mais essa linguagem seja agregada à encenação, contribuindo com a ambiência desse momento.

3.2.1.5 Rubricas narrativas — o autor-modelo toma a palavra

Se nas rubricas ambíguas há dois modos de enunciação que se coligam, nas rubricas narrativas as orientações passam pelo ponto de vista do autor-modelo. O tom épico é o único presente nelas. O aspecto cênico não é exposto, ou seja, não há orientações à transposição para o texto cênico, as considerações do narrador situam-se apenas no terreno do enredo e da denúncia político-social, portanto, é o leitor-modelo que se constitui o interlocutor dessas rubricas.

É o que ocorre na rubrica de caracterização das personagens Antonieta,

Major Chico Manga, Prefeito, Vigário (Padre Lopes) e Lilinha. Reproduz-se a seguir tais descrições para demonstrar a forte presença da voz narrativa, que além de descrevê-las em sua subjetividade, posiciona-se criticamente a respeito do caráter das personagens. A citação das rubricas de todas as personagens tem por objetivo demonstrar a forma pela qual elas são apresentadas ao leitor e também pela representatividade dessas indicações para o processo da leitura, pois a composição dramática, em vários momentos, favorece a sua rememoração e a produção de sentido em segmentos em que há o ocultamento, a ambigüidade e até mesmo a reafirmação do que foi apresentado a respeito das personagens.

Antonieta é mulher de trinta e poucos anos, de beleza um tanto vulgar. Toda ela, aliás, recende a vulgaridade. Uma certa linha, um ar de grande dama que procura manter em público, são inteiramente falsos. E, no fundo, ela se sente muito mal quando não está no seu natural, que é de fêmea inteiramente livre de peias e preconceitos. Suas concepções morais são primitivas e simplistas, custando-lhe muito compreender que deve exercer certo controle sobre seus impulsos sexuais. No entanto, esse aparente despudor é que lhe dá uma surpreendente humanidade. (BH: 462)

Ao leitor é oferecida apenas breve característica exterior da personagem: mulher madura e com aparência vulgar, o enfoque é dado aos atributos de sua personalidade. A partir dele, o leitor constrói uma personagem que exala falsidade, pois o seu comportamento social não condiz com a sua identidade interior. O leitor capta-a como um ser que procura cumprir determinado papel no convívio social, o de mulher respeitável. Mas enquanto ser humano, a sua real natureza é oposta à imagem que projeta socialmente: ela é vulgar, livre de preconceitos, "fêmea", instintiva. O autor-modelo, ao ponderar que o "aparente despudor" de sua natureza interior é uma qualidade do ser humano, expressa sua concepção de que o indivíduo é condicionado pela sociedade, que se sobrepõe à liberdade interior do ser humano. O leitor não só compõe a personagem, mas é levado (pela estratégia textual) a refletir criticamente sobre o conflito entre sociedade, humanidade e liberdade interior.

O "Major Chico Manga é o chefe político local. Negocista, demagogo, elegendo-se à custa da ignorância de uns e da venalidade de outros, convicto, entretanto, de ser credor da

gradidão de todos pelas benfeitorias que tem conseguido para a cidade. E talvez o seja, até certo ponto. É dessa classe de políticos — que acha que o relativo bem que fazem os absolve de todo o mal que espalham. E que se Deus fez o bem e o mal foi para que coexistissem. O que se deve fazer é tirar o maior proveito possível do mal em favor do bem. Assim, se se permite a prostituição, o jogo, mas se se cobra uma boa taxa para a igreja ou a Prefeitura, está tudo justificado. Podia-se atribuir a ele aquela célebre frase de um parlamentar patricio: "Política se faz com a mão esquerda na consciência e a direita na merda". O título de "Major" não lhe advém de posto militar, mas de seu prestígio e suas posses. (BH: 462)

A descrição de Chico Manga é desenvolvida apenas no âmbito da sua função social, político, e do seu comportamento moral ligado ao título político: manipulador, corrupto, aproveitador, demagogo. A personagem é o estereótipo do mau político: usurpador e ganancioso. Chico Manga também se caracteriza pela falsidade, não apenas pelos seus traços morais, mas também porque seu título de major não tem relação com a corporação militar, mas a seu prestígio político e posses. Esse segmento da rubrica de caracterização da personagem é altamente épico, pois a voz narrativa se sobressai e se expande para considerações políticas matizadas pelo tom de denúncia, pela ironia, pela crítica à vida política. Desse modo, a rubrica provoca o distanciamento crítico no leitor. Ela o convida à reflexão, tanto do mundo ficcional quanto do empírico, sobre o estado de coisas formulado, denunciado pelo texto. Tal reflexão proposta, e realizada pelo leitor-modelo, promove a saída do leitor do texto para um passeio inferencial (conforme formulação de Umberto Eco), encaminhando-o, portanto, à realidade empírica, assim como pressupõe o retorno do leitor ao texto munido de um olhar avaliador e crítico sobre os seres e situações do mundo ficcional. A pressuposição de que o leitor pode dirigir um olhar ponderativo ao texto, desenvolve-se pelos efeitos — de distanciamento e reconhecimento — projetados pelo texto via voz do autor-modelo, pois é por essa estratégia textual que uma das perspectivas do mundo representado pelo texto começa a ser desenvolvida pelo leitor-modelo.

A caracterização das personagens, nas duas rubricas acima reproduzidas, é oferecida como indício do ponto de vista dirigido pelo autor-modelo presente em cada

rubrica. O leitor-modelo previsto nesse momento é aquele que sabe se distanciar e voltar para o mundo ficcional sem confundir o empírico e o mimético.

O Prefeito é um homem do Major. Depende inteiramente de seu prestígio e submete-se a ele. Se bem que procure realizar alguma coisa e projetar-se por conta própria, faltam-lhe personalidade e chute. O Major lhe permite posar de autoridade, e ele não é capaz de ir muito além disso. Tenta ser administrador moderno, mas é, no fundo, um primário. (BH: 462)

Também a descrição do Prefeito é realizada de modo crítico e essencialmente no âmbito político e moral da personagem. O falso se apresenta na descrição do político que apenas posa de autoridade e de administrador que não é.

Padre Lopes, o Vigário, é uma figura contraditória. Tão contraditória quanto a própria igreja católica. É já de meia-idade e os anos que tem na paróquia lhe permitiram assistir ao crescimento da comunidade. É a única pessoa que possui uma visão global desse desenvolvimento desigual e desordenado em que, sob os rótulos de progresso e civilização, entram, de contrabando, os germes que irão contaminar a futura sociedade, dita civilizada e cristã. Consciente disso, Padre Lopes trava uma violenta batalha contra o pecado, que cresce como a própria cidade. Sem uma visão nítida do processo histórico, combate os efeitos, esquecendo as causas. Mas é honesto em seus propósitos. Contraditoriamente, sua paróquia se beneficia dessa mesma corrupção que ele combate. Embora pareça, em certos momentos, um fanático, é apenas um obsedado. Essa obsessão, essa idéia-fixa — o combate às prostitutas que invadem a cidade — é a cristalização de uma revolta, decorrente da consciência que tem de sua importância para impor a própria concepção moral. (BH: 462-463)

A única menção à aparência do Vigário diz respeito à sua idade, as demais orientações dirigem-se à personalidade da personagem. O caráter contraditório do padre Lopes também é evidenciado pelo autor-modelo na seguinte afirmação: "*Mas é honesto em seus propósitos*", abre-se aqui mais um espaço lacunar, ambíguo a ser preenchido pelo leitor-modelo em um momento futuro da peça quando as ações da personagem forem sendo realizadas.

A voz épica continua a se fazer presente nesse segmento da rubrica, tanto no aspecto crítico quanto no modo de apresentar detalhes da caracterização da personagem. A crítica se apresenta quando o autor-modelo traça um paralelo entre a contradição da personagem à da Igreja Católica. Contradição evidenciada pelas

seguintes posturas: o Vigário, representando os preceitos da Igreja, prega o combate ao ilícito do qual se beneficia, pratica a punição e não a absolvição e ao demonstrar que, na cidade de Cabo Jorge, o progresso justifica a lama que o erige.

O leitor é provocado, mais uma vez, a dirigir um olhar crítico tanto para a realidade que o cerca quanto para a realidade textual. Novamente a rubrica transforma-se em tribuna para os julgamentos e as denúncias enunciadas pelo autor-modelo, que convida o leitor a participar de seu grito de denúncia. Portanto, o leitor-modelo está muito próximo do autor-modelo (sob a figura do narrador), diferentemente das demais rubricas do texto dramático, como é o caso da primeira rubrica do prólogo, na qual a orientação é direta.

Lilinha é um temperamento marcado pela frustração sexual. Foi levada a um voto de castidade, menos por inclinação mística do que pelo desejo de transformar em culto essa mesma frustração. De maneira curiosa, ela se sente justificada desse modo. A figura que encarna da "virgem abandonada", sublima em sua renúncia, satisfaz inteiramente à sua vaidade e aplaca a sua histeria. Esta explode, no final, quando ela se sente roubada e ridícula. (BH: 463)

A descrição de Lilinha concentra-se em seu comportamento, reflexo de uma frustração amorosa-sexual e que ela dissimula, para si mesma, pela opção de permanecer casta. Lilinha também está sob a isotopia da falsidade e da ambigüidade, percebida pelo leitor nas expressões: "*Foi levada (...) desejo de transformar em culto essa mesma frustração. (...) ela se sente justificada.(...) A figura que encarna (...) em sua renúncia, satisfaz inteiramente à sua vaidade e aplaca a sua histeria.*" Outro efeito provocado no leitor é o estímulo de sua expectativa, pois há a antecipação de uma reação da personagem; reação a ser revelada apenas no desfecho da peça, mas desde já gravada na memória da leitura.

O conjunto constituído por essas rubricas caracterizadoras das personagens, forma uma extensa e importante rubrica de apresentação não só do caráter de cada personagem, mas também do mundo possível de *O berço do herói*. Por ela, o leitor pode tomar contato com os primeiros indícios do universo destoante que compõe a peça. Pois, durante a leitura dessa longa rubrica épico-descritiva, vários aspectos

ficaram incompletos, esperando para serem preenchidos pelo leitor. O leitor é levado a perceber que há um espesso véu que encobre todas essas personagens. Elas têm sempre outra face, mantida sob a máscara social.

A rubrica de caracterização de Cabo Jorge é apresentada no quarto quadro, em meio ao diálogo da personagem com Antonieta. Mais uma vez a rubrica agrega a função de meio de manifestação da denúncia propalada pela voz do autor-modelo:

Cabo Jorge — *(É a criatura humana, com suas grandes qualidades e seus grandes defeitos. Um pouco de anjo, um pouco de verme, mas, sobretudo, o homem, em sua condição mais autêntica, na consciência de sua fraqueza e na determinação de sua liberdade. A ausência nele de algumas virtudes que julgamos essenciais é uma consequência da brutal revelação que teve do mundo em que vivemos. Cabo Jorge pertence a esta nossa geração que, muito antes de chegar à idade da razão, recebeu a notícia, jamais dada a outros antes de nós: o homem adquiriu o poder de destruir a humanidade. Num mundo assim, que poderá desaparecer de um momento para outro, ao simples premir de um botão, certos conceitos de heroísmo, de dignidade, lhe parecem absurdos, ridículos. Em sua volta à cidade natal há, no fundo, um desejo de fugir a esse mundo onde a vida humana quase perdeu o sentido, e uma vontade de reencontrar o significado de sua existência.)* Quanto tempo. Mais de dez anos. Nunca podia esperar encontrar você, tanto tempo depois, na primeira casa em que entro. Que houve com você? Como veio parar aqui? Me disseram que aqui morava uma viúva... (BH: 488)

Essa rubrica é extremamente produtiva para a reorganização da percepção e produção do mundo ficcional, para a retomada de sentidos ou de indeterminações e para a ampliação da percepção de valores implícitos no texto dramático. Ela propicia que esses aspectos sejam reavaliados pelo leitor pela comunicação que está sendo aprofundada entre o texto e o leitor implícito. O ato interpretativo constitui-se pela relação dialética entre o objeto estético e o leitor.

Portanto, mais um lineamento da imagem do leitor aparece no conjunto dessas rubricas narrativas: a habilidade em penetrar o texto dramático, e com isso, poder concretizar não apenas a sua superfície (a história contada), mas também a sua verticalidade. Ou seja, o que o texto dramático recobre, o potencial de sentidos que chama pela colaboração do leitor. Nesse aprofundamento do olhar leitor são percebidos: o enredo, a funcionalidade das indeterminações, os valores implícitos na composição dramática, enfim, a dinâmica da composição dramática. N'*O berço do*

herói esses valores não se manifestam apenas nos diálogos e na conduta das personagens, mas, e de modo acentuado, nas rubricas épicas.

A rubrica de Cabo Jorge orienta apenas a constituição interior da personagem, a sua aparência física não é descrita, nem mesmo a sua idade é dada. A rubrica abre-se acentuadamente para a atividade imaginativa do leitor-espectador. Mesmo quando Jorge aparece identificado como "Rapaz", apenas sua expressão facial, em razão das reações nele suscitadas pelo seu reencontro com a cidade mudada, e o adereço (a valise) são indicados pela terceira rubrica apresentada no início do quadro.

A voz do autor-modelo descreve a natureza interior da personagem e manifesta que a crueldade do mundo em guerra tirou-lhe certas virtudes e sua liberdade em escolher seu modo de vida, declara que o motivo do retorno de Jorge à sua cidade natal é a busca de um abrigo da barbárie em que se encontra o mundo bélico. Portanto, o leitor-espectador está diante, novamente, da ideologia que subjaz à peça.

O leitor também pode estabelecer uma relação de sentido, ainda não completa, com o paratexto (a sobre-rubrica) do texto dramático, no qual há a afirmação de que o hibridismo da forma serve de contraste à idéia central da peça e à visão de mundo que a peça pretende apresentar: até o estágio em que se encontra a leitura do texto, o mundo textual foi sendo mostrado em situações e enunciações cômicas, e, por conseguinte, foi pelo viés cômico que o leitor-espectador foi armando a encenação e construindo a interpretação da história, entremeada pela reflexão crítica que a composição dramática lhe propõe.

Cabe mencionar que o traço cômico, matizado pela ironia, é o modo pelo qual a peça expressa a crítica, a denúncia de situações, de práticas sociais e de caracteres. Porém, neste momento do texto, a rubrica assinala um aspecto dramático: o conflito humano à mercê do poder praticado pelo próprio homem. Aqui o conflito não advém da inexorabilidade do destino grego, mas da sociedade.

A rubrica de caracterização de Jorge também propõe a remissão do leitor ao

primeiro poema declamado pelo coro na abertura do prólogo. Atitude que leva à compreensão da intencionalidade da mensagem do coro para a peça. Ao leitor é oferecida a oportunidade de preencher essa lacuna deixada no texto no início de sua recepção. Tal amarração provoca a reflexão sobre a realidade empírica, na qual as guerras, as batalhas e atentados (atualíssimos) também refletem a sede de poder do homem sobre a liberdade* do Outro: "/ o botão que nos mandará / a todos para o nada?" (BH: 460). A mensagem inquietante do coro começa a tomar proporções significativas para o interior da peça.

Mais um efeito provocado por essa rubrica deve-se à ordem de sua exposição: a caracterização de Cabo Jorge, apresentada apenas nesse momento, provoca muito mais o leitor do que se Cabo Jorge fosse caracterizado junto às demais personagens. O conflito da peça seria prenunciado logo de início, devido a possibilitar a percepção da natureza diferenciada do caráter de Jorge em contraposição ao das demais personagens. Se assim o fosse, formar-se-ia, de modo antecipado, a percepção das forças agentes no conflito, o que faria com que o leitor não atentasse para os contrastes das personagens, uma vez que o motivo do entrechoque já se tornaria conhecido, para a obscuridade de cada um e da atmosfera da cidade. O leitor ater-se-ia à superficialidade das personagens e não farejaria a manipulação, a mentira e a exploração do mito de Cabo Jorge.

Por intermédio da rubrica que caracteriza Jorge, o leitor tem a possibilidade de recompor o quadro da leitura que vinha sendo realizada, mas ele ainda está em terreno movediço.

A leitura dessa rubrica provoca a percepção da frustração que Jorge sentirá ao voltar para o seu "berço", pois há menção de que a personagem retorna movida pelo desejo de reencontrar o significado de sua existência, buscando abrigo (*ethos*), refúgio do mundo desumanizado(r). Novamente, o texto produz a elevação da expectativa

* Liberdade religiosa, ética, política, enfim, a liberdade de existência, dos modos de vida do ser humano.

durante o desenvolvimento da leitura da peça. Pois, além da volta do *herói-morto*, o texto demonstra a inocência de Jorge, a personagem não sabe que *se transformou* no herói cultuado pela cidade.

Essas rubricas desenhavam a representação de um leitor capaz de atuar no texto de modo a ouvir o tom de denúncia e, por conseguinte, de perceber os valores implícitos na enunciação do autor-modelo; capaz de agregar momentos lacunares do texto para a produção de sentidos; capaz de realizar passeios inferenciais, provocados pela peça, que enriqueçam a leitura do mundo representado pela composição dramática e capaz de recompor sentidos já produzidos, atividade suscitada estrategicamente pelo texto.

3.2.2 Diálogos e solilóquio

O exame do texto principal é organizado de modo a observar essas duas formas dialógicas inseridas na composição dramática. Tal escolha decorre do intuito de demonstrar a individualidade das personagens pelo que é pronunciado apenas ao leitor (o solilóquio) e as relações entre as personagens (os diálogos). Por essa razão, as rubricas localizadas entre as réplicas também serão reproduzidas, pois elas expandem aspectos do que é pronunciado, realçando, detalhando e até mesmo contrariando as palavras expressadas pelas personagens.

Optou-se pela reprodução de fragmentos dos diálogos mais provocativos e reveladores do caráter e das ações das personagens diretamente envolvidas no conflito d'*O berço do herói*, o que proporciona a percepção do conjunto de forças actanciais organizado pela peça e dos pontos de vista incorporados pelas personagens.

O leitor implícito animado pelo texto principal da composição dramática é a imagem de leitor-espectador, pois o texto pronunciado pelas e entre as personagens, seja ele organizado em forma de diálogo ou solilóquio, não é apenas enunciado, mas atuado, portanto, encenado imaginariamente, visto que as personagens são postas em

ação em um espaço de ação, seja ele dramático* ou cênico*, e agem por meio da palavra dita (conforme Pirandello: "ação falada"¹⁶²). Portanto, à medida que o leitor tem acesso ao diálogo — e os silêncios antes, durante e após as réplicas —, o espectador implícito* é motivado a imaginar a encenação de um diálogo ou solilóquio em seu contexto espacial, tendo em conta a transformação do universo dramático, suscitada pelo que é e como é expresso no texto principal*.

Os diálogos

A peça oferece ao leitor-espectador diálogos que fluem naturalmente; a coloquialidade, as expressões regionalistas e a linguagem popular são características constantes no desenvolvimento dos vários diálogos.

do Coro (o diálogo com o leitor-espectador)

A primeira fala apresentada pela peça é a do coro no prólogo.

O coro toma a palavra, de forma poemática, para narrar, prenunciar, confidenciar, comentar criticamente ações acontecidas ou futuras ao leitor. Por isso, sua presença recorrente em quadros integrantes do primeiro e segundo atos.

A fala e a atuação do coro tornam-se o entreato da obra dramática e cênica.

* Quando a rubrica descreve a ambientação no nível da história contada pela peça.

* Quando a rubrica orienta a visualidade do palco.

¹⁶² Apud PAVIS, *Dicionário de teatro...*, p.93.

* Parte da identidade leitora gerada por esse instante do texto.

* Por exemplo: a chegada de Jorge na cidade redireciona as ações, pelo entrechoque de vontades, que vinham sendo desenvolvidas e mostradas pelos diversos diálogos das personagens que comandam a cidade.

O emprego do coro vincula-se também à função estética de distanciamento*, pois o coro intervém criticamente na ação. Pavis declara, fundamentando-se em Schlegel, que o coro torna-se "uma técnica épica, muitas vezes distanciadora, pois concretiza diante do espectador um outro espectador-juiz da ação, habilitado a comentá-la, um 'espectador idealizado'."¹⁶³ E, como explica o autor, para que o espectador real (biográfico) se reconheça neste "espectador idealizado" há a necessidade de que os valores inseridos no que é manifestado pelo coro sejam compartilhados pelo espectador empírico. Pavis assinala ainda que a presença do coro (e, por conseguinte o seu texto pronunciado) equivale a encarnar em cena o olhar do espectador. Há que se assinalar que na recepção do texto dramático o olhar encarnado pelo coro é o do leitor-espectador.

O cântico do coro pede um ritmo mais concentrado de leitura, com isso a representação de leitor que aparece, neste momento, é a do leitor do gênero lírico capaz de privilegiar a leitura sintética, em busca do polissêmico do poema recitado. Leitura esta requerida pelo poema, devido às muitas imagens metafóricas (ex.: "deus-botão", "gogó da humanidade"), imagens metonímicas (ex.: "o feto atômico", "o dedo assassino") e à forma pela qual a linguagem é manejada de modo a não suscitar imediatamente a produção de sentidos. A efetivação da interpretação do poema, da formação de sentidos sugeridos pelas imagens poéticas e da compreensão da temática do poema (a morte do mito do herói clássico, o homicídio) são mais facilmente realizadas pelo leitor do que o alcance da compreensão da ligação da fala do coro com o enredo da peça, da significação do que profere o coro com o mundo a ser encenado. Permanece, então, um vazio na leitura da composição dramática. Lacuna urdida pelo texto ao seu leitor-modelo.

* Segundo Patrice Pavis: "Uma vez ultrapassada a dramaturgia ilusionista, o coro faz, hoje, sua reaparição como fator de distanciamento" (PAVIS, *Dicionário de teatro...*, p.74.)

¹⁶³ PAVIS, *Dicionário de teatro...*, p.74.

Morreram, morreram todos
 de ridículo e de vergonha
 ante o advento do herói-definitivo;
 humilhados, ofendidos,
 morreram, morreram todos
 os personagens da tragédia universal.
 Voltamos, voltamos ao coro
 — símbolo do destino comum.

Há um botão atravessado
 na garganta do universo —
 — é o *gogó* da humanidade,
 é o *gogó* de Deus.

(...)

Eternidade — palavra sem nexos,
 céu, inferno, juízo final — nada disso haverá;
 Deus virou botão, botão de contato,
 e a humanidade se curva e ora
 ao deus-botão,
 ao deus-comutador.

(...) (BH: 460)

Superficial relação do coro com a peça pode ser efetivada pelo leitor ao resgatar a informação do período em que transcorre a realidade ficcional, 1955, portanto no pós-guerra. Contudo, essa não é uma inferência suficiente, porém a possível de ser realizada até então. O texto dramático mantém seu leitor-espectador-modelo diante do lacunar, do ambíguo; a ser preenchido, clarificado posteriormente.

A memória do leitor-espectador começa a aparecer como essencial entre as habilidades desse interlocutor inscrito na textura da peça. Guardado, mas não esquecido, na memória do leitor-espectador, esse fragmento será recuperado no decorrer da leitura, porque o texto promoverá tal ato; no vaivém necessário a uma leitura verticalizada do texto dramático.

As peças desse tabuleiro ficcional começam a se mover. A capacidade de aprofundar-se na composição dramática, de amarrar vazios, de encenar a atuação da personagem, de recuperar momentos e de desvendar relações obscuras está presente em mais um delineamento da imagem de leitor-espectador.

O segundo pronunciamento desse personagem coletivo é igualmente dirigido

ao leitor-espectador. Interação, proximidade que é apoiada pela rubrica do coro que indica a sua movimentação até o proscênio (citada sob a referência BH:465 na seção destinada à exposição das rubricas cênicas).

Nesse retorno do coro, a questão do herói, presente em sua primeira aparição, é retomada. Aqui, contudo, o texto propicia ao seu leitor-espectador o estabelecimento de um vínculo maior entre o sentido do poema e o âmbito fabular da peça:

Não são os heróis que fazem a História,
é a História
quem faz heróis,
porém no caso do nosso Cabo Jorge,
foi a História
ou fomos nós?

Este ponto ficará esclarecido
no decorrer
de nossa estória;
o que importa no momento esclarecer
é que sem ele,
sem sua glória,
este lugar não teria conhecido
as maravilhas
e as conquistas
da civilização cristã e ocidental
e ocidental
e ocidental. (BH: 465-466)

O posicionamento crítico sobre a criação de heróis é endereçado ao leitor-espectador: o julgamento da exploração, pela mitificação, da morte de Cabo Jorge (herói criado pela História ou pelos homens?); morte que sustenta o progresso da cidade.

Com essa intervenção, o coro fecha o prólogo. Ao leitor-espectador são dados subsídios para que ele possa confirmar certa vinculação clássica do texto dramático, posto que o coro está presente na composição da tragédia e da comédia gregas, e na dramaturgia épica, pois "através do coro parece manifestar-se, de algum modo, o 'autor', interrompendo o diálogo dos personagens e a ação dramática, já que em geral não lhe cabem funções ativas, mas apenas contemplativas, de comentário e

reflexão."¹⁶⁴. Diz-se certa vinculação clássica, pois os quadros não são sempre iniciados e fechados com o coro.

Há também a apresentação da forma e função do coro desempenhadas pelas personagens da peça, como no sétimo quadro (BH: 523-525) do segundo ato, que é iniciado de modo metateatral, pois o coro (enunciador coletivo) é formado por Major, Prefeito, Vigário, Antonieta e Jorge que se apresentam como em uma espécie de número teatral e aparecem caracterizados com enormes barrigas. Esse quadro da peça se destina a apenas apresentar esse intermédio. Tal atuação promove a percepção do efeito teatral, pois revela sua "origem lúdica, artificial e teatral"¹⁶⁵.

O número teatral evoca a justificação do modo pelo qual cada personagem explorou a cidade de Cabo Jorge, por isso as barrigas. Exceção é a cantiga e a barriga de Antonieta que colocam o leitor-espectador diante da notícia da gravidez da personagem.

O décimo primeiro quadro, desse mesmo ato, no qual ocorre o assassinato de Cabo Jorge no bordel, é aberto pela cantiga entoada por Cabo Jorge. Portanto, o papel explicativo-metafórico do coro é individualizado pela personagem:

Vivemos tempos que não são os nossos,
aprendemos línguas
que jamais seremos capazes de falar;
caminhamos pra um mundo
onde sucumbiremos de tédio,
embora tenhamos por ele lutado.

Os que vieram antes de nós
nos roubaram todas as causas,
todas as bandeiras
e somente uma opção nos deixaram
os que vieram antes de nós:
o Sexo ou a Revolução.

O tempo do homem é chegado!
Matemos então um bocado deles.
Aqui está a grande verdade:

¹⁶⁴ ROSENFELD, A. *O teatro épico*. São Paulo: Buriti, 1965. p. 30.

¹⁶⁵ PAVIS, *Dicionário de teatro...*, p. 121.

vivemos a hora das posições absolutas.
 Direita volver! esquerda volver!
 Ou vamos à guerra, ou vamos às putas. (BH: 546-547)

A cantiga de Jorge pede para ser percebida como um instante lúdico, metateatral, pois há o teatro dentro do teatro, uma vez que a personagem se apresenta (canta e atua sobre a mesa do bordel, o seu tablado) para as prostitutas. A teatralização é evidenciada pela rubrica que indica a recepção da platéia de Jorge: "*As mulheres riem e aplaudem.*" (BH: 547)

Em decorrência dessas estratégias textuais, inseridas nos versos pronunciados por Jorge e a forma como ele os apresenta, a representação que aqui aparece é a do leitor-espectador capaz de responder às provocações, ao chamamento do texto, de reconhecer a necessidade de uma leitura metateatral da ação de Jorge, de perceber que a canção manifesta valores da personagem e o conflito vivido por ela (sua liberdade *x* o interesse público), percepção possibilitada não apenas pela cantiga, mas pela articulação (mais uma habilidade posta em jogo) desse momento da composição dramática com o percurso de leitura já realizado.

O emprego do coro em formas diversas, estimula a percepção de que há coerência entre o desenvolvimento do texto e as considerações sobre a hibridez de gêneros apontada na sobre-rubrica, pois o épico é suavizado pelo doméstico: o grandioso (a questão do herói) é matizado pelo prosaico, o íntimo e o hilário; como nas ocorrências (acima mencionadas) em que o coro aparece individualizado pelas personagens que expressam avaliações, revelações, justificações e reflexões ao leitor-espectador.

do Major Chico Manga

No prólogo, Major Chico Manga é posto em ação na inauguração do monumento a Cabo Jorge. Ao discursar na praça, ovaciona o herói da cidade, rememora o primeiro triunfo das tropas brasileiras na Itália, alcançado graças à coragem e ao sacrifício de Cabo Jorge, atitude que encorajou o batalhão a derrubar as

"hordas" nazistas. O Major expressa que: "Esta glória, que há de ficar para sempre gravada nas páginas da História, é também nossa, porque *foi este solo que lhe serviu de berço* [grifo meu]." (BH: 463) Momento em que é dada a oportunidade ao leitor de atribuir um primeiro sentido ao título da peça, assim como a de relacionar a narrativa do filme projetado, logo após a primeira enunciação do coro no prólogo, com os fatos relatados no discurso político do Major. O texto estimula, pelos indícios dados, seu leitor a preencher os espaços vazios quanto a um primeiro sentido do título e à significação do filme em relação ao enredo da peça.

Para imaginar a cena do discurso, o espectador implícito precisa agregar o espaço dramático (a praça com o monumento, o palanque...), apresentado no início da rubrica narrativa exposta logo após a indicação do final do filme, ao discurso do Major, o que possibilita a configuração da cena de tal evento cívico.

No prosseguimento de seu discurso, o Major afirma que o progresso da cidade só chegou devido ao ato heróico de Jorge:

Major — Mas foi preciso que se derramasse o sangue de um herói — e esse sangue era quase meu, como todos sabem, casado que sou com a tia dele — para que as autoridades federais tomassem conhecimento deste lugar, até então esquecido de Deus e dos homens. (...) No entanto, é preciso que se saiba também, meus patrícios, meu povo, que nada disso teria acontecido se este amigo de vocês não tivesse, na Câmara Federal, lutado como lutou para trazer até aqui o progresso, as conquistas da civilização cristã." (BH: 463)

Tais declarações, pontuadas pela retórica e articuladas às informações da rubrica de caracterização da personagem, apresentam-se como meio para que o leitor-espectador possa identificar o Major como o típico político manipulador, demagogo e explorador.

Em uma das réplicas do Major, apresentada no diálogo mantido com Antonieta na quermesse (primeiro quadro do primeiro ato), ocasião em que os dois conversam a respeito dos comentários do povo sobre o desvio da estrada pelas terras do Major, o delineamento da personalidade da personagem pode ser aprofundado pelo leitor-espectador:

Major — Gente ingrata. Uma estrada que vai beneficiar todo mundo. Quando que este

cafundó sonhou ter uma estrada asfaltada ligando diretamente com Salvador? Agora só porque a estrada passa pela minha fazenda... Mas não ia ter de passar por algum lugar? Não ia ter de valorizar as terras de alguém? Pois então que valorize as minhas, que fui quem pari a idéia. É justo ou não é? (BH: 471-472)

O Major, apesar de não estar no palanque, organiza sua fala ao modo do político demagogo, que efetivamente é. Mesmo conversando com Antonieta ele justifica suas manobras abusivas. Há também a sinalização, não apenas nessa fala da personagem, como no decorrer do diálogo, de uma relação de cumplicidade entre Major e Antonieta.

No décimo primeiro quadro, do segundo ato, a imagem estereotipada do político oportunista, negociista (atributo apontado na rubrica que caracteriza Major) é reforçada por uma das réplicas da personagem ao responder se é ou não o tio de Jorge, indagação feita pelo General, após este ter se negado a participar do ofensivo (qualificação expressada pela personagem) plano para a volta de Jorge:

Major — Meu sobrinho... sobrinho de minha mulher. Meu sobrinho por afinidade. Mas vamos esquecer esse parentesco, General. Em toda a minha vida de deputado, nunca fiz política de família. (BH: 532)

Movido pela situação que envolve o diálogo, com a volta de Cabo Jorge à cidade e a negativa do General em colaborar com os planos desse retorno, Major renega o parentesco com Jorge, que antes lhe servia como autopromoção. Portanto, a compreensão do caráter da personagem, o estereótipo do político corrupto, vai sendo cristalizada pelo leitor-espectador-modelo.

Durante a recepção do texto principal, a interação entre essa instância da composição dramática e a representação de leitor-espectador se desenvolve no nível do enredo — na compreensão do caráter e das ações da personagem, juntamente com a percepção das circunstâncias envolvidas no diálogo —, da encenação imaginária e dos valores implícitos na peça. Comunicação proporcionada pelas falas da personagem, ora destacadas, que organizam e promovem o movimento do leitor à rubrica épica que caracteriza o Major, na qual o autor-modelo faz considerações sobre o modo usual (corrupto) pelo qual a política é feita. Portanto, a figura de leitor-espectador originada

pelo que é pronunciado pelo Major pressupõe a habilidade em articular todos esses níveis da composição textual. Destaca-se que essa competência, essa imagem está presente nas falas das demais personagens.

de Antonieta

A primeira fala de Antonieta, no prólogo, ocorre no palanque da praça. Ela discursa, após inaugurar o monumento, com ligeira hesitação, sendo acompanhada pelo olhar de desaprovação (indicado em rubrica) do Major, que faz com que ela reformule seu discurso, afastando-se de tecer qualidades de Jorge que sinalizam para a sua intimidade com o herói: "... porque falava tão bem, dizia coisas tão bonitas... Não sei aonde ia buscar tanta coisa, palavra."; "Bem, mas isso não interessa." (BH: 464). No decorrer do discurso, ao leitor-espectador é oferecida uma marca característica no registro lingüístico da personagem e que remete à sua naturalidade: "... estou muito contente, **não sabe** [grifo meu]?" (BH: 465). A mesma peculiaridade se apresenta na fala de Antonieta no primeiro quadro, do primeiro ato: "**Tenho não** [grifo meu]. Aqui é só bilhete..." (BH: 470).

O indício regionalista sinaliza para a localização da cidade de Cabo Jorge ou, ainda, para a identificação da personagem como natural do Nordeste brasileiro. Hipóteses armadas pelo texto e que dialogam com o horizonte de expectativa do leitor-espectador, formado pelo conhecimento do dialeto nordestino e que possibilita a percepção dos indícios de regionalidade para que se tornem significativos no processo de recepção do texto.

Há que se mencionar que a peça oferece mais indícios quanto à localidade (nordeste brasileiro) da cidade de Cabo Jorge pelas falas da Mulher Grávida — "Vosmicê não tem uma relíquia (...) Diz que dá sorte pra que está de bobó..." (BH: 470) — e do Vendedor Ambulante — "Tá vendo não..." (BH: 470); "Oxente, ..." (BH: 470); "Morreu não. (...) Cabra danado." (BH: 526); "Dizem que ficou deslembado. Andou vagando pelas Oropa, sem saber quem era." (BH: 527) — ricas em termos e sintaxe regionais.

Antonieta, da mesma forma que o Major, também se prevalece, socialmente, da imagem do herói-Cabo Jorge, como no fragmento do discurso de inauguração do monumento: "... Viúva é sobejo de defunto. Um homem faz falta, e o preto não é cor que assente em qualquer pessoa; mas quando a gente é viúva de um homem que morreu de morte tão bonita, não pode se queixar, não é mesmo?..." (BH: 465). Contudo, diferentemente do Major, Antonieta não deseja a morte de Jorge. O Major, com sua frieza, manipula outras personagens — Matilde, as Raparigas, o Vigário, o Prefeito ("homem do Major", como o qualifica a rubrica que o caracteriza) — para a realização de seus planos, que culmina no assassinato de Jorge.

Antonieta, no nono quadro, percebe que tudo está se encaminhando para tal desfecho e o orienta Jorge a fugir, esconder-se, pois capangas do Major estão vigiando a casa dela, onde Jorge se encontra:

Antonieta — Não sei o que eles estão pensando em fazer, mas é bom que espere pelo pior. (BH: 540)

Antonieta — No princípio, não entendi bem, mas agora compreendo o que significa pra eles a sua volta. (BH: 540)

Antonieta — Conheço eles e conheço a situação. É besta, mas é como é. Se fosse você, ganhava o mundo agora mesmo. (BH: 540)

Outro pronunciamento da personagem que explicita a sua intenção em proteger Jorge da morte é apresentado no décimo quadro (2º ato). Nesse momento, Major está à procura de Jorge e percebe que Antonieta o ajudou a fugir, pressionando-a a revelar o paradeiro dele, ela responde:

Antonieta — Eu sabia, sabia o que vocês iam fazer com ele... E não podia, não podia deixar! (BH: 544)

Assim como, parte dela a proposta de promover o retorno do herói-Jorge, "o defunto vivo" (BH: 529), com uma festa na praça, ocasião em que seria explicado ao povo que o herói só não retornou antes à cidade devido a ter sido impedido por motivos diversos: amnésia, hospital ou campo de concentração. Portanto, as falas e, por conseguinte, as atitudes da personagem proporcionam ao leitor-espectador a percepção de que ela não é uma adversária de Jorge, como o é notadamente o Major,

apesar de fazer parte do grupo que lucra com a mitificação dele.

Os vários momentos da apresentação do texto principal, de forma estratégica pela gradativa exposição das falas de Antonieta, estimulam o leitor implícito a captar a astúcia da personagem, como na seguinte réplica do oitavo quadro, na qual defende as vantagens de seu plano para o retorno de Jorge à cidade:

Antonieta — E continua tudo como dantes: a honra do Exército, o prestígio do Major, o progresso e a glória da cidade. (BH: 531)

Sabedora dos interesses do General (ligados à intenção de manter a imagem ilibada do exército) e do Major na exploração da cidade, ela argumenta, por essa via, a aceitação da volta e permanência de Jorge na cidade.

No segundo quadro do primeiro ato, o leitor-espectador é posto diante do revelador solilóquio proferido pela personagem:

Antonieta — Às vezes penso que o melhor era mesmo ter ficado lá na Capital. Vivia roendo beira de sino, mas pelo menos podia roer do jeito que quisesse. Não me queixo do velho, ele tem sido bom pra mim. Como homem, não me satisfaz, é claro. Mas, coitado, ele não tem culpa disso. Ingratidão dizer que ele não faz tudo pra me agradar. Não fosse ele e eu não era hoje o que sou, dona de fazenda, com pensão do Estado, considerada, bajulada. Só não sei se tudo isso vale a liberdade da gente fazer o que dá na cabeça. É claro que nada me impede de dar umas fugidas de vez em quando e pregar uns chifres na testa do Major. Ora, eu sou moça e não vou me enterrar antes do tempo. É ou não é? (BH: 477)

O solilóquio, que também tem caráter dialógico, visto que estabelece uma relação entre enunciador e destinatário, produz o efeito de uma maior aproximação entre o texto, pela personagem, e o leitor-espectador, pois o solilóquio de Antonieta torna-o seu confidente; sabedor de detalhes que só ela conhece. Tal interlocução é evidenciada no fragmento: "É ou não é?", no qual a personagem procura ter o leitor-espectador ao seu lado.

De Jorge:

As falas da personagem oportunizam ao leitor-espectador a percepção de seus valores, de sua personalidade.

A leitura do diálogo, no sexto quadro, mantido entre Jorge e Major,

oportuniza tal percepção, assim como proporciona o acesso do leitor a um tempo-espaco que não se apresenta no presente dramático, mas que se presentifica pela voz de Jorge. Tempo-espaco criado pelo relato, realizado por Cabo Jorge, do abandono de seu posto na trincheira contra os alemães, atitude motivada pelo pavor que sentia da guerra:

Cabo Jorge — Então não é engraçado? Se há vocação que nunca tive, é essa, pra valente. Na guerra, não sabe, no primeiro pega-*pra*-capar, tive tanto medo, que numa hora lá abandonei a trincheira e saí correndo feito louco. (BH: 505)

Cabo Jorge — Aquilo que eu tive. Fiquei zoró de repente e... não sei o que aconteceu. Quando voltei a mim estava deitado de barriga pra baixo num campo deserto. Tinha uma bala cravada no ombro e uma sede de matar. Saí me arrastando, mas só no dia seguinte pude alcançar uma vila italiana perdida nas montanhas. Foi aí que consegui socorro e me acoitei até o fim da guerra. (BH: 505)

A narrativa fílmica se contrapõe à narração feita por Jorge, pois, se no filme o herói recebe as balas no peito, na realidade (ficcional) Jorge permaneceu acuado no campo de batalha, abandonando-o. O mito do herói começa a ser desfeito. Efeito que pode levar o leitor a se reportar, novamente, à sobre-rubrica que prescreve a quebra do épico (o mito do herói Cabo Jorge) pelo prosaico (o homem-Jorge). A humanidade de Jorge começa a se sobrepôr ao grandioso do mito. O herói se transforma em anti-herói.

Questionado pelo Major sobre se ele não procurou voltar para o batalhão, Jorge responde que além de não fazer idéia do rumo tomado pelo grupo, também não via razão para voltar para o "Inferno" do qual havia fugido. Major o critica por ter medo (de guerrear e de voltar ao Brasil) e por fugir (atitude classificada como ridícula pelo Major), cobrando dele a postura de um soldado. Jorge defende-se:

Cabo Jorge — E eu nasci um soldado? (BH: 506)

Cabo Jorge — Não vai querer me passar sermão agora, vai? Sei que, na sua opinião, o que fiz foi indigno. Talvez tenha feito coisas ainda piores pra não morrer. E o que fizeram comigo, em nome da democracia, da liberdade, da civilização cristã e de tantas outras *palavras, palavras*, nada mais que *palavras* [grifos meus]? Ora, não me venham com acusações porque, eu sim, se quisesse, tinha muito que acusar. (BH: 506)

A segunda réplica de Jorge evoca fragmento da segunda cena do segundo ato de Hamlet. Nessa ocasião, Polônio pergunta a Hamlet sobre o que está lendo e Hamlet

responde ironicamente: "Palavras, palavras, palavras."¹⁶⁶, enunciado que demonstra o desprezo de Hamlet pela hipocrisia que o rodeia, não apenas de Polônio, mas também de sua mãe (Gertrudes) e de seu tio (Cláudio). Hamlet, como Cabo Jorge, é sabedor de que palavras são proferidas com o intuito de parecer ser para que verdadeiras intenções e índoles sejam arditosamente ocultadas sob sua superfície. Portanto, as palavras são tornadas artifícios para justificações e manipulações, tornando-se vazias.

Cabo Jorge — Pelo menos tem uma razão, um cabimento. Enquanto eu fugia, sabia porque estava fugindo. Ao passo que antes... nunca consegui entender porque estava ali. (BH: 507)

A ideologia da personagem também pode ser observada no trecho, a seguir, de uma das réplicas pronunciadas por Jorge no diálogo com Lilha no nono quadro do segundo ato:

Cabo Jorge — ... Claro que não vou ao ponto de achar que meu procedimento mereça uma estátua. Mas será que sou tão repulsivo assim? Só porque num momento lá da minha vida achei que era um homem livre e podia usar a minha liberdade como bem entendesse. Então, pra que o homem é livre, senão pra isso, pra escolher o seu caminho? (BH: 536)

Ou ainda em uma das falas de Jorge durante a discussão entre ele, o General, o Prefeito e o Major:

Cabo Jorge — Sabem o que eu acho? Que o tempo dos heróis já passou. Hoje o mundo é outro. Tudo está suspenso por um botão. O botão que vai disparar o primeiro foguete atômico. Este é que é o verdadeiro herói. O verdadeiro Deus. O deus-botão. Pensem bem: o fim do mundo depende do fígado de um homem. *(Ri.)* E vocês ficam cultuando a memória de um herói absurdo. Absurdo sim, porque imaginam ele com qualidades que não pode ter. Coragem, caráter, dignidade humana... não vêem que tudo isso é absurdo? Quando o mundo pode acabar neste minuto. E isso não depende de mim, nem dos senhores, nem de nenhum herói. *(Pausa. Sonda os rostos impassíveis do General e do Prefeito.)* Adianta não. Vocês querem porque querem um herói. A glória da cidade precisa ser mantida. (BH: 553)

Essas falas de Jorge favorecem a percepção de que Cabo Jorge abriga o ponto de vista do autor-modelo. Destaca-se que a imiscuição dos valores do autor-

¹⁶⁶ SHAKESPEARE, W. *Hamlet; Macbeth*. Trad. de *Hamlet*: Anna Amélia Carneiro Mendonça. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995. p.25-173. p. 72.

modelo na mundividência da personagem não a apaga como ser autônomo do mundo ficcional, mas põe em relevo a relação erigida entre a personagem, o autor-modelo e o leitor-modelo. Na tessitura desse diálogo estratégico, a ideologia e os sentidos da composição dramática vão sendo produzidos pela interação do texto com seu leitor-modelo.

A percepção de que a ideologia do autor-modelo se faz representar na voz de Jorge é possibilitada pela movimentação do olhar leitor, provocada pelo que é pronunciado pela personagem, à rubrica épica caracterizadora da personagem e às cantigas e atuações do coro, e acentuadamente na primeira aparição do coro no prólogo. Nessas diferentes instâncias está presente a perspectiva do autor-modelo. Portanto, há uma constante reafirmação do aspecto ideológico envolvido na composição dramática.

Deve-se pontuar que esse quadro apresenta um embate de valores protagonizado por Jorge e Major.

Diálogos entre Antonieta e Major:

O diálogo mantido entre Antonieta e Major, na quermesse da igreja, mostra, pela primeira vez, ao leitor-espectador o lado oposto da imagem de viúva devotada e orgulhosa ostentada por Antonieta:

Antonieta — Bilhetes de tómbola que vai correr daqui a pouco. Vamos, compre o resto pra ver se acaba logo com isto. Estou farta.

Major ri, tira uma nota da carteira.

Antonieta — *(Pega a nota.)* Pronto, acabaram-se os bilhetes. *(Para o Major.)* Nunca pensei que ser viúva fosse tão chato.

Major — Tem suas compensações...

Antonieta — Tem, é claro. Senão, eu não estava agüentando há dez anos esta amolação. E a coisa está piorando. Antigamente, só se comemorava o aniversário da morte, depois passou-se a comemorar também o nascimento, agora o vigário inventou de festejar até a primeira comunhão.

Major — É bom, tudo isso é bom. Quanto mais festas, melhor. Movimenta a cidade, o comércio. É gente que vem, dinheiro que entra. (BH: 471)

Além do leitor-espectador poder reafirmar (ao resgatar a primeira aparição da personagem e as informações da rubrica que a descreve narrativamente), e, por conseqüência, aprofundar a caracterização de Antonieta, também lhe é dada a oportunidade, nesse início do diálogo, de perceber que o disfarce não é ostentando por ela nesse momento.

No segundo quadro (1º ato), o diálogo entre as personagens revela ao leitor-espectador que tipo de relação existe entre eles. Como mostra o fragmento a seguir:

(...)

Antonieta — É uma gente muito tola.

Major — Não tanto como você pensa. Sabe que já andam falando de muito de nós? Por mais cuidado que eu tenha.

Antonieta — Também, o que era que você queria? Que isso ficasse em segredo, numa cidade do tamanho de Cabo Jorge, onde tudo se sabe?

Major — Eu sei que é difícil. Mas sempre se pode manter a questão num ponto em que muita gente tenha dúvidas. Uma coisa é dizerem que o Major Chico Manga dorme com a viúva de Cabo Jorge, outra coisa é baterem um fotografia dos dois na cama.

(...) (BH: 476)

A existência do caso amoroso das personagens é primeiramente expressa de modo implícito para posteriormente ser revelada explicitamente em uma das réplicas do Major. O leitor-espectador é estimulado pelo uso de elementos anafóricos — "... **já andam falando** de muito de nós...", "...Que **isso** ficasse em segredo..." — a se antecipar à explicitação na fala do Major.

No quinto quadro, o diálogo traz, novamente, o cômico e com ele o irônico. O leitor-espectador pode perceber esse tom pelas ridículas réplicas do Major e pela esperteza demonstrada por Antonieta:

(...)

Major — Você está com um homem no quarto e inventou essa estória. Não sou nenhum corno manso pra ir nessa conversa. (*Saca do revólver.*) Arreda da minha frente. Vou pregar duas balas nesse gigolô, e depois nós acertamos as nossas contas.

Antonieta — E se for ele? Se for Cabo Jorge?

Major — Só se morre uma vez na vida.

(...)

Major — (*Apura a vista.*) É ... parece... Se não é ele, é o Cão disfarçado nele.

(...)

Antonieta — Não é parecido, é ele, homem. Será que ainda não se convenceu?

Major — Espere, isso não é assim. Um homem vira estátua, vira fita de cinema, de

repente aparece em cuecas, de bunda pra cima, na cama de minha amante...
(...) (BH: 495-496)

O ridículo acha-se no fato de o Major não estar em condições de recriminar Antonieta, pois ele não tem moral; o hilário se sobressai quando ele qualifica Jorge de gigolô, sendo que ele, ou melhor, toda a cidade, vive às custas do mito-Cabo Jorge, e no momento em que o Major diz que o homem (que Antonieta diz ser Jorge) está na cama de sua amante; ora se são amantes, então, não seria de se esperar fidelidade nos respectivos comportamentos. O hilariante está também em que o homem seria, supostamente, o marido (morto) de Antonieta, portanto, teria mais direitos de estar na cama dela. Nesse fragmento do quadro, o leitor-espectador tem a oportunidade de encenar uma típica cena de comédia. Contudo, o clima vai mudando, pois se inicia a arrumação do conflito, quando o Major questiona porque Antonieta não mandou Jorge para um hotel:

Antonieta — E garanto que a cidade inteira já estava sabendo que ele está vivo. Antes da gente dar um jeito nesta situação.

Major — Que situação?

Antonieta — A minha, oxente! Sou viúva de um homem que não morreu e nunca foi meu marido. Agora o homem está aí. Quero ver como vamos explicar isso a ele. A ele e a todo o mundo, porque amanhã a notícia vai correr de boca em boca.

Major — (*Compreendendo por fim a gravidade da situação.*) Vai não. Ninguém deve saber! É preciso que ele não saia daqui, que não apareça a ninguém. Até eu decidir o que vamos fazer. Não é só o seu caso, não, a volta desse rapaz vai criar muitos casos.

(...)

Antonieta — Se bem que, mais cedo ou mais tarde, vão [o povo da cidade] ter que saber.

Major — Mas não antes de tomarmos certas providências.

(...)

Major — Sei lá. É uma situação tão absurda, que estou incapaz até de raciocinar. Ele não explicou onde esteve esse tempo todo, não disse por que não morreu, como devia? (BH: 496-497)

O diálogo conspiratório além de apontar para o embate a ser realizado expressa também, no nível ideológico, a desvalorização da vida humana, posto que a morte de Jorge é mais benéfica para os interesses diversos do que sua vida. Aspecto esse que se destaca na indagação: "... por que não morreu, como devia?". Pergunta que oportuniza que o leitor possa recuperar a segunda aparição do coro que canta a criação

do herói: quem os faz? a História ou a sociedade? O texto começa a chamar o leitor para o esclarecimento de tal questionamento; conforme o havia apontado a última estrofe — "(...) Este ponto ficará esclarecido / no decorrer / de nossa estória; (...)" (BH: 465) — entoada pelo coro na conclusão do prólogo.

Diálogo entre Rapaz (Jorge) e Matilde

O terceiro quadro mostra a chegada de um rapaz estranho à cidade. Nesse instante, o texto solicita uma leitura mais lenta para a apreensão do tom mais denso que traz o misterioso. Esse momento promove a intensificação da expectativa do leitor-espectador por oportunizar a apreensão dessa atmosfera obscura envolvendo a nova personagem.

Os indícios de que Rapaz não é um habitante da cidade, são apresentados quando ele pára em frente ao monumento e lê a inscrição: "O povo a seu herói." (BH: 484), a sua reação é descrita pela rubrica inserida entre a sua fala: (*Ele contempla o monumento, intrigado [grifo meu]. Dirige-se a Matilde.*) para quem pergunta quem é o "camarada". A resposta dada por Matilde destoa do discurso comumente proferido na cidade a respeito de Cabo Jorge:

Matilde — É o culpado de tudo isso. Da falta de modos dessa molecada. É o exemplo. Parece que estão todos malucos também. (BH: 484)

O que é dito, unido ao tom de censura, pela personagem traz um novo ponto de vista sobre a questão do herói-Cabo Jorge. Matilde sai do lugar-comum da aclamação do herói, evidente na peça até este quadro. Tal efeito promove uma potencial argüição ao texto: por que a personagem considera o herói como maluco?, o que está margeando, tacitamente, a fala da personagem?

Nas fronteiras do enredo, e não na interação texto e leitor implícito, cria-se um vazio no diálogo entre as personagens, em decorrência do esvaziamento de sentido do advérbio "também". Ao Rapaz não é explicitado quem é o maluco que subjaz ao "também", já que os outros se igualam a um sujeito maluco que não é referido por

Matilde.

Rapaz — Também?...

Matilde — Um sujeito que oferece o peito às balas, ou é maluco ou é burro.

Rapaz — Esse...

Matilde — (*Nota a mala.*) O senhor não é daqui não?

Rapaz — Quer dizer... estou chegando.

Matilde — Porque pra gente da terra não se pode falar assim, não. Todos acham que esse cabra foi um batuta. E ficam tão inchados quando falam nele, que até parece que o espírito do Cabo baixou na barriga de cada um. Também, foi a única coisa que aconteceu neste lugar até hoje: aqui se pariu um herói.

Rapaz — Então a cidade ficou importante.

Matilde — Sim, pro que era... Eu estou aqui há cinco anos, já faz nove que a guerra terminou...

Rapaz — (*Corrige com muita segurança.*) Dez. (BH: 484)

A resposta de Matilde a Jorge não é direta, ela não evoca o nome de Cabo Jorge, mas o faz pela sua ação em batalha, resgatando uma das cenas da narrativa do filme, e também por se dirigir ao monumento ("Todos acham que esse cabra foi um batuta.") para se referir ao herói. Dessa forma, a identificação do *maluco* cultuado pela cidade permanece obscura para Rapaz, visto que ele acabou de chegar e não tem condições de saber quem efetivamente é tal sujeito.

O que não ocorre entre o texto e a figura do leitor-espectador. Logo, a "dupla enunciação"¹⁶⁷, inerente ao texto dramático, das falas de Matilde é posta em relevo. Efeito provocado pela evidência de uma comunicação débil entre as personagens, visto que a ambigüidade e os vazios permanecem para Rapaz, não há uma verdadeira troca comunicativa entre eles. Afastamento também assinalado na réplica de Rapaz, ao responder se é ou não da cidade, marcada pelas reticências e pela resposta evasiva: "Quer dizer... estou chegando".

Se o diálogo entre as personagens é sinuoso, o mesmo efeito não ocorre no intercâmbio entre a personagem e o leitor, pois este é conhecedor do mito do herói-Cabo Jorge. Portanto, a fala de Matilde procura muito mais a representação do leitor-

¹⁶⁷ RYNGAERT, *Ler o teatro contemporâneo...*, p. 135.

espectador como seu interlocutor do que a Jorge, que permanece entre o claro-escuro de sentidos do que é proferido por Matilde.

Na interlocução explícita com o leitor, o texto promove o desvendamento dos valores que sustentam as réplicas de Matilde: a valorização da vida, a crítica ao heroísmo.

O texto principal estrategicamente predispõe o leitor-espectador a questioná-lo. Estimulado pelas ambigüidades e silenciamentos existentes nas réplicas de Rapaz: seria ele apenas um estranho?, saberia de algum segredo?, ou ainda, seria ele Cabo Jorge?. A viabilidade dessa última hipótese é despertada pelos sinais dados pelo texto: as lacunas nas enunciações de Rapaz, a convicção com que afirmou terem transcorrido dez anos da Segunda Guerra e o ar de mistério arquitetado desde a rubrica que indica a entrada de Rapaz na história.

Há também a referência, em uma das réplicas de Matilde, à cidade como a terra-mãe do herói, o seu berço. Com essa informação, o texto oferece mais uma oportunidade ao seu leitor-modelo de estabelecer uma relação direta com o título da peça, pois potencializa a formação de um duplo sentido para a cidade que "pariu um herói": local de nascimento do herói e a cidade que *fabricou* seu herói, por isso ser o seu berço.

Deve-se pontuar que mais pistas vão sendo dadas ao leitor-espectador no desenvolvimento desse diálogo: Rapaz estranha que a cidade tenha um bordel, demonstra conhecer o Vigário e o Major, só não esboça reação com a menção à tal viúva (mencionada casualmente por Matilde); mesmo porque Matilde não proferiu o nome da viúva e nem viúva de quem ela é. Com esses indícios, o diálogo permite que o leitor possa ter certeza de que Rapaz não é um estranho, mas é alguém que retorna à cidade. As hipóteses projetadas pelo leitor-espectador, sempre alimentadas pelo texto, tomam mais força após a conclusão da leitura e da encenação desse diálogo.

Há que se destacar ainda a seguinte réplica de Matilde:

Matilde — E olhe, depois, apareça lá em casa [o bordel]. Gostei de sua cara. Bem se vê que não é daqui. Tem cara de anjo. (BH: 486)

Ela promove a movimentação do leitor-modelo na produção de sentidos referentes à superfície e à verticalidade da réplica, pois além de possibilitar a compreensão da qualificação de Rapaz como alguém apazível e que aparenta honestidade, também pode ser compreendida como um comentário crítico à podridão, aos espertalhões da cidade. Logo, já nesse início (o segundo quadro do primeiro ato) da composição dramática, há a cooperação com uma imagem de leitor capaz de receber horizontalmente e verticalmente o que é pronunciado pelas personagens e de perceber a exigência do texto dramático pelo emprego de ritmos diferenciados de leitura entre o texto principal e o secundário, entre uma réplica e outra e pela atmosfera (a situação) que envolve a ação dramática. Capacidade solicitada durante todo o processo de recepção da composição dramática.

Diálogo entre Jorge e Antonieta

Por estarem sendo feitas revelações, a maioria das réplicas são marcadas por reticências. Elas indicam introspecção em busca do entendimento do que é revelado e indicam o silenciado nas enunciações:

(...)

Antonieta — Viu lá um monumento?

Cabo Jorge — Vi... Um soldado ferido.

Antonieta — O soldado é Cabo Jorge.

Cabo Jorge — Estou começando a entender... Pensam que eu...

Antonieta — Você deu a vida pela Pátria, homem. *(Como quem repete um discurso).*

Atirou-se de peito aberto contra as balas nazistas e tombou como um herói. Foi o primeiro soldado brasileiro a morrer em defesa da liberdade e da democracia.

Cabo Jorge — Estou achando que há um mal-entendido em tudo isso.

Antonieta — É o que também acho.

(...)

Cabo Jorge — Estou zozzo... não sei como puderam inventar toda essa estória. *(Subitamente, começa a rir.)* Herói... virei herói... imagino a cara dessa gente, quando me vir. Tanto discurso, tanta festa, tanta coisa...

(...) (BH: 502-503)

O diálogo pede uma leitura mais lenta, pois as interpelações e a compreensão do que é revelado (e ocultado ainda) por um e por outro predispõem o leitor a captar o

modo como as elucidações vão sendo feitas e recebidas pelas personagens, assim como a perceber o estado emocional das personagens e da densidade da situação, que devem transparecer na enunciação: a entonação, o ritmo, a expressão facial e o gestual derivam das circunstâncias que envolvem o momento.

O tom do diálogo muda só depois que Jorge está consciente de que virou herói. Ele e Antonieta riem imaginando a reação de todos quando souberem que ele está vivo. Jorge revela que é na verdade um covarde e o faz de modo cômico. Instante que predispõe o leitor-espectador a poder imaginar a fala e ação de Jorge que aparecem teatralizadas. Assim como, permite que o leitor possa voltar sua atenção para a rede de sentidos que está sendo formada entre ele e o texto pela percepção de que os sentidos suscitados pela fala de Jorge e produzidos por ele, leitor, vão ao encontro do que outras vozes já evocaram sobre a questão do herói:

Cabo Jorge — (*Salta para cima numa cadeira.*). Senhoras e senhores, aqui está o batuta, de corpo inteiro. Não morreu, como julgam, porque não há nada de heróico na morte. Está vivo! Vivo, graças à sua inteligência e a uma qualidade fundamental de todo ser humano, o cagaço. Teve medo. Mas não um medinho bocó, como qualquer babaquara é capaz de ter. Teve medo enorme, um medo danado, um medo pai-d'égua, como só um herói era capaz de sentir. Nisso está o seu grande mérito, e sua valentia, pois é preciso coragem, muita coragem, pra sentir um medo tão grande. Ah! Se todos os homens fossem capazes de um medão assim, não haveria no mundo lugar pros covardes, e a guerra seria enxotada da face da terra. Ele merece uma estátua, sim, dezenas, centenas de estátuas, pois no mundo de hoje, somente os encagaçados podem salvar a humanidade. (BH: 503)

Aqui ao leitor-espectador implícito é possibilitado o acesso a vários pontos de vista que se reforçam: o de Jorge, o do coro e o do autor-modelo (presente principalmente nas rubricas épicas). Jorge revela-se anti-herói, pois não corresponde à figura mítica do "herói-definitivo" (BH: 459), mas é extremamente humano em seu medo da guerra, da morte. O humano carrega um duplo sentido: humano por sentir medo, condição emocional defendida pelo autor-modelo como fundamental à espécie humana; humano em contraposição à crueldade da guerra, da morte barbarizada. O heróico está em assumir o medo extremado da guerra, de ser assassinado e na recusa de tal situação. A defesa da humanidade é exposta aqui novamente. Nesse estágio de cooperação, entre a composição dramática e seu leitor-espectador implícito, as

disposições ideológicas da peça — a defesa da liberdade humana — podem ser concretizadas.

Diálogo entre Jorge, Major, Prefeito e General

Diálogo conflituoso é apresentado no décimo primeiro quadro, segundo ato. Nesse quadro, Jorge está bêbado no bordel, seu esconderijo, e é encontrado por Major, Prefeito e General.

(...)

Major — Bem é um risco que temos que correr. Mais perigoso era sair com ele daqui agora.

General — E eu não tenho tempo a perder. Preciso voltar e deixar este caso resolvido. *(Vota-se para Cabo Jorge.)* Você é Cabo Jorge?

Cabo Jorge — *(Perfilá-se.)* Cabo Jorge Medeiros, Força Expedicionária Brasileira, 6º Regimento de Infantaria.

General — O boletim do seu Regimento o dá como morto em ação no dia 18 de setembro de 1944. "Morte heróica", segundo o elogio do comandante do seu batalhão. Que é que o senhor tem a dizer a isso?

Cabo Jorge — Eu sinto muito...

General — O senhor sabe quem era esse comandante? Era eu.

Cabo Jorge — Eu bem que estava reconhecendo...

General — O senhor sabe que há um batalhão no Exército com o seu nome?

Cabo Jorge — Não, sabia não.

General — Sabe que na História da Campanha da Itália, que eu escrevi, há um capítulo inteiro dedicado ao senhor?

Cabo Jorge — Que vexame, General.

Major — Pra todos nós.

Cabo Jorge — Mas o que é que os senhores querem que eu faça? Que volte pra Itália?

Prefeito — É a solução.

Cabo Jorge — Não é a solução. Se voltar, serei preso.

Major — Preso?

Cabo Jorge — Já contei que pra fugir tirei a roupa de um camponês.

Major — Um camponês que estava morto na estrada.

Cabo Jorge — Não estava morto, eu matei o homem. Julguei que tivesse matado a mulher também, mas ela ficou só desacordada. Agora, dez anos depois, a miserável me descobriu e reconheceu. Me denunciou, e eu tive de fugir. (BH: 550-551)

Esse fragmento da discussão traz revelações a respeito do passado e de atitudes de Jorge, e, por conseguinte, reforça a desmistificação do herói, pois a personagem é mostrada como homem, "um pouco de anjo, um pouco de verme",

dualidade resultante da "brutal revelação que teve do mundo em que vivemos" (BH: 488), como o descreve o autor-modelo presente na rubrica caracterizadora de Jorge. A voz autoral "entra em conluio com tais mazelas, reconhecendo-as, senão como parte da humana herança, ao menos como consequência de condições histórico-sociais"¹⁶⁸.

A capacidade de recuperar várias instâncias da composição dramática para a produção de sentido, para a compreensão da personagem e da perspectiva que ela representa, apresenta-se, novamente, como a representação de leitor delineada no e pelo texto. Nesse instante da composição dramática, o texto pronunciado por Jorge é que movimenta a atividade do leitor implícito, ou ainda, conforme Umberto Eco, movimenta-se para a criação de seu leitor.

Na seqüência do diálogo, o conflito dramático começa a se acirrar:

(...)

Prefeito — *(Julgando haver descoberto o meio de livrar-se dele.)* Então temos de entregar ele à justiça italiana. É um assassino.

Cabo Jorge — Se me entregarem, vou ter de dizer quem sou. A notícia, com toda a certeza, vai chegar até aqui.

Major — E dá tudo no mesmo.

General — Não, não serve. A honra do Exército não pode ficar dependendo da sorte de um homem.

(...)

General — A verdade é que não tem nenhum sentido ele estar vivo. É uma vergonha para o Exército e um contra-senso. A morte dele consta da Ordem do Dia 18 de setembro de 1944 do 6º Regimento. Foi uma morte heróica, apontada como exemplo de bravura do nosso soldado. Atentem bem os senhores no que isso significa: há um batalhão com o nome dele. Isto é definitivo. Para o Exército, ele está morto e deve continuar morto.

Rapariga 1 passa com uma pequena bacia cheia d'água e uma toalha de rosto ao ombro. General a detém. Lava as mão na bacia, enxuga-as na toalha.

Rapariga 1 — Essa água era pra mim. *(Sai.)*

General — Resolvam os senhores como entenderem. *(Dá as costas.)* (BH: 551-552)

O embate de vontades toma a forma de um julgamento e Jorge é quem está no banco dos réus. O pronunciamento do General seguido da imagem da lavagem das mãos, descrita em rubrica, predispõem o leitor a identificar a intertextualidade alusiva

¹⁶⁸ ROSENFELD, A obra de Dias Gomes..., p. xiii.

à passagem bíblica em que Pôncio Pilatos "lava as mãos" no julgamento de Cristo. Tal dialogismo pressupõe o compartilhamento de um horizonte de expectativa, formado pelas narrativas bíblicas. Dessa forma, a imagem de leitor ora traçada, proeminentemente pela rubrica, é a do leitor capaz de identificar outras vozes presentes no texto, fios que se enlaçam na trama intertextual, e de agregá-las para a produção de sentido.

A sentença de Jorge é dada pelo General de modo enfático, porém, ardiloso, pois ao ressaltar que para o exército Jorge está morto e assim deveria permanecer, joga com a decisão do grupo. Além de lavar as mãos, atitude que simboliza sua intenção de se inocentar da morte de Jorge, também se distancia da responsabilidade sobre o destino de Cabo Jorge ao fundamentar seu posicionamento na preservação da imagem *digna* do exército. Dignificação essa apresentada no diálogo, reproduzido a seguir, apresentado no oitavo quadro. Por essa razão, abre-se aqui uma lacuna na exposição do diálogo no qual Jorge é sentenciado à morte para a pertinente (devido ao potencial de efeitos provocados no leitor-espectador) observação de tal atitude.

Major — Afinal de contas, ele é um herói militar. E o Exército é o Exército.

Prefeito — A farda é sagrada.

Major — Para nós, a situação era muito desagradável. Mas quem ia ficar em posição ainda mais incômoda eram os senhores. Há um batalhão com o nome dele.

Prefeito — Um batalhão.

Major — Felizmente, nem havia necessidade do senhor vir aqui. Encontrou-se uma solução, ao que parece. Ele volta, mas nada se conta de sua deserção.

Antonieta — E continua tudo como dantes: a honra do Exército, o prestígio do Major, o progresso e a glória da cidade.

General — E nós todos nas mãos de um vigarista. (*Há uma surpresa geral com a reação violenta do General.*) A senhora acha então que o Exército pode ser cúmplice de uma impostura?

Antonieta — Mas não tem outro jeito.

(...)

General — E escolheram a solução mais cômoda.

Prefeito — Foi a única que encontramos.

General — Pois temos de encontrar outra, essa não serve. É incompreensível com a dignidade militar. (BH: 531)

O diálogo favorece a compreensão de que o General foi trazido à cidade por Major para que ele tomasse uma atitude, em nome da honra do exército, mais drástica

em relação a Jorge, uma mancha na limpa imagem da instituição militar, ato que os livraria do perigo de serem desmascarados.

Novamente o texto dramático provoca a movimentação do leitor na rede de sentidos que foi sendo estendida sobre as fissuras do texto dramático: o tempo dramático localizado no pós-guerra; a cantiga do coro na abertura do prólogo, as várias considerações de Cabo Jorge formam um tecido significativo que se contrapõe à imagem ilibada e sacralizada do exército defendida pelo General, que é taxativo quanto à retidão moral do exército. Por isso, a denegação de que possa existir um covarde na corporação. Apenas com esses subsídios do mundo ficcional, o leitor pode olhar para esse segmento do texto e perceber a ironia sutil, pois ela não é apresentada explicitamente e nem é direcionada a atingir um personagem interlocutor, mas se comunica com o leitor, buscando suscitar nele a percepção da crítica implícita no desenvolvimento do diálogo.

Esse diálogo, aliado ao do décimo primeiro quadro, predispõe o leitor a compreender que o destino de Jorge está selado em prol de mais esse interesse oportunista. E Jorge tem consciência que caminha para a morte:

Cabo Jorge — *(Sorri amarelo.)* Parece que a única maneira de não desmentir o Boletim do meu Regimento era eu dar um tiro na cabeça ou beber formicida. Só que me falta coragem pra isso. Sempre tive um medo danado de morrer. É tão bom a gente estar vivo. E melhor ainda é estar vivo na terra da gente. Não estou dizendo isso pra comover ninguém, não. Palavra que vim cheio de planos, de vontade de trabalhar. Com a experiência que tenho agora, acho que podia ser útil. Vi muita coisa, aprendi muita coisa, por esse mundo afora. Fui covarde, quando era preciso, fui cruel, quando não havia jeito; mas fui bom também, muitas vezes. Um homem é isso, afinal. É ou não é? (BH: 553)

Prefeito e General continuam impassíveis.

A réplica de Jorge provoca, pela sua tensão, pela sua dramaticidade, maior aproximação do leitor-espectador ao embate de vontades que vem se desenvolvendo na peça. Além do efeito catártico, o texto também se comunica com o leitor (a imagem) no âmbito dos valores implícitos na fala de Jorge, assim como da peça de modo geral, devido a Jorge se contrapor à valorização da morte, evidenciada pela mitificação do herói, pela justificação do progresso alcançado através dessa imagem, e

defende o ser humano, a sua vida, em todas as suas ambigüidades.

Há que se mencionar que a densidade da situação, pois esse quadro coloca o leitor no clímax do entrechoque, faz com que o texto possa ser recebido em um ritmo mais lento; desse modo, o leitor-espectador tem a oportunidade de captar a intensidade necessária para a concretização do texto em seu nível narrativo e em seu nível cênico.

Observa-se, então, que os diálogos desenham um leitor-espectador que coopera no enredamento do "tecido relacional que se estabelece em cena entre as personagens"¹⁶⁹, que distingue e organiza os pontos de vista representados por cada personagem para a produção da visão de mundo que a composição dramática desenvolve com seu leitor, que dá o tom das situações de enunciação na composição cênica das enunciações.

3.2.3 Hipóteses de leitura

As primeiras referências da realidade textual são produzidas pelo leitor, estimulado pela composição dramática, ao ativar os "índices referenciais" (expressão de Eco ressoada por Pavis) do mundo ficcional. A partir dessa interação, o leitor tem a possibilidade de esboçar as primeiras hipóteses do universo textual (dramático).

No desenvolvimento das hipóteses iniciais de leitura, o leitor se apoiará nos elementos (ficcionalis) alusivos à realidade empírica que serve de pano de fundo para o mundo possível do texto.

A indicação objetiva da temporalidade do mundo possível de *O berço do herói*, 1955, abre as portas para o delineamento das primeiras hipóteses de leitura. Pois, o leitor pode se perguntar o porquê dessa exata demarcação, ou mesmo que referências estão presentes, nesse período, na história da realidade empírica e que a rubrica deseja suscitar no mundo ficcional.

A primeira inferência possível de ser desenvolvida pelo leitor é a de que a

¹⁶⁹ RYNGAERT, *Introdução à análise do teatro...*, p. 111.

história transcorre no pós-guerra, dez anos após a Segunda Guerra Mundial. Referência a ser recuperada no decorrer da leitura pela possibilidade de o leitor poder agregar novas informações dadas pelo texto a essa dedução. O enriquecimento e a confirmação de tal inferência ocorre durante a leitura do prólogo, no qual há a questão da guerra (coro e filme), ancorando e expandindo a entrada do leitor no texto. Portanto, nesse primeiro contato, há uma sutil comunicação entre a peça e o leitor, porém não menos importante para o estabelecimento do pacto ficcional. Texto e leitor começam a se mostrar, a se delinear.

O desenvolvimento das primeiras hipóteses de leitura d'*O berço do herói* é acentuadamente propiciado pela comunicação entre o leitor e a extensa rubrica narrativa do prólogo, que ao fornecer elementos que auxiliarão na compreensão do mundo ficcional e ao promover um olhar crítico, que se movimenta entre a realidade ficcional e a empírica, provoca a adoção de determinado aspecto do mundo real como referência, um painel, para adentrar o mundo elaborado artisticamente (não extrapolando ou confundindo as respectivas fronteiras dessas duas realidades).

O primeiro contato com a concepção estereotipada das personagens se dá por essa rubrica épica que as caracteriza: Antonieta é a viúva que ostenta a imagem de mulher respeitável e que é ocultamente libertina; Major, o político dono da cidade, corrupto e corruptor; Prefeito é o político bajulador do chefe da cidade; Vigário é o religioso pregador dos princípios cristãos, cuja igreja se beneficia dos ganhos do bordel e Lilinha, a virgem frustrada. Essa tipificação aponta também para alusões à realidade empírica. Contudo, o contato entre o mundo ficcional e o extratexto se faz pelo viés da comicidade, da ironia, pois a estereotipia, ao realçar e condensar características, modos triviais de agir e a peculiaridade na forma de expressão de certas personagens, busca desencadear, na relação com a imagem de leitor, a produção de sentidos na linearidade e na profundidade do texto.

Na superficialidade textual, o leitor pode perceber, muito facilmente, os traços típicos das personagens, efeito que o predispõe a relacioná-las não apenas com

alguma personagem encontrada em outras obras (intertextualidade), mas, e acentuadamente, como representação de um caráter encontrado na vida empírica. Ao ultrapassar a superficialidade da identidade das personagens, o leitor é convidado a percebê-las enquanto procedimento dramaturgico utilizado para pôr em relevo os pontos de vista desses caracteres em relação ao mundo possível do texto dramático, a perceber as circunstâncias que as envolvem, a identificar intenções em seus atos, como o oportunismo que transpira nos objetivos e ações da maioria das personagens da peça; aspectos que oferecem material para a montagem do quadro da apreciação crítica inserida na peça.

Esses "instrumentos rudimentares"¹⁷⁰, os estereótipos, promovem, instantaneamente, o reconhecimento da alusão realizada pela peça a uma situação social, política ou moral da realidade empírica. E em *O berço do herói*, o tom de crítica se constitui de modo muito patente, mesmo antes da entrada de Cabo Jorge no enredo, ocasião em que o embate de valores se acirra. A extensa rubrica épica do prólogo, que caracteriza o grupo de personagens liderado pelo Major, é a instância que oferece a primeira sinalização para tal, pois nela o autor-modelo, na medida em que apresenta as peculiaridades de cada personagem, tece considerações sobre questões relativas ao universo dramático e à realidade empírica, como por exemplo, na rubrica do Major, no trecho em que compara o tipo de político que a personagem representa com os que atuam no mundo fora das fronteiras do texto: "... É dessa classe de políticos — que acha que o relativo bem que fazem os absolve de todo o mal que espalham. (...). Podia-se atribuir a ele aquela célebre frase de um parlamentar patricio: "Política se faz com a mão esquerda na consciência e a direita na merda"." (BH: 462); por ela o leitor tem a possibilidade de perceber a ironia nos comentários do autor-modelo e, por conseguinte, de ser levado a se distanciar do texto e a buscar referências no mundo empírico pelo reconhecimento de que tal situação também ocorre no mundo empírico e que no ficcional aparece de

¹⁷⁰ PAVIS, *Dicionário de teatro...*, p. 144.

modo concentrado e em um recorte ridículo (risível).

A percepção dos detalhes dos estereótipos vai sendo desenvolvida mais amplamente durante a interação entre texto e leitor, pela articulação das instâncias da composição dramática (texto secundário e principal) relacionadas a essas personagens, e pela relação dessas personagens com Cabo Jorge, que representa uma postura oposta à delas, principalmente à postura do Major. Daí resulta o conflito dramático e por ele se desenvolve a crítica à realidade empírica em seus aspectos político, social, religioso, humano e ético.

A imagem de leitor, que se desenha pela cooperação com a estereotipia das personagens, é a de um leitor capaz de identificar tal concepção de personagem e a sua funcionalidade no enredo, que é a de trazer à tona, muito fluidamente pela tipificação de suas características e ações, alguns pontos de vista incorporados no enredo para a exploração dos valores implícitos na peça e que se comunicam com questões presentes na realidade empírica.

As indicações cênicas também são instâncias que amparam o desenvolvimento das primeiras impressões de leitura, pois chamam para o texto o repertório de imagens do espectador representado nas rubricas; coleção formada pela experiência de leitura de mundo do leitor-empírico. Por exemplo, uma das rubricas do primeiro ato solicita o seguinte cenário: *Duas quermesses ocupam as extremidades da praça embandeirada. Numa delas Lilinha, na outra Antonieta. Populares à frente das barracas. Dois meninos passam correndo. Ouve-se a Banda executando um número. Um Vendedor atravessa a cena, oferecendo "abecês".* (BH: 467); o espaço dramático figura um ambiente encontrável na realidade não-ficcional. Portanto, ao imaginar a praça na qual ocorre a quermesse, detalhe que aponta para a peculiaridade da cidade (uma cidade pequena, do interior), a rubrica solicita que seu receptor lance mão de referências da realidade empírica.

Cooperação semelhante é solicitada pelas rubricas que arquitetam o espaço espetacular (a área de atuação). Porém, suas referências se assentam na experiência do espectador do evento teatral, enquanto integrante da platéia. Desse modo, o que está

em jogo são referências empíricas do palco, como nas rubricas: "*Apaga-se a tela. A iluminação muda.(...)*" (BH: 461); "*(... avança até o proscênio e canta.)*" (BH: 465); "*A cena está vazia.*" (BH: 495). O espectador representado, inscrito nessas rubricas, é o que possui conhecimento das áreas do palco, do trabalho cenográfico, do modo como a luz, presente nesses exemplos, pode produzir um espaço de atuação. Assim sendo, as primeiras impressões de leitura do texto dramático também perpassam pelo texto secundário, seja ele dirigido à figuração do espaço dramático ou do teatral. Esses dois modos de enunciação apresentados nas rubricas da peça, comunicam-se com a imagem de espectador, auxiliando-o na busca das referências necessárias para a composição da visualidade de determinado fragmento da composição dramática.

3.2.4 Enciclopédia/Conhecimento dos códigos

A recepção do texto dramático depende do saber prévio do leitor-espectador. O conhecimento das convenções dramáticas e teatrais, das linguagens envolvidas na composição dramática, de elementos literários, assim como o repertório formado pelas experiências de leitura e de vida (percepção do mundo) se fazem necessários para a leitura do texto dramático. Recepção que demanda do leitor-espectador uma constante atividade de identificação e conjugação do sistema de linguagens e instâncias do texto. Tarefa que movimenta o olhar do leitor-espectador na configuração *trouée* da composição dramática; olhar que a transforma em texto encenado virtualmente na poltrona caseira.

O compartilhamento, entre o texto e o leitor-espectador, do horizonte de expectativa formado pelas convenções do texto dramático é realizado durante toda a recepção da peça lida.

Ressalta-se que neste momento serão expostos o conjunto de expectativas (o "saber prévio") relativo às convenções dramáticas que participam da composição dramática.

3.2.4.1 Convenções — dramáticas e cênicas

A peculiaridade da configuração do texto dramático — a constante alternância entre o diálogo e as rubricas — origina um acordo entre ele e o leitor-espectador-modelo. Ao leitor-espectador é dirigido o apelo de efetuar a articulação dessas duas instâncias para a compreensão do enredo e para a imaginação cênica da peça.

O texto principal possibilita o acesso do leitor à individualidade, às relações e aos pontos de vista das personagens sobre o mundo no qual estão inseridas.

Se a personagem ficcional não existe fora das palavras, na composição dramática essa condição se acentua, pois é através das palavras que ela age, que seus conflitos (interiores e relacionais) são expostos ao leitor. Conflitos esses que compõem o universo dramático. Desse modo, os diálogos e/ou solilóquios não viabilizam apenas a comunicação (a interlocução: personagem-personagem, personagem-leitor-espectador, ou ainda personagem-ator), mas também a progressão da ação dramática.

O texto secundário transporta à composição dramática uma multiplicidade de signos não-verbais que dialogam com as réplicas das personagens, enriquecendo a expressividade do texto pronunciado, e com o espectador implícito que as transforma, imaginariamente, em espessura, dimensão, cor, som, luz, tom, gestualidade, movimento; linguagens que potencializam a visualidade da peça. Pelas rubricas o leitor-espectador também tem acesso a perspectivas dramatúrgicas e ideológicas.

As imagens de leitor-espectador produzidas por e nessas instâncias não são identificadas aqui, devido à abordagem das rubricas e diálogos na seção destinada às circunstâncias de enunciação. A sucinta abordagem do texto principal e do secundário, ora exposta, fundamentou-se pelo caráter de convenção dessas duas instâncias da composição dramática, pois suas especificidades e funções precisam ser compreendidas pelo leitor-espectador para que haja a sua articulação rumo à concretização do universo dramático em nível interpretativo e cênico.

® Prólogo

Espécie de prefácio, que se apresenta antes do primeiro ato e que proporciona ao leitor uma branda passagem da sua realidade empírica para a realidade ficcional do texto dramático; como expõe Pavis¹⁷¹. O seu efeito, portanto, é o de colocar o leitor-espectador diante da apresentação da peça. Assim, uma das funções do prólogo é a de integrar-se perfeitamente à peça, pois é o intermédio para o início do primeiro ato. Constitui-se como uma peça autônoma, mas indispensável à visão de mundo a ser composta pelas ações futuras.

A articulação dessas informações entre o horizonte de expectativa do texto e do leitor previsto pelo texto, propiciará a identificação do modo de expressão envolvido na composição dramática; detalhe que enriquece o processo de recepção da peça.

O prólogo apresenta a peculiaridade do aspecto gráfico do texto dramático: centralizações, blocos em branco, uso distinto de fontes: variados tipos e tamanhos de letra. Desse modo, a imagem de leitor que começa a ser traçada pela e nessa escrita *trouée* (tanto em sua forma quanto em seu conteúdo) é a do leitor capaz de perceber a expressividade dessa mancha de página entrecortada, cheia de pequenos detalhes, de brechas, de momentos estanques, e capaz de captar a função dessas características e movimentá-las. Assim, a esse leitor-modelo é dada a tarefa de começar a alinhar esse arranjo de fios, de tecer uma rede comunicativa entre ele e o texto; rede essa que, com o aprofundamento da leitura, irá constituir o tecido textual.

Considera-se, neste momento, como leitor empírico, um leitor não familiarizado com a leitura do texto dramático. Um leitor de narrativas por exemplo, será levado ao estranhamento em seu primeiro contato com essa surpreendente configuração que se lhe apresenta. O primeiro contato dele com tal distribuição de

¹⁷¹ PAVIS, *Dicionário de teatro...*, p.309.

palavras é descrito por Marta Costa:

... o primeiro olhar para um deles [um texto dramático] traduz uma *dificuldade de composição unitária* do que se vê. As palavras distribuem-se na página de maneira especial, entrecortadas por nomes transcritos geralmente em maiúsculas. A ausência do narrador a cerzir as costuras entre os diálogos aumenta a estranheza. A intervenção continuada das rubricas dificulta mais ainda o movimento do olhar, porque, como *obstáculos visuais* — por estarem apresentadas em letras diferentes, geralmente em itálico, e limitadas por parágrafos — se interpõem ao *continuum* [grifo da autora] da leitura. Somadas a esses fatores mais concretos, aparecem as personagens, apenas delineadas por falas, em sucessão permanente, soltas em sua individualidade, sempre em processo de construção de seres colados às realidades internas e externas, visíveis apenas ao final de sua participação.¹⁷² [grifos meus]

Desse modo, o leitor empírico não competente na recepção do texto dramático precisará se expor extensivamente e intensivamente a essa forma de composição para que ela lhe transmita sua marca genética.

® Primeiro Ato

® Primeiro Quadro

Novas convenções dramatúrgicas são apresentadas ao leitor; logo, novo apelo à sua enciclopédia, a divisão em atos e quadros. Convenção que aponta para a questão da urdidura do texto dramático. Portanto, o leitor é levado a deslocar, momentaneamente, sua leitura para a observação da organização textual.

Pela indicação do ato, o leitor-modelo é chamado a identificar, a compreender que se trata de uma convenção para uma divisão externa da peça em momentos importantes em sua cadeia narratológica (apresentação, desenvolvimento e resolução do conflito). Interação possibilitada por intermédio do compartilhamento do horizonte de expectativa formado pelo conhecimento da divisão clássica do texto dramático.

A indicação do quadro é uma convenção dramática que atrai o leitor para a

¹⁷² COSTA, op. cit., p. 170.

percepção da caracterização pictórica de um meio no qual transcorrerá a ação*. A divisão em quadros também promove ao leitor a identificação de uma característica épica (narratológica), aspecto que se conjuga com as considerações formais da peça, expostas em "*Algumas Palavras Sobre...*", nas quais o dramaturgo aponta para o épico. Pavis explica a dramaturgia do quadro: "O surgimento do quadro está ligado àquele dos elementos épicos no drama: o dramaturgo não enfoca uma crise, ele decompõe uma duração, propõe um fragmento de um tempo descontínuo."¹⁷³ Declara ainda que a colocação em quadros é, "na verdade", uma visão pictórica e global da ação dramática que se desenvolverá no quadro indicado.

Portanto, o texto dramático prevê o conhecimento (a enciclopédia) das convenções dramáticas. Acervo que aparece como mais uma virtude agregada ao leitor-espectador desenhado *no e pelo* texto dramático. E, no caso da ausência de tal repertório em um leitor empírico (que, ainda, não possui o comportamento do leitor-modelo do texto), o texto dramático dialeticamente introduz esse leitor ao conhecimento dos códigos (as convenções). Entretanto, esse dialogismo, o compartilhamento do horizonte de expectativa se desenvolve na proporção em que o leitor se expõe ao texto, uma vez que o texto imprime sua marca genética no leitor, conforme Paola Pugliatti em sua apreciação do leitor-modelo de Umberto Eco.

® Pano

® Fim do primeiro ato

A leitura dessas indicações requer do leitor um duplo olhar para as rubricas,

* Ou seja, o cenário para determinada ação dramática.

¹⁷³ PAVIS, *Dicionário de teatro...*, p. 313.

entendendo-as em suas especificidades. Assim sendo, a imagem de leitor-espectador, instaurada no diálogo proporcionado por essas rubricas, caracteriza-se pela capacidade de as diferenciar, pois a primeira se dirige ao palco (a figura do espectador aparece como seu interlocutor) e a segunda à recepção do texto escrito.

A indicação da queda do Pano promove interlocução da rubrica com o espectador nela implícito, pois suscita a visualidade do palco e do modo como é delimitada a representação do ato. Indicação que pode provocar algumas indagações ao seu espectador: Se não houver pano no espaço teatral? Por que a indicação do pano, se a peça não se baseia no ilusionismo? Que sentidos estão implícitos na aparição da cortina? Portanto, leituras dessa convenção começam a ser desenvolvidas.

Na ocorrência de uma montagem da peça, na qual o diretor esteja seguindo o que lhe pedem as rubricas, em um palco que não ofereça o pano de boca de cena, essa indicação tornar-se-á vazia, dando lugar a outras opções cenográficas, como por exemplo: o emprego da luz para sinalizar ao espectador (do texto espetacular) a abertura e finalização de uma cena, ato ou quadro, a criação do tempo-espaço de ação, a organização das entradas e saídas dos atores.

Pavis observa que a função principal da utilização da cortina é o ocultamento, temporário, do espaço cênico para a realização da transformação do cenário. Convenção presente na prática de um teatro ilusionista, no qual as particularidades do trabalho cenográfico não são realizadas à vista da platéia para não quebrar o *efeito de real** da representação. Contudo, essa parece não ser a função pedida pela peça, uma vez que a sobre-rubrica prescreve que o cenário deve ser resolvido com elementos essenciais, ou seja, não é o ilusionismo que está sendo

* Expressão emprestada de Roland Barthes, apresentada no *Dicionário de teatro* de Pavis, aplicada à literatura, ao cinema e ao teatro para indicar a impressão de real sentida pelo fruidor. Sensação de "estar assistindo ao acontecimento apresentado, de ser transportado para a realidade simbolizada e de ser confrontado não com uma ficção artística e uma representação estética, mas com um acontecimento real." (p. 120) A fundamentação do objeto artístico no ilusionismo produz efeitos de real, pois ele não é percebido como uma recriação, uma nova tessitura do real, mas como seu reflexo direto.

objetivado, mas a estilização, a sugestão cenográfica.

Outro detalhe, que contribui para a busca de uma outra finalidade implícita na inserção de tal convenção teatral na composição dramática é a sua ocorrência única na peça, pois o pano não sobe para dar início ao segundo ato e não cai ao seu término. A transição para o segundo ato é feita pelo emprego da luz projetada sobre o coro, recurso que sinaliza à imagem de leitor-espectador (ou à platéia, na ocorrência da recepção do texto espetacular) o reinício da ação pela produção de um novo espaço de ação, delimitando-o, ressaltando-o, significando-o e fazendo evoluir o enredo e a encenação da peça.

O pano pode ser compreendido como marca de "ironia da teatralidade"¹⁷⁴, pois o papel dessa convenção não se harmoniza com a estética da peça. A recusa ao ilusionismo vai sendo revelada ao leitor-espectador a partir da coletividade de enunciadores da composição dramática: a prescrição de um cenário estilizado, a presença de elementos épicos, a inserção de momentos metateatrais, a alternância de rubricas direcionadas ao espaço dramático e ao cênico. Rede que evoca procedimentos de organização dramática e teatral, tornando, segundo Brecht, "a realidade do teatro como teatro"¹⁷⁵. Ou seja, as várias instâncias da composição dramática oferecem perspectivas voltadas para organização do mundo ficcional e para o fazer teatral ("segredo de fabricação"¹⁷⁶), o que estimula o leitor-espectador-modelo a se comunicar com o plano artístico, com o arranjo do jogo cênico da peça. Esse apelo do texto promove a interação e, por conseguinte, a tomada de consciência, por parte do leitor, do âmbito das escolhas do trabalho dramaturgício.

Logo, *O berço do herói* não estabelece um contrato com a poética teatral ilusionista. Assim sendo, a cortina pode ser lida como uma referência metateatral, que

¹⁷⁴ PAVIS, *Dicionário de teatro...*, p.77.

¹⁷⁵ Apud PAVIS, op. cit., p. 306.

¹⁷⁶ PAVIS, *Dicionário de teatro...*, p.326.

traz para o final do ato o comentário de uma forma de teatralização não inserida na composição da peça. Portanto, o pano, enquanto signo material delimitador da fronteira entre palco e platéia, transforma-se em signo "de mostrar o funcionamento"¹⁷⁷, ligando-se à vinculação épica da peça.

Há que se mencionar ainda que a indicação da queda do pano produz o efeito de estranhamento — pelos motivos já apontados — no espectador implícito na rubrica, pois mostra tal convenção em uma "aparência pouco habitual e pela referência explícita a seu caráter artificial e artístico [o procedimento]"¹⁷⁸. Pavis ainda traça um paralelo, baseando-se em Jakobson, com o signo poético para tal distanciamento do sentido desse elemento da encenação/representação, afirma que "Semelhante ao signo poético que é auto-referencial (...) e que designa seus próprios códigos, a teatralidade é exageradamente ressaltada quando da produção deste efeito de estranhamento."¹⁷⁹

A figura de espectador, desenhada por essa rubrica, pressupõe a capacidade de não apenas recebê-la (a convenção teatral que ela traz) em seu sentido convencional, superficial, mas sim, e destacadamente, de transpor a aparente fluidez de sua compreensão, concretizando-a como signo metateatral.

A rubrica Fim do primeiro ato formará uma pequena quebra no processo de leitura, pois o leitor, ao interagir com a orientação de finalização do ato, precisa atravessar o espaço em branco da página, finalizando essa unidade narratológica que organizou "a exposição e o encaminhamento de elementos dramáticos"¹⁸⁰: a apresentação do universo dramático, o nascimento do conflito, a evolução da crise e o choque entre as forças actanciais. A imagem de leitor que aparece aqui, é a do leitor capaz de ouvir e de entrar em consonância com o ritmo da composição dramática.

¹⁷⁷ Id.

¹⁷⁸ Id., Ibid., p.119.

¹⁷⁹ Id.

¹⁸⁰ Id., Ibid., p.29.

® Coro

Instância coletiva ou individualizada* que comenta, adverte, avalia, narra e questiona ações por meio de cânticos.

Ao abordar os poderes do coro, Pavis indica a sua função estética desrealizante. Para tanto, expõe que a despeito "de sua importância fundante na tragédia grega, o coro logo aparece como elemento artificial e estranho à discussão dramática entre as personagens."¹⁸¹ Essa função posta do coro o converte em elemento épico, pois provoca a alteração da percepção da realidade ficcional.

Enquanto o coro canta e atua, o leitor-espectador-modelo é estimulado a se afastar do fluxo da realidade ficcional (dramática e cênica) e é chamado a tomar consciência de que está diante do artístico ou ainda do estético (considerando-se a recepção). Cooperação suscitada pela partitura dramática à representação de leitor-espectador não apenas pelo coro representar o intermédio entre alguns dos quadros da peça — atuação que desenvolve a percepção lúdica do teatro dentro do teatro —, mas também por estimular o juízo crítico quanto à criação do jogo dramático (e teatral), posto que o fluxo da realidade ficcional é interrompido, e quanto ao que é denunciado no universo dramático.

Dessa maneira, o leitor-espectador é estimulado a se distanciar e ao mesmo tempo se aproximar da realidade que serve de pano de fundo ao mundo ficcional. Efeitos que remetem à identificação do coro como elemento épico, como o reconhece Anatol Rosenfeld ao declarar que a voz autoral se imiscui, assumindo "função lírico-

* Como ocorre em *O berço do herói* em que as personagens, por vezes acompanhadas do próprio coro, enquanto grupo, tomam a palavra e se apresentam pela forma característica de tal convenção.

¹⁸¹ Id., Ibid., p. 74.

narrativa"¹⁸², nas palavras pronunciadas pelo coro: "Através do coro parece manifestar-se, de algum modo, o 'autor', interrompendo o diálogo dos personagens e a ação dramática, já que em geral não lhe cabem funções ativas, mas apenas contemplativas, de comentário e reflexão."¹⁸³

Pavis também aponta para a ambigüidade do coro pela sua propriedade de desencadear a identificação e o distanciamento no leitor (ou no espectador da encenação materializada). Em *O berço do herói* esse duplo caráter do coro se faz perceber: a identificação se dá por promover a proximidade do leitor com o que é defendido pelo coro, simpatia possibilitada pelo compartilhamento dos valores implicados na matéria dos poemas entoados, como a exploração da imagem do herói, as ponderações sobre o mundo belicoso e a corrupção praticada na cidade. Valores que permeiam o enredo da peça. O distanciamento se dá pelo efeito "desrealizante", pelos julgamentos das ações e pela tomada de consciência do trabalho dramaturgico, como exposto anteriormente.

® Cenário estilizado

Na estilização do palco, a "realidade cênica"¹⁸⁴ é simplificada pelo trabalho cenográfico, de modo a ser composta por suas características essenciais, sem muitos detalhes, mas pela abstração. Pavis declara que o trabalho do encenador, na realização de tal proposta, é o de fazer o real (recriado artisticamente) "ser 'fiscado' por alguns objetos-signos que identificam sua natureza e seu vínculo"¹⁸⁵.

Na sobre-rubrica de *O berço...*, o autor-empírico prescreve tal convenção

¹⁸² ROSENFELD, *O teatro épico...*, p. 22.

¹⁸³ Id., *Ibid.*, p. 30.

¹⁸⁴ PAVIS, *Dicionário de teatro...*, p. 148.

¹⁸⁵ Id.

para a produção do cenário. Indicação que pode ser materializada na montagem do espetáculo teatral, assim como pode ser assumida na encenação imaginária da peça.

A eleição desse procedimento cenográfico não aparece apenas nesse paratexto, mas, coerentemente, é insinuado pelas rubricas de ambientação dos quadros, pois à imagem de espectador não são oferecidos detalhes, a configuração fotográfica sobre como se compõe o ambiente apresentado: *Uma sala em casa de Antonieta.*, *Voltamos à casa de Antonieta....*, *Na praça....* Assim, o espectador implícito nas rubricas é introduzido no espaço de ação sem que haja a descrição do cenário. Às vezes, alguns objetos, como um sofá, uma mesa, a decoração da praça (bandeirinhas, faixas, barraquinhas), o monumento, que compõem determinado cenário são apresentados e tornam-se objetos-signos, pois pela interação da composição dramática com seu espectador firma-se o acordo de que certos elementos representam determinado ambiente, como o sofá indica a casa de Antonieta ou o monumento a praça. Tais objetos cotidianos transformam-se em signos teatrais, porque artificializados (conforme estudo clássico de Tadeusz Kowzan¹⁸⁶) pela sua inserção na realidade cênica, o que estabelece uma nova comunicação com o leitor-espectador: o sofá não é apenas um móvel, mas representa um espaço de ação, a casa de Antonieta; a mesa no bordel assume dupla significação, pois indica o espaço público do bordel (o lugar em que os fregueses bebem e conversam com as Raparigas) e o tablado para a apresentação teatral de Cabo Jorge.

Desse modo, o cenário estilizado modela a realidade representada pela concentração, pela essencialidade dos objetos. Procedimento que não se afasta do realismo, entendido como modo objetivo de trabalhar/recriar a realidade artística e não como reprodução que coincide com a realidade empírica. Pavis, em sua exposição sobre a representação realista, entre outras particularidades, aponta para o caráter expressivo de tal encenação:

¹⁸⁶ KOWZAN, T. Os signos no teatro. In: BOGATYREV, I.; HONZL, J., *A semiologia aplicada à arte dramática*. Org. e Trad. Luiz Arthur Nunes et al. Porto Alegre: Globo, 1977. p. 57-83.

... A cena "significa" o mundo; apresenta, portanto, os signos pertinentes deste, afastando-se de um decalque mecânico da "natureza". Essa encenação da cena cuida da distância conveniente entre significante (material cênico utilizado) e significado (mensagem a ser transmitida).

Portanto, uma reprodução realista não utilizará necessariamente uma propriedade sensível do objeto imitado; simplesmente cuidará para que o espectador seja capaz de identificar este objeto...¹⁸⁷

Essa abstração, na qual se erige a estilização — inerente a toda representação artística, como assinala Pavis —, organiza o realismo cenográfico. Dessa forma, a estilização não é uma técnica que se afasta do real, mas que se aproxima dele. Para Meyerhold, citado por Pavis, a estilização é "a marca de todo realismo profundo: 'É um erro opor o teatro estilizado ao teatro realista. Nossa fórmula é teatro realista estilizado'"¹⁸⁸.

A estilização indicada pelas rubricas também possibilita o estabelecimento de um diálogo, com a imagem de espectador, em torno do procedimento, da carpintaria dramática. Ou seja, a leitura volta-se para questões em torno de princípios envolvidos na escrita dramática. O texto oferece, então, a possibilidade de seu espectador implícito captar a proposta teatral que o sustenta: anti-ilusionista, não-naturalista e aberta à intervenção produtiva do espectador implícito, pois este precisa compactuar com a abstração, com a essencialidade cenográfica para que os elementos tirados do cotidiano sejam lidos como signos. A leitura do espaço cênico* estilizado precisa ultrapassar a função banal dos objetos utilizados em cena e alcançar a mensagem que eles transmitem enquanto signos. E isso porque o objeto é despido de sua materialidade cotidiana, de mero utensílio, para assumir o papel de signo teatral: o seu potencial de comunicabilidade.

¹⁸⁷ PAVIS, *Dicionário de teatro...*, p. 328.

¹⁸⁸ Id.

* Espaço imaginário, pelas rubricas, ou concreto, pelo palco.

® LUZ

Sistema sígnico que, agregado aos demais signos teatrais, promove maior expressividade na composição e animação do espaço cênico. Efeitos advindos de sua capacidade de "modelar, modular, esculpir um espaço nu e vazio, dar-lhe vida"¹⁸⁹. Potencialidades que justificam o modo pelo qual é qualificado o papel da luz no espetáculo teatral, conforme aponta Pavis: *Lichtregie* ("encenação da luz") e *lighting design* ("desenho das luzes"). O autor lembra ainda que Adolphe Appia, um dos grandes reformadores simbolistas do palco, juntamente com Craig, já havia percebido a importância da luz para o trabalho do ator.

A luz participa da produção de sentidos desde a leitura do texto dramático até a recepção do espetáculo teatral. Em *O berço...*, a luz promove a geração de várias nuances de sentido, como pode ser percebido nas seguintes rubricas:

Coro

(Surge sob um jato de luz e canta.) (BH: 459)

(Junto à estátua, sob um jato de luz.) (BH: 523)

A projeção da luz sobre o coro busca despertar no espectador implícito a percepção do delineamento, da delimitação do espaço de atuação e da abertura de uma nova temporalidade, pois, durante tal apresentação, a ação dramática (no nível do enredo) e cênica (atuação cênica imaginária), que vinham sendo desenvolvidas, são interrompidas, desenvolve-se, então, o entreato. Dessa forma, o intermédio criado pela luz, cantiga e presença do coro estabelece um novo compasso no andamento da ação e um novo tempo (narrativo ou reflexivo erigido pelos poemas entoados) pertencente ao que é pronunciado e atuado (gestualidade, movimentação, figurino) pelo coro.

Há, ainda, a possibilidade da representação de espectador atribuir mais uma função à luz. Como o coro produz um número teatral, ela pode ser lida como signo da teatralidade, pois cria a atmosfera de enunciação e visualidade teatrais necessárias para

¹⁸⁹ ROUBINE, J-J. *A linguagem da encenação teatral, 1880-1980*. Trad. e apres. Yan Michalski. 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. p. 21.

a intervenção do coro. Pela projeção da luz há a potencialização visual e auditiva, o reforço à artificialidade da representação do intermédio.

As capacidades de captar as várias potencialidades de efeito da luz, empregadas em determinado quadro ou cena, e de formar sentidos para a contribuição da luz no que é atuado fazem parte da imagem de espectador modelada pelas rubricas que indicam a presença dessa linguagem.

Muda a luz. Agora, apenas o sofá está iluminado, e o estudante Jorge está deitado nele. Antonieta, de pé, tem um lenço na cabeça. (BH: 491)

Muda a luz. Cabo Jorge levanta-se do sofá, e Antonieta tira o lenço da cabeça. (BH: 492)

Eles se beijam, demorada e libidinosamente. Muda a luz. O sofá fica na penumbra... (BH: 493)

Neste momento do quarto quadro, primeiro ato, a luz não cria apenas um novo tempo-espaço no presente dramático, mas enuncia um instante pertencente ao passado de Jorge e Antonieta, presentificando-o. Portanto, a luz cria a atmosfera para o *flashback*, pelo qual é narrado, pela encenação, o encontro amoroso das personagens.

Há, assim, o imbricamento de realidades — presente e pretérita (transformada em quase-pretérita) — no jogo dramático e cênico. O leitor-espectador-modelo é convidado a renunciar a linearidade do enredo, da ação presente e a fruir esse parêntese narrativo evocado e modulado* pela luz, que assume a função de elemento épico na peça.

Nessa ocorrência do emprego da luz, fazem-se presentes as capacidades anteriormente apontadas no delineamento da imagem de espectador e a elas são agregadas certo conhecimento das convenções teatrais da "encenação da luz". Tal enciclopédia possibilita maior riqueza cenográfica, e, por conseguinte, significativa para a visualidade cênica, mesmo para a encenação imaginária.

* Por exemplo, o emprego da luz baixa, podendo ser matizada pela cor azul, convencionalmente teatralmente como a cor que remete ao passado.

Muda a luz. Na praça, diante do monumento, Major e Prefeito param. (BH: 522)

A mudança de luz, no fim do sexto quadro, cria a densidade da atmosfera cênica, pois nesse instante, as personagens estão preocupadas com o retorno de Cabo Jorge e impressionadas pelo que lhes disse o Vigário:

Vigário — *(Parece subitamente iluminado.)* É verdade que isso isso[sic] ia cair sobre essa gente como uma praga. Mas há momentos em que nada é tão útil como uma praga, pra varrer a terra de todo o pecado. Deus ajuda e perdoa, mas também castiga. *(Fita Cabo Jorge, como se o visse agora sob nova luz.)* Quem sabe se não foi Ele quem mandou você, pra isto? Como um castigo? (BH: 521)

A iluminação que aparece indicada nas rubricas do Vigário é metafórica, representam a revelação enviada pelo Divino. A luz, aqui, não é a da utilização da técnica cenográfica, mas criada pela expressividade facial, pelo tom e pelo conteúdo do texto pronunciado pela personagem. Porém, nada impede que se possa projetar imaginariamente a luz sobre a personagem (ou ator na representação materializada) para realçar o efeito da visão, do esclarecimento obtido pela personagem.

Percebe-se, então, em todas as ocorrências ora apontadas, que a luz — em sua fluidez e flexibilidade características — põe em evidência a plasticidade da cena e, concomitantemente, produz e/ou reforça as possibilidades de formação de sentido.

Pavis descreve, citando Charles Dullin, muito apropriadamente, a relação da luz com o espectador: "o único recurso exterior que pode agir sobre a imaginação do espectador sem distrair sua atenção; a luz tem uma espécie de poder semelhante ao da música; toca outros sentidos, mas age como ela; a luz é um elemento vivo, um dos fluidos da imaginação, o cenário é uma coisa morta".¹⁹⁰

As projeções dinâmicas também se integram ao sistema da luz, segundo Tadeuz Kowzan¹⁹¹. As rubricas abaixo inserem a linguagem cinematográfica na composição dramática/teatral:

¹⁹⁰ PAVIS, *Dicionário de teatro...*, p. 202.

¹⁹¹ KOWZAN, *op. cit.*, p. 74.

Sobre a tela, projeta-se o filme:

Campo de batalha (noite). (BH: 460)

Apaga-se a tela. A iluminação muda.(...) (BH: 461)

... Na tela, num 'flash-back', surge a cena do comício inicial, com o Major discursando. (BH: 493)

A tela iluminada cria, pela linguagem cinematográfica, um espaço virtual dentro do cenário da peça. Esse outro cenário é erigido pela bidimensionalidade da projeção, mas possui a mesma função do cenário materializado (tridimensional), ou seja, representa um espaço referencializado: a Itália e a praça da cidade de Cabo Jorge; respectivamente. Nesses cenários bidimensionais são encenados acontecimentos pretéritos: o primeiro traz ao espectador implícito uma narrativa externa ao enredo da peça (o filme), o segundo resgata um momento apresentado no prólogo.

Desse modo, mais um atributo se une à imagem de espectador inscrita no e pelo texto, a capacidade de articular a linguagem teatral à cinematográfica.

® Música

No interior da encenação, a música influencia a percepção global da cena, proporciona a "criação, ilustração e caracterização de uma atmosfera introduzida por um tema musical"¹⁹². Potencialidades presentes na indicação de composição da ambientação do oitavo quadro:

A estátua está de novo no seu pedestal. Homens, comandados pelo Prefeito, enfeitam a praça com bandeirinhas e penduram faixas que dizem: Seja bem-vindo Cabo Jorge — A Cidade Recebe com Orgulho seu Heróico Filho, etc... Os meninos também ajudam, ruidosamente. A música, que não cessou durante a mutação, continua ainda um tempo, descritiva. (BH: 526)

A música descritiva* pinta o ambiente festivo da praça e motiva o reconhecimento de tal situação. Assim como, constitui-se uma "pontuação da

¹⁹² PAVIS, *A análise dos espetáculos...* p. 133.

* Composição incidental que age como coadjuvante na composição do contexto em que transcorrem as enunciações.

encenação, sobretudo durante as pausas da atuação, as mudanças de cenário"¹⁹³. Caráter esse evidente na rubrica, que destaca a execução da música durante a transformação do cenário, o que estimula o efeito de "desrealização", como nas aparições do coro, pois o espectador (empírico e/ou implícito) distancia-se da ilusão dramática e cênica e se aproxima da elaboração do jogo cênico, do procedimento. A música acumula o sentido de teatralidade, torna-se seu signo.

Assim, fazem parte da representação de espectador as capacidades de ler a indicação da música descritiva como signo não-verbal, que busca estimular a percepção desse espectador ao criar e matizar o espaço dramático, e como signo da técnica, que promove o estabelecimento de um diálogo em torno da artificialidade teatral e que assinala a importância do procedimento artístico na composição dramática. A esse respeito, Pavis declara que o "procedimento adquire então o estatuto de trabalho significativo, trabalho este efetuado com base em sistemas cênicos que não são um reflexo da realidade, mas o local da produção dos processos artísticos e sociais."¹⁹⁴

® Proscênio — Coro (*Sai do meio do povo, avança até o proscênio e canta.*) (BH: 465)

A indicação da aproximação do coro a essa área do palco, sinaliza para uma dramaturgia que procura estabelecer um diálogo direto com o público; portanto, a convenção ilusionista ou naturalista não está em jogo, pois a quarta parede não existe. O espectador é o interlocutor eleito pelo coro. O mesmo efeito se estabelece na relação entre o texto e a imagem de leitor-espectador.

Com a movimentação do coro ao proscênio, há a quebra da ilusão e há o ensejo da participação direta do espectador (enquanto integrante da platéia) e/ou do leitor-espectador que lê, encena e dialoga muito proximamente com a atuação do coro.

¹⁹³ Id.

¹⁹⁴ PAVIS, *Dicionário de teatro...*, p. 306.

A indicação do proscênio sinaliza para o pacto dialético proposto pelo trabalho dramaturgico.

® Aparte

Procedimento que reforça a abertura da peça ao leitor-espectador. Em *O berço...*, ele se apresenta no solilóquio de Antonieta e nas aparições do coro (em suas variadas formas).

Pavis declara que a qualidade essencial do aparte é a de introduzir uma modalidade diferenciada de diálogo, pois "reduz o contexto semântico àquele de uma única personagem; assinala a 'verdadeira' intenção ou opinião do caráter, de modo que o espectador sabe a que ater-se e pode julgar a situação com conhecimento de causa."¹⁹⁵ O aparte permite o acesso à verdade interior da personagem. Revelação realizada pela personagem diretamente ao leitor-espectador (na leitura do texto dramático) ou espectador (na ocasião da recepção do texto cênico). Em *O berço...*, esse diálogo ocorre pelo desvendamento intimista dos desejos e auto-justificações de Antonieta em solilóquio e pelas reflexões entoadas poematicamente pelo coro.

Contudo, na leitura do texto dramático não se estabelece, claramente e fluidamente, o estatuto ambíguo da personagem em situação de aparte. Caráter esse apontado por Pavis na exposição sobre a prática teatral de *dirigir-se ao público*¹⁹⁶. Explica ele que a personagem "se apresenta certamente como pessoa privada"¹⁹⁷, ou seja, quem toma voz é o ator/atriz que fala em seu próprio nome e se dispõe a dialogar com o público. No entanto, o espaço cênico, ocupado por esse ser de carne e osso, e o estatuto de personagem (a co-presença desse ser ficcional, mesmo quando a identidade que se destaca é a do/da ator/atriz) jamais são esquecidos por ambas as partes

¹⁹⁵ Id., *Ibid.*, p. 21.

¹⁹⁶ PAVIS, *Dicionário de teatro...*, p. 101.

¹⁹⁷ Id.

(ator/atriz e platéia) desse jogo teatral. Pavis assinala que:

tudo o que ela [personagem] pode dizer assume, desde que proferido no palco, valor de *texto a ser dito* integrado à ficção da peça e 'pre-visto' pela encenação, dirigido a um espectador fictício (e não-real) já previsto pelo espetáculo. Dirigir-se ao público (exceto no *happening*, onde não há mais — teoricamente — emissor e receptor do texto) nunca é uma *comunicação* direta e colocada fora da ficção, mas linsonjea o gosto do público pelo jogo e pela desmistificação.¹⁹⁸

Para o leitor-espectador há a percepção do jogo cênico, porém ela se dá primordial e evidentemente como interlocução da personagem (Antonieta, o coro, as personagens que realizam o papel do coro) com ele. Pois é a personagem quem se dirige a ele, visto que o leitor da composição dramática não está diante da materialidade do palco e dos corpos dos atores; o que facilitaria a percepção desse breve distanciamento, desse sutil descolamento da dupla identidade do sujeito enunciador. A (re)teatralização, o mostrar do jogo, erige-se, porém pelo pacto entre personagem e leitor-espectador.

O efeito provocado pelo diálogo exclusivo com o leitor-espectador (posto que não há personagens em cena) possibilita a percepção da estética envolvida na dramaturgia da peça e a reflexão de aspectos, presentes no solilóquio ou nas enunciações do coro, que aprofundam a compreensão do enredo e dos valores implícitos no texto dramático.

Cabe mencionar ainda, com base em Pavis, que o aparte se faz acompanhar por um jogo cênico ("afastamento do ator, mudança de entonação, olhar fixo na sala"¹⁹⁹) que o torna verossímil, devido ao emprego de técnicas que permitem simultaneamente "'passar da ribalta', e, portanto, ficar verossímil embora dando-se a reconhecer como procedimento: refletor voltado para o monologuista [ver exposição sobre a luz], *voz off*, iluminação atmosférica diferente [ver exposição sobre a luz]

¹⁹⁸ Id.

¹⁹⁹ Id., *Ibid.*, p. 21.

etc."²⁰⁰. Assim, a ludicidade e a dramaturgia são colocadas em evidência no processo de recepção.

3.2.5 Estruturas discursivas (temática, intriga e tema)

Temática

A temática social e política de *O berço do herói* desenvolve-se pelo conflito entre o indivíduo e o poder de um sistema capitalista, que cercea e erige a falsa noção de liberdade sob o emblema da religião, da democracia e de tantos outros, como declara Cabo Jorge em citação anteriormente reproduzida na seção dos diálogos/solilóquio.

Anatol Rosenfeld descreve o engajamento da dramaturgia de Dias Gomes:

O teor popular, no entanto, é acentuado em quase todas as peças, antes de tudo por se tratar de uma dramaturgia "em favor do povo", depois porque os conflitos, problemas e personagens, embora quase sempre de alcance e significado universais, se afiguram eminentemente brasileiros, como são eminentemente nacionais os costumes, condições e situações. (...) O brasileiro, sobretudo o povo simples, profundamente inserido nos seus costumes, vive, chora e ri nestas peças com uma autenticidade que lhe garante de imediato a identificação nacional. (...)

A dramaturgia de Dias Gomes apresenta e analisa, em todas as peças, um mundo de condições, atitudes e tradições cerceadoras, de forças mancomunadas com a inércia, a estreiteza ou a hipocrisia; mundo carregado de pressões e conflitos que tende a suscitar a luta, franca e dúbia, coerente ou não, pela liberdade e pela emancipação, pela dignidade e pela valorização humanas.²⁰¹

Em *O berço...*, as personagens simbolizam esse conflito, tornam-se emblemas dessas forças conflitantes.

A capacidade de perceber o engajamento político-social da peça também é mais um traço presente na imagem de leitor nela e por ela delineada.

²⁰⁰ Id.

²⁰¹ ROSENFELD, A obra de Dias Gomes..., p. xiii.

Intriga

Localizada na superficialidade do texto dramático, compreende a seqüência narrativa (o enredo) que compõe a peça. A intriga decorre da ação, pois a peça lança personagens em uma empreitada conflituosa — "dinâmica incessante [que] cria o movimento da peça"²⁰² — que motiva a narratividade, a intriga dramática.

A intriga de *O berço...* desdobra-se pelo desenvolvimento da exposição, no primeiro ato, da exploração comercial do falso mito do herói-Cabo Jorge e pela enunciação do conflito com a chegada de Cabo Jorge, vivo, à cidade. Há, então, a inserção do nó — de modo sutil com a chegada de Rapaz à cidade (3º quadro) e posterior explicitação de que ele é Jorge (4º ato) — que retira as personagens, que vivem e agem sobre a imagem do herói, da passividade de tal ação, pois bloqueia as linhas de ação desenvolvidas por cada personagem.

O ponto nevrálgico se instala não apenas pelo aparecimento do herói vivo, mas pelo entrechoque de motivações e de valores: Jorge volta para a terra natal para poder ser sujeito de sua liberdade, tolhida por valores sociais, intenção que se choca com a força de interesses coletivos, ou seja, o eixo social se opõe ao sujeito; os valores interiorizados de Jorge colidem com os das demais personagens, em maior ou menor grau; o conflito entre a desvalorização da vida e a valorização da morte (Jorge vale mais morto que vivo, o *progresso* da cidade depende disso); o herói x o homem.

O desenlace do conflito se realiza no segundo ato, com a morte (assassinato) de Jorge. A personagem é sacrificada em prol da conservação da imagem, contrafeita, do herói, muito embora a imagem do "herói-definitivo" tenha sido apagada pela humanidade (qualidades e mazelas) do anti-herói, pelo mundo belicoso acionado por botões.

A cooperação solicitada ao leitor-modelo, para a apreensão da intriga, dá-se de modo claro, fluido, pois os quadros dos atos são encadeados de modo a mostrar o

²⁰² PAVIS, *Dicionário de teatro...*, p. 4.

enredamento das ações e do entrechoque, mais ou menos intensos, das personagens. Há ainda a possibilidade, mesmo na linearidade do texto, do leitor delinear valores ideológicos representados pelas e nas personagens e isso devido ao constante reforço desses valores, seja nas falas e ações das personagens, seja pela presença do autor-modelo nas rubricas que as acompanham. O estabelecimento da ideologia que subjaz o texto se dá em um segundo momento, isto é, quando o olhar leitor pôde transpor a intriga e chegar ao engajamento e às apreciações implicadas na peça, sejam elas sociológicas (a denúncia) ou estéticas (a dramaturgia).

Tema(s)

O berço do herói fundamenta-se na desconstrução do mito do herói pela defesa do prosaico anti-herói. Essa desmontagem é realizada pela revelação do "absurdo mito do herói guerreiro na época da bomba atômica"²⁰³. Caminho que faz orbitar outros temas em torno do motivo central. Constelação de temas a ser igualmente percebida e produzida pelo leitor-espectador.

Há que se pontuar, ainda, que tal matéria é organizada de forma tragicômica, de modo a produzir o riso amargo no leitor-espectador, recurso que busca promover o julgamento de tal situação no âmbito do mundo possível do texto dramático e do mundo empírico.

Portanto, a capacidade de identificar e compreender não só o tema central da peça, mas também os motivos que se desenvolvem a partir dele constitui a representação do leitor no nível da (inter)discursividade narrativa da peça. Assim como, reaparece a habilidade de dirigir um olhar inquiridor, que possibilita a reflexão sobre o fio narrativo (a intriga) do enredo da peça. Olhar esse que promove, pela sua interiorização no universo dramático, o distanciamento da realidade empírica, possibilitando uma apreciação crítica desse estado de coisas no mundo extratextual.

²⁰³ ROSENFELD, A obra de Dias Gomes..., p. xxix.

3.2.6 Modos narrativos

A organização da condução do relato de *O berço do herói* se dá pela disposição em atos e quadros, que encaminham o leitor-espectador a gradativamente interagir com a trajetória das personagens, podendo compreender as relações entre elas, o caráter de cada personagem, podendo espacializar imaginariamente suas ações nos espaços traçados pelas rubricas dos quadros e também perceber os procedimentos de encadeamento do enredo. Pois, se os atos, como foi exposto anteriormente, constituem-se em unidades narratológicas que gradativamente desenvolvem a cadeia actancial em apresentação, desenvolvimento e resolução do conflito, os quadros além de orientarem a visualidade pictórica da ação em determinados instantes da peça, também evidenciam a intenção, a arquitetura da narratividade da peça, pois a descontinuidade erigida pela inserção dos quadros decompõe o curso da tensão e insere o leitor em microunidades, dentro das macrounidades que são os atos, narrativas que evolutivamente o encaminham para a armação do conflito e seu desenlace.

Há que se considerar também o caráter narrativo de algumas das rubricas, situadas entre os diálogos, que conduzem a narrativa da peça. Como ocorre nas *rubricas narrativas*, nas quais o autor-modelo insere explicitamente o seu ponto de vista sobre a narrativa da peça, o enredo é evidenciado e não o aspecto cênico da composição dramática; e nas *rubricas ambíguas* em que o mostrar (*mimesis*) e o narrar (*diegesis*) se imbricam para produzir o aspecto cênico e narrativo de determinado momento da peça. A intervenção épica, nessas rubricas, provoca a reflexão do leitor quanto a inferências à realidade empírica e ao modo como ela está sendo recriada; como esse mundo possível está sendo co-produzido visualmente e que mensagem pede para ser ouvida.

Assinala-se que as rubricas estritamente cênicas também participam do desenvolvimento do enredo, apesar de não possuírem uma função narrativa, pois as linguagens não-verbais, trazidas por elas, tornam-se coadjuvantes importantes na expressividade do enredo, em sua potencialidade cênica.

Portanto, a história da peça perpassa por pontos de vista vários que compete ao leitor identificar, compreender e agregar para compor o mosaico de mundividências inseridas em *O berço de herói*; que, por sua vez, agregará a do leitor-espectador-modelo.

Não serão expostos os momentos do texto dramático em que se encontram tais instâncias, devido a constarem da seção *circunstâncias de enunciação* e da *enciclopédia* no sub-item das convenções.

A representação de leitor-espectador desenhada pelos modos narrativos é a de um receptor hábil em ouvir as várias vozes, mais explícitas e mais sutis, presentes na composição dramática. Vozes que lhe permitem dar rumo ao fio narrativo que corre junto à teatralidade desse bosque ficcional.

3.3 Apresentação de *O livro de Jó* e sua fortuna crítica

O livro de Jó

Dramaturgia nascida do processo colaborativo entre o Teatro da Vertigem e o dramaturgo Luís Alberto de Abreu (que se torna parte do grupo). Tem suas raízes deitadas no homônimo texto bíblico.

O grupo norteou seu trabalho de produção na intenção e no desafio, como relata o dramaturgo na seção *Processos* do livro do Vertigem, de recriar, transformar, pôr em ação e de "estabelecer leituras contemporâneas, recriando a milenar história

hebraica para a universalidade do momento presente."²⁰⁴

O livro de Jó, do Vertigem, propõe-se a suscitar, de modo intenso, a reflexão, a discussão sobre o ser humano em sua busca pelo entendimento e questionamento de si e de seu criador e da relação conflituosa (fé, revolta, devoção, abandono, devastação, acolhimento e dádiva) do homem com Deus. Em seu martírio e abandono, a inquietação principal de Jó está em entender porque Deus lhe infligiu tal provação; como no fragmento do diálogo entre Jó e Baldad na cena 3 — *Deus é Caos*:

(...)

Jó Não espero mais ficar são
Nem melhores horas futuras.
Ele não me ouvirá,
Pois, por nada, Ele me esmaga
E sem razão multiplica minhas feridas.

Baldad Sem razão?
E acaso conhece a profundidade de Deus?
Sabe o porquê de Sua santa decisão?

Jó Sei apenas que
O que perde o homem [grifo meu]
É mais que o julgamento e a pena:
É não saber. [grifo meu]
E não sei por que meu juiz
me condena.
As razões de Deus são obscuras.

Baldad E pode a criatura
Penetrar na razão do criador?

Jó *Não sei, mas preciso!* [grifo meu]
O homem é o que o homem conhece. [grifo meu]

(...)

Baldad Em que se transformou sua fé?

Jó Na crença de que Deus tem várias faces
E uma delas é luz.

Baldad Somos só criaturas,
E nossos dias são só uma sombra sobre o solo.
Não queira diminuir a justa distância
Que nos separa do Criador.

Jó *Sou criatura,*

²⁰⁴ ABREU, L. A de. O coletivo construtor. In: TEATRO DA VERTIGEM. *Teatro da vertigem*: trilogia bíblica. São Paulo: Publifolha, 2002. p. 59. p. 59.

*E, se Ele cria dor,
A dor sacode e tortura.
E, porque sou criatura,
Minha boca se abre e procura
As razões de quem cria dor. [grifos meus]
(...) (LJ: 144;146)²⁰⁵*

A vinculação dramaturgica a este propósito pode ser confirmada pelo relato do dramaturgo em entrevista a Aimar Labaki, Fátima Saadi e Silvana Garcia no Folhetim "Teatro do pequeno gesto", na qual ele menciona o encontro de suas intenções com as do diretor do grupo, Antônio Araújo: "Eu não tive nenhum problema com o Tó quando falei: 'Tó, eu não quero trabalhar o herói judaico-cristão, quero trabalhar o mito da criatura que se revolta contra o criador', e ele disse: 'é isso que eu quero também.' A busca de *Jó* é a busca humana mesmo."²⁰⁶

O confronto de *Jó* com o Criador é narrado e mostrado ao receptor de modo a colocá-lo (e também confrontá-lo) em uma fronteira tênue entre a realidade teatral e sagrada e a cotidiana; o ator e a platéia; a atemporalidade fabular e a temporalidade do ato.

No suporte literário, a força perturbadora e poética da urdidura do purgatório e abandono de *Jó* é transmitida de uma outra forma: pela potencialidade da palavra, que congrega o que é dito às várias linguagens físicas produzidas para a visualidade e materialidade do texto cênico. Renato Cordeiro Gomes, em resenha sobre o livro do Vertigem, refere-se a essa questão e evoca Antônio Araújo para transmitir a mudança de relação entre a representação (material) e a encenação suscitada pelas palavras impressas no livro: "Se nos espetáculos o Verbo se fez Carne, no livro, como diz o

²⁰⁵ ABREU, L. A. de. O livro de *Jó*. In: TEATRO DA VERTIGEM. *Teatro da vertigem: trilogia bíblica*. São Paulo: Publifolha, 2002. p. 112-179. A partir deste instante as referências às citações de trechos de *O livro de Jó* serão apresentadas pela abreviatura LJ, seguida da indicação da página em que se encontram.

²⁰⁶ ABREU, L. A. de. Luís Alberto de Abreu: a dramaturgia e o eixo do mundo. *Folhetim – teatro do pequeno gesto*. Rio de Janeiro, n. 16, p. 97-131, jan./abr. 2003. p. 111. Entrevista.

diretor, a Carne se fez Verbo"²⁰⁷. Há ainda a atuação coadjuvante da iconografia de alguns momentos de cenas da peça; imagens que dão suporte à palavra e influenciam a encenação imaginária realizada pelo espectador-leitor.

No horizonte crítico da dramaturgia de O livro de Jó

Os textos críticos a respeito d'*O livro de Jó* publicados na década de 90, época em que a peça foi criada e encenada, estão reunidos no livro da trilogia bíblica do Vertigem, na seção dedicada à *recepção crítica*; pela qual se obteve acesso a esse conjunto de textos.

O ponto em comum nos comentários críticos é a observação do impacto causado pela encenação nos espectadores e o reconhecimento da qualidade artística do trabalho de criação do Vertigem, presente nas composições dramática e cênica.

Para a exposição da fortuna crítica d'*O livro de Jó*, optou-se por expor, por meio de paráfrase, mais detidamente os artigos de Bárbara Heliadora, Sábado Magaldi e Mariângela Alves de Lima, devido à representatividade de cada um no cenário da crítica teatral e pela propriedade com que avaliam o evento cênico e a dramaturgia da peça. A apreciação voltada à dramaturgia é a que mereceu o recorte ora realizado para o enfoque da recepção, da reconstrução do efeito produzido por *O livro de Jó* enquanto partitura textual.

Jurandir Freire Costa, em *Um bálsamo para a alma*²⁰⁸, texto publicado originalmente no *Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro em 05/03/97), reconhece a riqueza e a força conceptual que sustenta a teatralidade da peça, afirmando que ela foge ao lugar comum de um teatro que oferece aos olhos e ouvidos do espectador "os tediosos e

²⁰⁷ GOMES, R. C. A vertigem do teatro: a reinvenção do teatro como experiência. *Folhetim – teatro do pequeno gesto*. Rio de Janeiro, n. 17, p. 49-57, mai./ago. 2003. p. 50.

²⁰⁸ COSTA, J. F. Um bálsamo para a alma. In: TEATRO DA VERTIGEM. *Teatro da vertigem: trilogia bíblica*. São Paulo: Publifolha, 2002. p. 301-302.

arranjadinhos artigos de cama e mesa"²⁰⁹, pois *O livro de Jó* chega ao fundo da alma. E aponta também para a metaforização dos dilemas da vida humana, em especial o do sofrimento, pela trajetória de Jó.

O reconhecimento do valor teatral d'*O livro de Jó* é manifestado por Bárbara Heliodora já nas primeiras linhas de seu texto crítico. A crítica declara que o "comovedor e inquietante"²¹⁰ *O livro de Jó* é o resultado de experiência singular, tanto em sua concepção quanto em sua encenação, qualificando-a como mais do que merecedora dos comentários positivos a ela dirigidos. Ressalta que essa repercussão se torna ainda mais extraordinária devido ao fato de tal experiência nascer de um texto literário: o "emblemático trecho da *Bíblia* sobre a dignidade do homem no sofrimento"²¹¹. Texto do qual Luís Alberto de Abreu extraiu o que nele há de conflitante, compondo "um duro processo de experiência humana, rica de implicações não só éticas como efetivamente espirituais, mesmo que num mundo de dúvidas religiosas."²¹²

Sábato Magaldi, em sua apreciação da montagem d'*O livro de Jó*, publicada originalmente em *O Estado de São Paulo* em 1996 e reproduzida na trilogia do Vertigem, aponta para o progresso do trabalho colaborativo do grupo, identificando-o como resultado de um trabalho desenvolvido no "universo da palavra"²¹³, por meio de uma dramaturgia mais formalizada; base essencial para a teatralidade alcançada. O crítico explica que Luís Alberto de Abreu, ao adaptar o homônimo texto bíblico,

²⁰⁹ Id., Ibid., p. 301.

²¹⁰ HELIODORA, B. A *Bíblia* inspira um primoroso retrato cênico do sofrimento humano na Terra. In: TEATRO DA VERTIGEM. *Teatro da vertigem: trilogia bíblica*. São Paulo: Publifolha, 2002. p. 306-307. p. 306.

²¹¹ Id., Ibid., p. 306.

²¹² Id., p. 306.

²¹³ Id.

conseguiu trazer o texto para o terreno do teatro pela marcação das "vozes"²¹⁴ dos interlocutores de Jó, sobretudo a da Mulher de Jó.

A crítica Mariângela Alves de Lima tem dois artigos seus, publicados originalmente no *O Estado de São Paulo* em 1995, integrados ao conjunto da fortuna crítica apresentada no livro do Vertigem. No primeiro deles, ela aponta para a questão da retomada feita pelo Vertigem, com *O livro de Jó*, do debate entre arte e verdade; discussão dominante nos anos 60.

Mariângela de Lima manifesta, já no título do seu primeiro artigo, um dos efeitos provocados pela peça, *O livro de Jó põe [a] metafísica à prova*²¹⁵. Dramaturgia que não se propõe a uma contemplação confortável, mas se oferece a uma intensa experiência que provoca no receptor a sua aceitação ou rejeição total. Essa relação (in)tensa se estabelece porque "Jó, sua mulher e seus amigos não são personagens críveis, ancoradas nos substrato histórico do 'Antigo Testamento'. Não podemos contemplá-las à distância, porque são apresentadas como porta-vozes de um diálogo que cada um de nós já travou com o criador em momentos de angústia."²¹⁶

Debruçando-se sobre o estrato da concepção da peça, a crítica declara que a recriação do texto bíblico feita pelo dramaturgo, assim como, a encenação dirigida por Antônio Araújo, inspiram-se nos procedimentos alegóricos do teatro medieval, pois o que é mostrado não é o indivíduo, mas uma abstração ou uma alma, posto que nada "encobre esse núcleo metafísico, investigado pela consciência."²¹⁷ Mariângela de Lima justifica sua ponderação ao explicar que os elementos narrativos — a queda e a revolta — são mais tênues do que o teor dos diálogos.

²¹⁴ Id., *Ibid.*, p. 299.

²¹⁵ LIMA, M. A de. *O livro de Jó põe metafísica à prova*. In: TEATRO DA VERTIGEM. *Teatro da vertigem: trilogia bíblica*. São Paulo: Publifolha, 2002. p. 299-300. p. 299.

²¹⁶ Id., *Ibid.*, p. 299.

²¹⁷ Id.

Em seu segundo texto, *Experimentando a dor de existir*²¹⁸, a crítica reafirma o caráter singular e tenso da dramaturgia da peça, assim como discorre sobre a marca do profano e do sagrado em *O livro de Jó*.

Ela começa por discutir a ênfase dada pelo dramaturgo ao caráter profano do teatro. Primeiramente, a crítica concorda com Luís Alberto de Abreu, expondo que para a experiência mística ou especulação teológica cria-se o templo, o claustro, um lugar que abrigue o sagrado. Em um segundo momento, ela se contrapõe a ele declarando que o público sente-se tentado a contradizer tal ponto de vista. E isso porque o espetáculo foge à rotina do teatro como momento de lazer, é a manifestação de um teatro que expressa o essencial, um "diálogo em estado puro"²¹⁹, cujas perguntas ecoam no espaço partilhado por atores e espectadores. O intervalo entre a pergunta e a resposta é apontado pela autora como condição essencial da vida do teatro, e, na peça, circunstância alguma atenua a forte necessidade do público seguir o questionamento e a espera de Jó.

Aponta ainda para a questão da experiência da leitura literária, particular, portanto, d'*O livro de Jó* ao afirmar que tal processo será conduzido pelo ritmo da ansiedade do leitor.

Pelo conhecimento dos comentários críticos dirigidos à escrita dramática, o leitor tem a possibilidade de ter acesso à parte das recepções d'*O livro de Jó*, do impacto virtuoso, desconcertante e cruel da dramaturgia realizada por Luís Alberto de Abreu e o Teatro da Vertigem no interior das referências teatrais vigentes no horizonte de seu surgimento; assim como possibilita que o leitor possa pensar a produção desses efeitos e a atualização de sentidos na contemporaneidade da leitura realizada. Wolfgang Iser comenta essa ligação: "os sentidos diferentes de um mesmo texto só

²¹⁸ LIMA, M. A de. Experimentando a dor de existir. In: TEATRO DA VERTIGEM. *Teatro da vertigem: trilogia bíblica*. São Paulo: Publifolha, 2002. p. 300-301. p. 300.

²¹⁹ Id.

podem ser realizados sucessivamente; isso se evidencia tanto na segunda leitura de um texto, quanto na história de sua recepção. Por conseguinte, o interesse pelas atualizações históricas dos sentidos de um mesmo texto as torna um objeto da análise; a meta não é produzir sincronicamente todas as formas de sentido."²²⁰

O contato com a recepção crítica proporciona ao leitor um conjunto de informações que poderá instrumentalizar nova recepção d'*O livro de Jó*. Pois, como declara Peter Brook sobre os caminhos tomados para a compreensão da obra de Shakespeare, "essa obra chega até nós, hoje, não como uma série de mensagens — mas como uma série de impulsos que podem gerar inúmeras interpretações."²²¹

3.4 Os níveis de cooperação textual de *O livro de Jó* e suas imagens de espectador-leitor

3.4.1 Circunstâncias de enunciação

3.4.1.2 Disposições paratextuais

²²⁰ ISER, op. cit., v.1, p. 66.

²²¹ BROOK, P. *O ponto de mudança: quarenta anos de experiências teatrais — 1946-1987*. Trad. Antônio Mercado e Elena Gaidano. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1994.p. 108.

Ficha técnica — o trabalho colaborativo e a trajetória do Vertigem

O livro de Jó não disponibiliza a convencional apresentação das personagens da peça, mas oferece ao seu leitor a ficha técnica da realização do texto cênico, à maneira de um programa da representação. Assim sendo, são exibidas informações sobre a autoria da composição dramática e da criação cênica: atores, assistente de direção, músicos, figurinos, luz, ambientação cenográfica, projeto acústico, coordenação teórica e, entre outras referências, chama a atenção a indicação do responsável pela zeladoria, "Seu José". Há também o cuidado de informar as datas correspondentes à atuação do intérprete de cada personagem. Tal detalhamento reveste a ficha técnica do propósito de oferecer ao leitor o acompanhamento da trajetória do Teatro da Vertigem:

Criação
Teatro da Vertigem
 Dramaturgia
Luís Alberto de Abreu
 Atores
 (...)

Mariana Lima (Mulher de Jó, 1995-7)
Matheus Nachtergaele (Jó, 1995-7)
 (...)

 Projeto acústico
Kako Guirado
 Limpeza e zeladoria
Seu José
 (...) (LJ: 114)

Esse momento do paratexto acumula e articula informações que possibilitam a percepção da pluralidade de suas funções:

1. como ficha técnica, pois reúne informações acerca de todas as fases (e seus responsáveis) da encenação;
2. como manifestação da filosofia de trabalho do Vertigem, pois, ao dar crédito a todos os que se dedicaram e compartilharam experiências, pesquisas, criações

e técnicas no processo de construção do texto e do espetáculo, expressa a noção de grupo e interação.

Sua riqueza significativa e aspecto formal (a ficha técnica do programa da realização cênica) começam a desenhar a competência leitora presente em *O livro de Jó*, a de espectador, visto que fases e integrantes da montagem do ato teatral são apresentados neste instante, o que induz essa representação de leitor a deslocar seu olhar para a constelação de linguagens e técnicas exigidas pelo acontecimento teatral.

Comentário histórico — o dramaturgo toma a palavra

Há uma sucinta declaração registrada por Luís Alberto de Abreu a respeito do desenvolvimento da composição dramaturgicamente d'*O livro de Jó*, da data e local de estréia do espetáculo. Tais informações são postas à ficha técnica e antepostas ao início da primeira cena da peça.

O Livro de Jó foi desenvolvido preliminarmente em parceria do dramaturgo com o diretor durante o ano de 1993, e com a participação de todo o grupo de janeiro de 1994 a fevereiro de 1995. Esse espetáculo estreou em 9 de fevereiro de 1995 no Hospital Humberto Primo, em São Paulo.

Esta peça foi escrita especialmente para o Teatro da Vertigem e para a encenação de Antônio Araújo.

— L.A.A. (LJ: 116)

Esse breve registro histórico da produção do texto dramático e do espetáculo reforça informações presentes na ficha técnica e revela outras, como a identificação do espaço utilizado, o Hospital Humberto Primo; detalhe que requer do leitor o conhecimento de que se trata de um hospital desativado. Identificação que se articula metaforicamente com a situação de desamparo e de dor vividas por Jó em sua busca pelo sentido da vida e do entendimento dos desígnios de Deus, pois além do local trazer o abandono impresso em sua arquitetura, também representa o deserto (espaço dramático) no qual a personagem sofre as dores terríveis da peste que o assola e exige a presença de Deus.

A especificação de que se trata de um hospital desativado também pode

induzir o leitor a se voltar para uma questão conceptual do fazer teatral do Vertigem: a apropriação teatral de um espaço público, social e cotidiano. Ou seja, a inscrição do espaço teatral em um território que traz a carga emocional, a memória, a simbologia do espaço urbano e institucional que é. Desse modo, o ambiente hospitalar aparece citado no espetáculo por impregnar nele a atmosfera dual que lhe caracteriza: asséptica e séptica, dolorosa e de salvação. Interferência necessária e fecunda à ambiência da peça e que perturba, rompe com uma habitual percepção do espectador do evento cênico.

Percebe-se, portanto, neste comentário — tanto pelo que é explicitado quanto pelo que está implícito, como ocorre na indicação do Hospital Humberto Primo —, que o diálogo com a representação de leitor transcende a interpretação das informações e se inclina para a consideração das relações de mediação existentes no processo da criação teatral e da recepção d'*O livro de Jó*: o desenvolvimento conjunto da escrita dramaturgica e a escolha do espaço público para a realização do espetáculo; o que está sendo pensado pelo Vertigem nessa escolha e no que ela contribui para a forma e potencial dos sentidos da peça e que comportamento recepcional está sendo solicitado pela dramaturgia do grupo.

A necessidade do direcionamento de um olhar leitor renovado e aberto à experiência estética proporcionada pela dramaturgia do Vertigem é evidenciada nesse texto que margeia a composição dramática, pois ele possibilita a percepção da proposta teatral do grupo e fertiliza os atos de imaginação do leitor-modelo para a configuração cênica d'*O livro de Jó*.

Não se está querendo dizer com isso, que o paratexto encaminhe, de modo pontual, o espectador-leitor a imaginar o hospital Humberto Primo. E sim, que ele introduz o edifício hospitalar como espaço cênico previsto para a encenação da peça. Seja ela imaginária ou materializada. O hospital imaginado, configurado como espaço cênico, nasce do acervo de imagens do espectador-leitor.

3.4.1.3 Rubricas cênicas — linguagens do espetáculo

Para o exame das indicações cênicas foram selecionadas cenas do texto dramático que apresentassem rubricas que gerassem importantes representações de espectador. Por essa razão, optou-se por organizar a sua reprodução de modo a identificar as cenas em que se encontram. Para a observação das rubricas que se relacionam com as personagens ou com sistemas sógnicos ligados à configuração cênica (como as indicações espaço-temporais, por exemplo), o mesmo critério de seleção é seguido. Elas foram agrupadas de modo a constituírem um conjunto em que há correspondência semântica, por isso também a atribuição de destaque gráfico, por meio de grifo em negrito, do que está sendo observado, devido a se estar privilegiando o exame de determinado tipo de configuração dos sistemas sógnicos e ações nelas enunciadas.

Orientações para a criação do território simbólico — entre o potencial dramático e o cênico

1ª cena

A identificação de que a ação se passa em um hospital (espaço cênico) é dada pela primeira rubrica (ambígua) da composição dramática. Contudo, são os movimentos corporais, descritos nas rubricas abaixo, realizados por Mestre, personagem-narrador que se apresenta na abertura da peça ao modo de um mestre-de-cerimônias, que desenham a territorialidade do espaço simbólico e coletivo que está para se abrir. O gestual da personagem orienta a comunicação direta com o espectador (em situação concreta de representação) e com o espectador implícito nestas instâncias da partitura textual.

(Faz uma reverência e cede passagem indicando o caminho.[grifos meus]) (LJ: 119)

(Com um gesto, abarca toda a área de representação.[grifos meus] Entram padioleiros carregando uma maca com Jó deitado.) (LJ: 119)

Mestre é quem realiza essa interação gestual com o espectador implícito. O

gesto de cortesia, da primeira rubrica, formaliza e guia a entrada do espectador-leitor no universo e na atmosfera cênica, ritualística da composição dramática. Tanto essa rubrica, como a segunda, colocam a figura do espectador em contato com o modo de realização cênica prevista na dramaturgia da peça, pois a referência ao espaço teatral norteia o olhar leitor para a criação do espetáculo imaginário.

O texto possibilita a criação desse ritual estético pelo que indicam as rubricas, portanto, na liberdade criativa da imaginação (conclamada pelo Mestre) do espectador da rubrica. Criatividade que é também alimentada pelos testemunhos — depoimentos que envolvem estudos realizados, declarações de integrantes do Vertigem sobre os processos de criação — a respeito da criação dramaturgica. Material que margeia a composição dramática e que pode instrumentalizar a criação da virtualidade cênica produzida durante a leitura literária, uma vez que trazem referências a detalhes que compuseram o ato cênico concreto e que, ao serem lidos, apresentam aspectos desse ato que se relacionam com a proposta estética e significativa da peça, como é o caso do movimento ascensional no percurso dos atores-personagens e dos espectadores. Pode-se compreender, portanto, que a cooperação projetada por essas rubricas à figura de espectador considera a articulação entre o presente da leitura e o passado, os rumores da realização da escrita cênica (a memória da montagem concreta).

Observando-se ainda a questão espacial da peça, destacam-se, nas rubricas abaixo, os elementos previstos para a composição do espaço dramático e cênico:

*(Cruzam com eles dois **padioleiros** conduzindo um morto. [grifos meus])* (LJ: 119)

*(Sentado na **maca**. [grifo meu])* (LJ: 120)

*(Matriarca grita para Jó, que se deitava sobre a **cama** com ajuda dos **padioleiros**. [grifos meus])* (LJ: 120)

*(Senta-se na **cama** [grifo meu] entre os dois filhos e os abraça.)* (LJ: 121)

A prescrição da existência da maca, que, por vezes, acolhe um corpo sem vida ou o do agoniado e acometido Jó, da cama, ocupada ora por Jó ora por Matriarca, e da presença dos padioleiros orienta, juntamente com a primeira rubrica da peça, que

localiza a ação em um hospital, a atividade do espectador implícito para a produção da ambiência de padecimento e de abandono requerida pelo texto dramático. Atmosfera que é apoiada pelo gestual e ações das personagens.

Há também a relação contrastante, que se reflete na percepção dos espaços dramático e cênico, entre a rubrica que apresenta a entrada dos dois padioleiros que conduzem um morto e a serenidade enunciada pelo Mestre ao(s) espectador(es), assim como ao espectador-leitor:

Mestre Bem-vindos todos.
Atravessem estes umbrais
E colham toda a esperança
Que puderem encontrar.
(...)
Tomai este lugar como porto,
Parada, descanso,
Como horto pleno de frutos e sombra,
Um sereno remanso. (...) (LJ: 119)

Ora, como pode haver serenidade, remanso ou um porto seguro com a entrada abrupta dos padioleiros a conduzir um morto? A indicação cênica, que introduz essa entrada, corta o pronunciamento do Mestre justamente no ponto em que ele solicita que o espectador-leitor se entregue à tranqüilidade desse espaço-tempo que a ele se oferece. Portanto, essas duas instâncias do texto conduzem à percepção da existência de uma tensão interna, pois há um corte no efeito da fala do Mestre pelo impacto, devido ao inesperado, da entrada dos padioleiros com o morto. Dessa forma, elas indiciam que os "umbrais" do Vertigem não dão acesso a um universo que se oferece a uma recepção confortável e serena, mas a uma travessia de confronto, de choque. O contrato cooperativo começa a se estabelecer entre *O livro de Jó* e seu espectador-leitor-modelo.

Inferre-se, então, que o espectador inscrito nas rubricas que entremeiam a fala e a ação do Mestre, cujas indicações inserem objetos que possuem força formal e interpretativa para a caracterização espacial e cênica da cena, aparece dotado da propriedade de não só articular e ampliar as informações oferecidas nessas instâncias, mas de revesti-las do vigor por elas requerido para a criação cênica. Composição essa

que precisa ser realizada a partir da compreensão da existência de uma situação-limite (os gritos de dor de Matriarca pela perda dos filhos; o abatimento físico de Jó ao se deitar, auxiliado pelos padioleiros, na cama e ao se sentar na maca; a desolação, a presença próxima da morte) em uma zona-limite que é o hospital, o ambíguo território dos supliciados, da vida e da morte, da solidariedade e do abandono.

Percebe-se, por conseguinte, que a composição dramática, desde os seus primeiros instantes e até mesmo nos indícios oferecidos à composição imaginária do espaço dramático-cênico, revela a marca da sensibilidade em sua representação de espectador, pois a intensidade da atmosfera da peça se instaura já no início da ação. O texto intenciona colocar em relevo esse traço do espectador-leitor-modelo.

Tal propósito é evidenciado também na relação proposta ao leitor empírico pela ritualização do convite para que o leitor (do espetáculo ou da composição dramática) passe por seus "umbrais" deixando-se tomar pela imaginação e mostrando-se aberto à experiência da realidade teatral que se inicia. E ainda pelo modo como é realizada a indicação da composição do cenário: junto à ação e aos estados interiores e físicos das personagens, o que torna os objetos cênicos mais ricos em seu potencial significativo. Por exemplo, a cama hospitalar do cenário não pode ser lida como um lugar de amparo, de cuidados e de abrigo para a cura, mas de desalento, dor, doença e espera da morte. Disposições que pressupõem um olhar estético comprometido com o ímpeto da atuação e do estrato fabular para a co-produção da angustiante atmosfera da peça. Força percebida tanto pelo breve contato com a escrita dramaturgica quanto pela intertextualidade que ela carrega: o homônimo texto bíblico do Velho Testamento.

Quando se fala em sensibilidade como propriedade prevista na representação de espectador, não se está pensando em uma irrefletida e arrebatadora tendência a se deixar levar por estímulos afetivos ou por uma inadvertida identificação ou *uso* (conforme Umberto Eco) estritamente subjetivo do texto, mas na faculdade de reagir aos impulsos provocados pela peça. Estes envolvem o espectador implícito, ou ainda o espectador-leitor (enquanto representação do leitor constituído pela articulação do

texto principal e secundário), durante a recepção da peça, tanto pela via emocional quanto intelectual. O próprio personagem-narrador (Mestre) invoca tal envolvimento:

Mestre (...)

A vocês peço somente tragam

O coração e mente

Muito bem enlaçados, [grifos meus]

Porquanto um deles entende, o outro sente,

A mente avalia, o coração pressente,

(...)(LJ: 119)

6ª cena

O texto dramático ainda oferece mais uma orientação para a configuração de mais um espaço d'*O livro de Jó*:

(Levanta-se deixando Jó e, lamentando, dirige-se ao fundo [grifo meu]. Coro acompanha seus lamentos.) (LJ: 177)

A rubrica propõe um diálogo metateatral com seu espectador implícito, pois indica a movimentação de Matriarca-atriz para o fundo da área de atuação. Desse modo, o que está em jogo é a percepção do procedimento, da técnica da movimentação, das marcações do ator em atuação. Para tanto, o espectador implícito precisa ser capaz de se distanciar do mundo possível da peça (do ficcional, do enredo), portanto, do espaço dramático, e de se aproximar do jogo cênico desenvolvido na área de atuação. É o jogo cênico que é realçado no diálogo ora instituído pela rubrica. Há, portanto, o breve chamamento da rubrica à figura do espectador para a percepção da realidade teatral como teatro, pois além da rubrica indicar um espaço da área de atuação, a leitura do procedimento é igualmente possibilitada pela saída de cena de Matriarca, visto que esta é a última cena da peça. Compreensão reforçada pela articulação da fala sentenciadora da personagem: "... Jó é mais um morto meu. / mas eu só creio em vivos, / Meu Deus morreu." (LJ: 177)

Orientações para cristalização cênica do "mundo em relevo"²²²

1ª cena

A primeira rubrica que contribui para o desenvolvimento da formação do tom (a intensidade) da ambiência árida, densa e inquietante d'*O livro de Jó* é a que introduz a presença do coro, elemento que com seu canto marca a atmosfera lúgubre e mística que começa a aparecer.

O coro é inserido na ação, pela rubrica que entrecorta a fala introdutória e exortativa de Mestre, justamente no instante em que esse personagem-narrador declara que a voz de "uma pequena vida" no deserto "brada e exige a presença de Deus!" (LJ: 120):

(Atores cantam "à boca fechada" uma melodia melancólica.) (LJ: 120)

O triste canto, o lamento "à boca fechada" entoado pelo coro, incorpora-se e encorpa a intensidade da atmosfera de abandono, dor, aridez e desespero que envolve as personagens em ação e amplia a expressividade do ritual de um teatro sagrado que começa a aparecer textualmente.

Sacralidade manifestada pelo desenvolvimento do envolvimento entre espaço, personagens e espectador-leitor e que toma corpo, peso com a presença e a atuação do coro, "alma religiosa da peça"²²³, que evoca a arte vocal consagrada na tradição cristã medieval: o cantochão ou canto gregoriano; canto em uníssono que aqui se apresenta à boca fechada. A homofonia desse canto quase que silenciado, assim como a presença do coro instauram-se como voz coletiva. E isso porque o coro, com seu canto, comunga com as personagens (essencialmente com Jó) e com o espectador da rubrica o clamor ao divino.

O livro de Jó possui o caráter de um teatro sagrado, nos termos de Peter

²²² BROOK, *O ponto de mudança...*, p. 34.

²²³ ROSENFELD, *Prismas do teatro...*, p 55.

Brook, em que "o invisível pode aparecer"²²⁴, em que atores e espectadores irmanados "viram o rosto do invisível através de uma experiência que no palco transcendeu sua experiência de vida"²²⁵. Desse modo, o sutil impulsiona e corporifica a vida no e do palco. É a cerimônia, o culto e seus significados que devem preceder a forma, pontua Brook, pois "a forma [orgânica] não é um conjunto de idéias impostas à peça, é a peça iluminada, e a peça iluminada é a forma."²²⁶ O Teatro da Vertigem segue por essa trilha, a partir de "sensações confusas sobre religiosidade", do "silêncio de Deus" e do "terror e tremor"²²⁷, experimenta possibilidades para sua expressão.

A religiosidade não se encontra apenas na temática do grupo, mas também no desenvolvimento de seu processo colaborativo, que se estende ao espectador (do ato cênico materializado) e ao espectador-leitor (na orquestração da encenação imaginária), pois é na manifestação deste *religare* que a forma teatral se realiza.

O canto melancólico, "à boca fechada", do coro também se abre à percepção da elevação do grau de intensidade da devastação interior das personagens. Pois, além dos efeitos anteriormente identificados, o canto realça a dor interior, o estado psíquico de Jó e Matriarca.

O conjunto de rubricas abaixo reproduzidas formam perspectivas da contínua e crescente manifestação do dilaceramento, da crueldade, da cólera, da aquiescência, da incompreensão, do vazio, da ânsia e da dor humanos. Sentimentos e estados que se alternam e permeiam, de modo antagônico, a condição humana representada e questionada por meio das personagens, que, por sua vez, constituem pontos de vista plurais dessa condição em sua relação com o mundo.

²²⁴ BROOK, P. O teatro sagrado. In: _____. *O teatro e seu espaço*. Trad. Oscar Araripe e Tessy Calado. Rio de Janeiro: Vozes, 1970. p. 39-64. p. 39.

²²⁵ Id., *Ibid.*, p. 40.

²²⁶ BROOK, *O ponto de mudança...*, p. 21.

²²⁷ ARAÚJO, A. E a carne se fez verbo. In: TEATRO DA VERTIGEM. *Teatro da vertigem: trilogia bíblica*. São Paulo: Publifolha, 2002. p. 81-84. p. 81.

A percepção da gradativa elevação da intensidade de tais ambivalências é processada no percurso da leitura da peça. Por essa razão, as rubricas predis põem, em um primeiro momento, o seu espectador implícito a sentir para logo em seguida refletir. A representação do espectador transita no interior do mundo possível pela via da sensibilidade, da identificação pelo *pathos* provocado, e no mundo exterior, o distanciamento devido à percepção de que tais ambivalências, que permeiam o ser humano em sua busca pelo entendimento de sua condição e de sua relação com o divino, estão presentes na vida extratextual d'*O livro de Jó*.

Avaliou-se proveitoso e necessário esclarecer aqui, que o *pathos* que provoca a comoção não se dá de modo passivo, mas conduz, pela via da emoção, à percepção das condições substanciais da vida do ser humano que são mostradas pela peça. Peter Brook, ao se referir à dramaturgia shakespeariana, aborda a dinâmica desse duplo movimento interpretativo: "Podemos nos identificar ou distanciar à vontade, entregarmos à ilusão ou recusá-la; uma situação dramática pode afetar nosso subconsciente, enquanto nossa inteligência observa, comenta, medita."²²⁸

(Matriarca grita [grifo meu] para Jó, que se deitava sobre a cama com ajuda dos padioleiros.) (LJ: 120)

(Senta-se [Matriarca] na cama entre os dois filhos e os abraça.) (LJ: 121)

(Matriarca emite um grito pavoroso, desesperado. Um de seus filhos começa lentamente a cair ao chão, apesar do esforço dela para sustentá-lo. O mesmo acontece com o segundo filho. Matriarca, desesperada, pede ajuda, beija os filhos e chora acompanhada do coro. Jó ergue-se com dificuldade e olha perplexo ao redor.) (LJ: 123)

Essas três rubricas são apresentadas na seqüência ora reproduzida. Elas entrecortam as falas de Jó, Matriarca, Mestre e Contramestre e apóiam a expressividade da ação e do que é pronunciado pelas personagens.

A leitura dessas rubricas provoca o espectador implícito a mudar o tom da ação e da atmosfera da cena, pois se a fala narrativa e poética do Mestre e a intervenção do canto do coro pintam a cena de modo melancólico, na qual transpira o

²²⁸ BROOK, *O ponto de mudança...*, p. 85.

abandono, as rubricas marcam a transição para o caráter nevrálgico e angustiante que começa a tomar corpo na cena.

Caráter intensificado pela 3ª rubrica, que descreve o aspecto pictórico deste momento da cena: a condição interior de Matriarca, o desespero e a dor da personagem pela morte de seus dois filhos, personagens estes que aparecem indicados na peça apenas nessa rubrica; a reação desorientada e a debilidade física de Jó e o retorno do coro, que se solidariza com a dor de Matriarca.

O apuro com o qual a cena é descrita por essa rubrica faz aparecer a figura do espectador capaz de não só configurar a cena por ela orientada, mas de lhe dar forma pela via da sensibilidade, pois as indicações da rubrica se apresentam de modo a suscitar poeticidade nas imagens por ela descritas.

O fragmento da rubrica que descreve o esforço de Matriarca em amparar o filho falecido ("*...Um de seus filhos começa lentamente a cair ao chão, apesar do esforço dela para sustentá-lo...*") sutilmente evoca um tema recorrente das artes plásticas: a *Pietà*. Porém, a cena não faz emergir a plácida e leve *Pietà* de Michelangelo, mas se aproxima da lúgubre e angustiada *Pietà* de Van Gogh, cujos traços transmitem, pelo realce dado à expressão facial e ao posicionamento das mãos da Mãe, o sofrimento da perda.



Pietà (posterior a Delacroix) — 1889²²⁹
 Óleo sobre tela 73x60cm
 Van Gogh Museum

A concretização do diálogo entre a imagem indicada na rubrica com a imagem-tema da *Pietà* requer do espectador implícito a enciclopédia formada pelo conhecimento de tal tema das artes plásticas, como também de algumas de suas variações, recriações.

A exacerbação do sofrimento e a conseqüente extenuação de Matriarca são descritas pela rubrica abaixo:

(Chora sobre os filhos. É conduzida quase desfalecida pelo coro para defronte de Jó.)
 (LJ: 124)

As condições emocionais e físicas de Matriarca, exteriorizadas pelo choro, pela fraqueza e pela ação do coro, indicados na rubrica, impelem certa moderação na escala ascendente da intensidade da ação, pois o vigor presente no comportamento de Matriarca, inserida que está em uma situação conflitante, declina nesse segmento da cena.

A elevação da intensidade da ação será manifestada na narração de Mestre que relata que Matriarca "Enlouqueceu de dor e gritou: / 'Deus, devolve meus filhos!'" (LJ: 124), a partir daí se desenvolve um diálogo conflituoso entre ela e Jó.

A descrição da ação do coro em cena produz os efeitos de aproximação e de

²²⁹ GOGH, V. *Pietà*. Disponível em: <www.vangoghgallery.com/painting/f_0630.jpg>
 Acesso em 03 jun. 2005.

distanciamento do espectador implícito durante a leitura da rubrica. A aproximação se dá devido a esse personagem coletivo amparar Matriarca, atitude que se harmoniza com a descrita na rubrica que prescreve que o coro acompanha Matriarca aos prantos. Ao se solidarizar com a personagem, o coro provoca a empatia, a identificação do espectador inscrito na rubrica, pois este vê sua compaixão (o *pathos*), efeito produzido textualmente, representada pela ação do coro; como se o espectador integrasse o coro. O distanciamento ocorre pela percepção do coro como procedimento teatral, que elabora a percepção estética do desenho da cena, desse modo, o caráter artificial, artístico do coro provoca a renúncia à identificação, a ruptura com a ilusão, a suspensão do aumento da tensão e restabelece, segundo Brecht citado por Pavis, "a realidade do teatro como teatro"²³⁰.

A progressão da percepção da dimensão da sacralidade é ainda pontuada e modulada pela ação do coro:

(Coro inicia um lamento que aos poucos vai se transformando em música, [grifo meu] enquanto Matriarca se aproxima dos filhos mortos e os arrebatada das mãos dos padioleiros que se apressavam em transportá-los na maca. Jó curva-se sobre si mesmo lentamente, ora abraçando o ventre, ora cobrindo os ouvidos em desespero.) (LJ: 124)

Pelo som lúgubre entoado (o lamento) que gradativamente se transforma em melodia sacra, a prece pela morte e pelo luto maternal.

O cantochão, a ser imaginado, reveste de modo especial a ação de uma atmosfera sagrada, mística. Dimensão esta que se apresenta de modo fértil para a simbologia da percepção da religiosidade que permeia a temática da peça e da religiosidade da comunicação teatral, ou seja, do *religare* no encontro-confronto por ela promovido.

Desse modo, constata-se que a dramaturgia d'*O livro de Jó* orchestra o acontecimento do "milagre da expressão"²³¹, retomando-se aqui a expressão de

²³⁰ Apud PAVIS, *Dicionário de teatro...*, p. 306.

²³¹ BOSI, *op. cit.*, p. 81-82.

Alfredo Bosi. Epifania que se dá na recepção do texto: a concretização do mundo posto em relevo, a percepção da sua teatralidade e a cooperação interpretativa solicitada, os atos de produção de sentido e de imaginação; dimensões que formam a "dramaturgia de conjunto", declarada por Rosenfeld, da peça.

Essa rubrica também provoca a percepção da transição do nível da intensidade dramática deste momento da primeira cena. Intensidade dramática e cênica que pede para ser atualizada pelo espectador implícito de modo lento e ascendente.

As rubricas, abaixo, confirmam tal modulação:

(Aperta ainda mais os filhos junto a si.) (LJ: 124)

(Solta um longo gemido enquanto olha os filhos mortos em seu colo. Padioleiros colocam os filhos nas macas. Matriarca sem forças, com gestos lentos de sonâmbula, tenta em vão impedi-los.) (LJ: 127)

(Grita.) (LJ: 127)

A necessidade da atualização ascendente da intensidade se manifesta pela descrição das ações, postura e gestualidade das personagens, inclusive, em primeiro lugar e destacadamente, pela ação do coro. A maior inflexão de voz do coro em seu canto, que de um lamento gradativamente se faz melodia, dá o tom, influencia a intensidade deste momento da cena: a exteriorização do desespero (o gemido, o esforço por manter os filhos consigo) e do estupor (a desolação e a anestesia causadas pela morte) de Matriarca; a dor interiorizada, visceral, nauseante de Jó pela perda do filhos.

O coro começa a figurar, desde a sua primeira aparição em *O livro de Jó*, como elemento agente que pontua, modula e faz ressoar a intensidade interior e expressiva da peça. As suas intervenções, muitas vezes simultâneas às ações das demais personagens em cena, fazem circular a experiência sensível, pelas imagens suscitadas pelas rubricas, a força que pulsa na realidade da composição dramaturgica.

Pelo que está descrito nesse conjunto de rubricas da primeira cena, é possível a identificação do vínculo da dramaturgia d'*O livro de Jó* com aspectos, formas da manifestação expressionista e com as reflexões de Antonin Artaud sobre o teatro, entre

elas, a sua proposição de um Teatro da Crueldade. Para tanto, a composição dramática demanda, nessas rubricas, o compartilhamento do horizonte de expectativa constituído pelo conhecimento de alguns dos elementos essenciais tanto da manifestação expressionista quanto do pensamento artaudiano sobre o teatro. A peça não é expressionista, mas marcas expressionistas podem ser nela encontradas pelo realce dado ao sofrimento humano, ou seja, pelos tons fortes, pelas cores vivas com que tal experiência é pintada. A proposição artaudiana do Teatro da Crueldade, que dialoga, de certa forma, com princípios orgânicos do Expressionismo (enquanto "uma forma particular de ver"²³² o humano), instala-se pela ação extremada, que orienta a busca de um teatro "sério"²³³ que:

ao derrubar todos os nossos preconceitos, nos inspire, com o magnetismo ardente das suas imagens, e atue sobre nós como uma terapêutica espiritual cujo contato se não possa jamais esquecer. Tudo o que é ação é crueldade. E é baseado nesta idéia duma ação extrema, levada além de todos os limites, que o teatro tem de ser reconstruído. ...

O teatro tem de nos dar tudo o que há no crime, no amor, na guerra, ou na loucura, se quiser voltar a ser necessário.²³⁴

A intensidade da expressão da ação, defendida por Artaud, tem por fim tornar o teatro uma realidade crível pela via da repugnância, do terror, do ataque da sensibilidade do espectador (e por que não do espectador-leitor?) e da crueldade*. Para

²³² FRAGA, E. Expressionismo. In: _____. *Nelson Rodrigues expressionista*. São Paulo: Ateliê editorial, 1998, p. 17-48. p. 19.

²³³ ARTAUD, A. *O teatro e seu duplo*. Trad. Fiana Hasse Pais Brandão. [S.I.]: Minotauro. [19—]. p.124.

²³⁴ Id.

* Para Artaud a noção de crueldade não assume o seu sentido estrito e cotidiano de sadismo ou do derramamento de sangue, mas o seu sentido lato, como descreve em sua primeira carta acerca da crueldade (13/09/32): do "ponto de vista do espírito, crueldade significa rigor, intenção e decisão implacáveis, determinação inflexível e absoluta" e explica ainda que a "crueldade é, acima de tudo, lúcida, — uma espécie de controle rígido e de submissão à necessidade." (ARTAUD, *O teatro e seu duplo...*, p. 146.) Ou ainda no segundo manifesto da Crueldade: "O Teatro da Crueldade foi criado para restituir ao teatro uma concepção ardente e convulsionada da vida e é neste sentido dum rigor violento, duma extrema condensação de elementos cênicos que a crueldade sobre que assenta este teatro tem de ser encarada. Esta crueldade, que será sangrenta quando necessária, mas que, de forma alguma o será, sistematicamente, pode ser, assim, identificada como uma espécie de pureza moral severa que não receia dar à vida o preço que ela exige." (p. 175). Portanto, a crueldade está nos conflitos, no sofrimento humano em existir.

ele, a crueldade está em dar ao tecido cênico o aspecto de uma "fogueira devoradora"²³⁵ para, desse modo, levar ao longo da encenação "a ação, as situações, as imagens, àquele grau de incandescência implacável que no domínio psicológico ou cósmico se identifica com a crueldade."²³⁶

O "saber prévio" dessas duas formas de expressão proporciona o aprofundamento do olhar do espectador-leitor-modelo ao projeto dramatúrgico que orienta a teatralidade e, no nível dramático, o conflito humano d'*O livro de Jó*.

2ª cena

(Jó curva-se até o chão. Os três amigos choram) (LJ: 138)

(Em pranto.) (LJ: 139)

(Irritado.) (LJ: 140)

(Elifaz termina de lavar Jó e ficará durante muito tempo limpando as mãos.) (LJ: 140)

(Os amigos recuam com repulsa e lentamente começam a sair.) (LJ: 140)

(Os amigos param.) (LJ: 143)

(Irritado.) (LJ: 143)

(Baldad leva a bacia até Elifaz. Este recusa, continuando a limpar as mãos.) (LJ: 143)

(Ergue-se e fala aos céus.) (LJ: 143)

Esse conjunto de rubricas permeia as réplicas de Jó e de Elifaz. Estas constituem um diálogo em que o duelo de pontos de vista se desenvolve. Assim como, reforça a expressão do medo e da repugnância ao corpo virulento de Jó, sentidos pelos três amigos. Portanto, a capacidade de revestir a ação de força comunicativa e de acentuada carga emocional, de criar a ambiência de confronto, de desamparo e de sofrimento, por meio do vigor das imagens em movimento da encenação virtual, surge no delineamento da representação de espectador originada pela articulação dessas rubricas.

²³⁵ Id., *Ibid.*, p. 129.

²³⁶ Id.

4ª cena

(Fazendo um gesto que abarca toda a área de representação.) (LJ: 159)

Após a rubrica que denomina e dá início à quarta cena, a indicação cênica acima é a primeira que se apresenta. Ela indica o gesto realizado por Matriarca. Gesto que congrega atores-personagens e espectador e se referencia ao espaço de atuação, que assume o papel de um espaço sagrado quando da sua ocupação, da tomada de posse da área de atuação pelos atores em suas *personas*. Sagrado "porque simbólico de um local representado"²³⁷. Área cujo perímetro é inviolável mesmo que o espectador seja convidado a se inserir nele, a compartilhá-lo com os atores-personagens.

O compartilhamento desse espaço é denotado pelo gestual que abarca a totalidade da área de atuação. Desse modo, o que é enunciado por ela também se dirige ao espectador. O efeito desencadeado pela orientação da rubrica é o da íntima interação de olhares sob o universo dramático-cênico d'*O livro de Jó*. Ou seja, ela manifesta, de forma direta e expressiva, como ocorre nas rubricas ligadas ao Mestre na abertura da peça, a consideração do espectador-leitor como parte do universo teatral, compromisso dramaturgico que vai se delineando na escrita dramática. E que pode ser confirmado pelos testemunhos, nas seções dedicadas aos estudos e à fortuna crítica, que relatam a interação muito próxima do espectador (empírico do evento teatral materializado) ao acompanhar a representação em percurso. Ou seja, os laços entre o artístico e a recepção são muito estreitos.

(O hospital se transforma num caos de loucos, doentes, pedintes. Os discursos e gestos dos amigos de Jó serão só figuras de retórica, ritos repetitivos de uma fé perdida. Coro inicia uma série de músicas pretensamente religiosas alegres e graves. Num canto, Baldad, com a Bíblia aberta, inicia a pregação para um diminuto público.) (LJ: 159)

Essa rubrica sucede a fala de Matriarca, que aponta o homem e o mundo como uma grande chaga que Jó deveria ver além da sua própria. Por isso, a desordem,

²³⁷ PAVIS, *Dicionário de teatro...*, p. 23.

a loucura, a pobreza, a enfermidade humanas e o vazio de uma fé que se sustenta apenas pela eloquência discursiva, ritualística e gestual, ou seja, a repercussão (seja pela pregação ou recebimento desta) oca, frívola, não-interiorizada da religiosidade, da fé também não-interiorizada, mas apenas sustentada na superfície do cotidiano e das relações sociais; a religiosidade, a fé hipócrita.

O caos que toma conta da ação — a simultaneidade de ações — intensifica este momento da cena e interfere no nível da significação, pois adensa o questionamento da presença e da vontade do Criador. Onde estaria ele? Orquestrando ou ignorando tal estado de coisas no mundo? "O silêncio de Deus."²³⁸ E intervém no nível da manifestação, da expressividade cênica, devido à aparição de um momento de delírio, de excitação extremada. Caráter que estrategicamente proporciona outro efeito no espectador da rubrica, a percepção da metateatralidade. A inserção do teatro dentro do teatro* se dá pela criação desse frenético movimento teatralizado e pela apresentação musical do coro que além de ressoar, de matizar o caos, ora encenado, também pode ser percebida como metáfora de tal desordem pela dissonância do canto. A peça dentro da peça também provoca o distanciamento, pois o foco da recepção se instala na percepção da constituição da linguagem teatral.

As três primeiras rubricas, a seguir, apóiam as falas de Jó e Matriarca, revestindo-as de uma maior subjetividade, emotividade e intensidade dramática.

(Grita.) (LJ: 160)

(Acariciando Jó.) (LJ: 161)

(Jó mantém silêncio alguns instantes.) (LJ: 161)

²³⁸ ARAÚJO, op. cit., p. 81.

* O procedimento da *mise en abyme*, ou seja, a inclusão de uma forma, neste caso, a teatral, para espelhar, reduplicar a matéria dramática presente em determinado momento da ação ou na integralidade da peça. Patrice Pavis declara que o teatro dentro do teatro "é a forma dramática mais comum de *mise en abyme*." (PAVIS, *Dicionário de teatro...*, p. 245.) O teatro dentro do teatro que se manifesta, na rubrica examinada, por analogia, o vínculo com a encenação-tema da peça. Assim como, apresenta-se como forma lúdica, na qual a manipulação, o jogo da teatralidade está em evidência.

(*Matriarca, abatida, é retirada pelo coro da área de representação.*) (LJ: 163)

(*Enquanto Matriarca sai.*) (LJ: 163)

As duas últimas indicações cênicas também desenvolvem tal função, mas agregam referências à área e à atuação. Portanto, o olhar do espectador inscrito nessas rubricas precisa se movimentar no espaço dramático e no espaço cênico imaginários, pois o estado emocional e físico da personagem é decorrente do âmbito dramático da peça, enquanto a orientação de marcação de palco e do jogo de cena entre o coro e Matriarca, os atores em suas *personas*, advêm do âmbito teatral, o simulacro de acontecimentos humanos no palco. Desse modo, a capacidade de perceber e de articular esses dois territórios distintos e complementares, ora manifestados, durante o desenvolvimento da encenação imaginária, apresenta-se na representação de espectador traçada por essas rubricas.

6ª cena

O adensamento da ambiência e da ação prossegue e é intensificado nesta cena final. Novamente as orientações das indicações cênicas apelam à sensibilidade do espectador implícito para o desenvolvimento da virtual textura cênica do universo dramático d'*O livro de Jó*. Orientações que amparam os atos de imaginação que dão forma ao estado interior e exterior e à evolução das ações (manifestadas pelos diálogos) das personagens e que, por conseguinte, contribuem ricamente para a produção imagética e dramática do espaço-purgatório de Jó.

Na totalidade do conjunto de indicações cênicas, citado a seguir, há a expressão do vigor cênico que precisa constituir a encenação virtual. Elas também predis põem a figura de espectador a matizar a encenação virtual com os tons do apaziguamento final, mesmo em meio a gritos, prantos, desespero, dor intensa, convulsões, etc., manifestações que emanam grande intensidade dramática. O final do percurso se aproxima, por essa razão, os fios da exacerbação do suplício, da paralisia, do estupor e do desfalecimento se mesclam na composição do desenho em movimento

desta cena.

(Jó mantém-se calado.) (LJ: 166)

(Prostra-se.) (LJ: 172)

(Os outros se afastam. Matriarca queda-se muda.) (LJ: 172)

A última rubrica do conjunto acima é a única referência à ação de Matriarca neste instante da cena, pois ela não profere réplica alguma como resposta à pergunta-desafio de Eliú, dirigida a todos; o silêncio e a prostração de Matriarca são a sua resposta.

O silêncio e a queda aparecem como signos do não-dito, do medo e da impotência sentidos por Matriarca. Apesar da rubrica ser muito clara, ainda mais em sua articulação com a réplica de Eliú, ela manifesta que a representação de espectador seja capaz de perceber os sentidos implícitos no silêncio e na queda: a impossibilidade (pelo medo) e/ou talvez, a recusa (pela desesperança) de Matriarca em se comunicar, em dar resposta a Eliú. O silêncio ressoa, deixa ver, de modo intenso, o que está calado no interior da personagem.

(Com esforço, aos céus.) (LJ: 172)

A rubrica acima indica a resistência do agonizante Jó em morrer antes que Deus lhe mostre a face, que lhe dê uma resposta. Por essa razão, ele se dirige aos céus antes de proferir sua fala. Essa breve e objetiva rubrica possui um grande potencial de efeito, pois sem ela o que é pronunciado por Jó não assumiria tanta força comunicativa como manifesta.

(Transfigurado pela dor.) (LJ: 175)

(Jó se paralisa.) (LJ: 177)

(Ergue-se.) (LJ: 177)

(Jó permanece ereto, quase triunfante, apesar da debilidade física.) (LJ: 177)

Essas rubricas exteriorizam o profundo estado de espírito do personagem quando da revelação a ele feita, a existência de Deus. Essas rubricas vinculadas ao diálogo de Jó — "(...) E o sopro de Deus ressoa / Em meus ouvidos. (...) Sua face são

águas, / e sua fúria agora dorme, / E Ele se derrama sobre mim.(...)" (LJ: 177) — proporcionam que o espectador implícito possa impregnar este fragmento da sexta cena de sutil poeticidade.

Há que se mencionar ainda que, novamente, a via de apelo à cooperação da representação de espectador é a da sensibilidade.

(Aproximam-se de Jó. Subitamente, Jó emite um gemido e cai. Matriarca abraça Jó.)
(LJ: 177)

(Levanta-se deixando Jó e, lamentando, dirige-se ao fundo. Coro acompanha seus lamentos.) (LJ: 177)

Essas duas indicações cênicas são as últimas apresentadas na composição dramática. Elas descrevem, respectivamente, a morte de Jó e a dor de Matriarca por mais uma perda e o modo como a peça se fecha, referenciando-se às marcações da área de atuação ("*dirige-se ao fundo*") e à apresentação do coro, o entoar de um lamento que acompanha os de Matriarca.

3.4.1.4 Rubrica ambígua — ambigüidade enunciativa: entre o narrativo e o cênico

O livro de Jó principia com uma rubrica que, ao modo do prólogo, anuncia onde a ação ocorre, o tempo ficcional do texto dramático, a provável, pois há um *talvez*, condição de vida do enfermo Jó e a presença do Mestre.

A rubrica ainda insere um recurso épico: o coro, cuja atividade não é indicada explicitamente. Porém, o preenchimento dessa omissão é possibilitado pela referência ao ato do Mestre de reger o grupo, ou seja, a personagem conduz a apresentação musical entoada pelo coro que abre a cena.

(A ação se passa num hospital contemporâneo, e Jó talvez seja um doente que a proximidade da morte faz perder a razão. Ou talvez não. Mestre conduz o público, conclama-o à imaginação e rege o coro da abertura.) (LJ: 119)

A simples e direta identificação do espaço cênico oportuniza ao espectador-leitor pensar a imbricação das várias esferas espaciais envolvidas na escrita da peça:

1. cênica — um hospital se apresenta de modo metonímico pela seleção de objetos e recantos próprios a esse ambiente. O cenário, no qual evoluem os atores-personagens e o espectador, além de compor o espaço cênico traz também a citação do hospital real.

2. dramática — o hospital, que evoca o deserto, é o local ficcional no qual transcorre a história de Jó. Conforme primeira fala do Mestre: "(...) Vejam aqui um deserto / Onde a larga solidão / Queima e calcina, / E a aspereza da pedra / É mestra e ensina / Novas formas diárias de / Desesperança. (...)" (LJ: 119-120).

3. teatral ou cenográfica — área real, o hospital, que congrega os demais espaços, materializando-os, os atores ao público, e a realidade (das paredes e objetos do edifício escolhido, impregnado que está de significações; e a realidade da ficção teatral, o modo como um "mundo em relevo"²³⁹ é mostrado na realidade do jogo teatral) à ficção (a organização de um mundo possível, tendo em vista a expressão de uma visão de mundo, o delineamento e ação das personagens e o trabalho com linguagens: palavra, gesto, corpo do ator, luz, cenário, etc.).

Contudo, a rubrica não deixa claro se o "hospital contemporâneo" se constitui também no espaço teatral concebido para a representação da peça. Essa ambigüidade pode ser esclarecida por textos que circundam o texto dramático, como a declaração do dramaturgo que aponta o Hospital Humberto Primo como local de estréia do espetáculo na temporada de 1995 ou no estudo de Aimar Labaki que relata: "Noite de sábado. A platéia já andou por corredores e salas de um hospital, viu e ouviu manifestações de dor e desamparo (...), da sinistra exposição de instrumentos cirúrgicos à da carne nua e pálida de corpos devastados pela doença."²⁴⁰; "*O Livro de*

²³⁹ BROOK, *O ponto de mudança...*, p. 34.

²⁴⁰ LABAKI, A. Antônio Araújo e o teatro da vertigem. In: TEATRO DA VERTIGEM. *Teatro da vertigem: trilogia bíblica*. São Paulo: Publifolha, 2002. p. 23-30. p. 23.

Jó, segundo espetáculo da companhia, foi encenado num hospital desativado.²⁴¹ Com a leitura desses depoimentos, o leitor pode saber que além de um hospital abrigar a representação, ele é um espaço abandonado; condição que estabelece uma relação formal e semântica com a narrativa da peça, como já se afirmou no momento do exame específico do comentário histórico do dramaturgo e que aqui retorna por se estar observando que relações estão envolvidas nesta primeira rubrica da composição dramática.

Há, portanto, uma recíproca ressignificação: a peça e o espaço contaminam-se mutuamente. O relato de Labaki também oportuniza ao leitor saber que o texto cênico desenvolveu-se em percurso por áreas do hospital preparadas (cenograficamente) para o ato. O público participa fisicamente e sensivelmente do conflito de *Jó*. A caminhada, a dor e a tensão são compartilhados. Solidarização também levada a efeito no espaço percorrido pela leitura literária.

O vazio deixado pela rubrica sinaliza sutilmente para a essencial característica da representação de espectador da peça (e por que não dizer do Teatro da Vertigem?), a de caminhar por entre a composição dramática e cênica, articulando-se entre as reminiscências do evento concreto da representação e a produção imaginária e particular da visualidade da ação e da história contada. Essa leitura em trânsito — texto dramático, encenação virtual e apresentação cênica realizada materialmente — é possibilitada pelos registros memoriais do evento cênico.

Memória essa que se apresenta fragmentada, porém frutífera ao leitor, armazenada em depoimentos, iconografia de alguns instantes de cenas e seções designadas para os estudos, processos, artigos críticos. A disponibilização e a reunião desse material podem ser compreendidas como a tentativa do grupo de apresentar e envolver o leitor empírico na trajetória da peça. Infere-se ainda que o suporte literário, no qual se encontra *O livro de Jó*, projeta e chama por um leitor-modelo capaz de se

²⁴¹ Id., *Ibid.*, p. 27.

movimentar entre tais testemunhos e que, quando necessário, tenha a habilidade de ligá-los à recepção da peça, de reconstituir a experiência coletiva da concepção dramaturgica e da sua colocação no espaço. Atitudes que permitem, de modo mais pleno, o alcance da percepção da proposta do Vertigem: a reflexão sobre a condição humana, sobre a existência e a busca do sublime, a partir de um espaço urbano — "Espaços não-convencionais que pedem atores não-convencionais que pedem um público não-convencional. (...) A história a ser contada por meio de personagens, em tensão com a história das paredes concretas daqueles edifícios. (...) A necessidade do sentido do espaço para a construção dos sentidos do espetáculo."²⁴² —, da memória — "A memória passada do espaço impregnando o tempo presente da cena"²⁴³; "Baús pessoais abertos nas frestas de cenas e *workshops*"²⁴⁴ — coletiva e individual e do espaço interior dos atores ritualizados na escrita dramaturgica, produzindo uma relação forte e viva com o receptor. Relação que se realiza no "limite tênue entre ficção e realidade, entre verdade e representação"²⁴⁵.

Portanto, o hospital, como lugar teatral, é ressignificado e contribui com sua identidade institucional para a potencialização dos sentidos. A ressignificação desse espaço público e cotidiano é desenvolvida no processo da criação da forma teatral, compreendida em seus níveis concreto e abstrato, como aponta Pavis²⁴⁶, assim como em nível de sua recepção, mesmo a literária, pois o espectador implícito na rubrica é chamado a ler tal espaço considerando a sua nova realidade (a do teatro, que estampa o hiper-realismo em sua expressão), articulando a ela sentidos impregnados nas paredes,

²⁴² ARAÚJO, *E a carne se fez verbo...*, p. 83-84.

²⁴³ Id., *Ibid.*, p. 83.

²⁴⁴ Id., *Ibid.*, p. 82.

²⁴⁵ OS ATORES DO TEATRO DA VERTIGEM (escrito por Miriam Rinaldi). O que fazemos na Sala de Ensaio. In: TEATRO DA VERTIGEM. *Teatro da vertigem: trilogia bíblica*. São Paulo: Publifolha, 2002. p. 45-54. p. 51.

²⁴⁶ PAVIS, *Dicionário de teatro...*, p. 172.

na atmosfera de um hospital. Desse modo, alas, macas, instrumentos e camas hospitalares assumem uma dimensão significativa no interior da realidade dramática; reciprocamente a função utilitária desses objetos e local, enquanto elementos da realidade externa ao texto, contribuem para o vigor e potencial de efeitos da representação (seja ela materializada ou imaginária).

O hospital (real), metamorfoseado em espaço cênico para o evento teatral, assume, pelo valor expressionista do simbolismo que transpira, um tom parabólico que modela a expressividade da peça. Na leitura literária, a criação imaginária desse espaço se dá entre o que é assinalado pelas rubricas e a liberdade do espectador-leitor de selecionar imagens que possui desse lugar real, concreto para compor o universo cenográfico e dramático da peça, como já foi visto na análise dos níveis de cooperação textual d'*O berço do herói*.

Por todas essas relações e elementos significantes e pelo texto bíblico de Jó subscrito e tornado metáfora no tecido dramatúrgico do *Vertigem*, a rubrica possui dupla função: a primeira, e que está na superfície textual, é a de introduzir, localizar e descrever o início da ação da peça; a segunda se encontra na potencialidade de proporcionar ao leitor o convite para adentrar no ritual sagrado (o ato de *religar* pessoas, palavras, gestos, sensações, significações e questionamentos) teatral "que toca na vida"²⁴⁷, na "dimensão poética de cada um"²⁴⁸. Pode-se inferir também que o espectador, representação da competência leitora, interativa tracejada por essa segunda função da rubrica, atende a esse chamamento e adere ao sagrado e ao profano d'*O livro de Jó*. Essa aderência, enquanto propriedade característica do espectador-leitor-modelo, estará presente na integralidade da composição dramatúrgica.

²⁴⁷ LESSA, B.; TOLENTINO, E. Diálogos no palco. In: DELGADO, M. M.; Heritage P. *Diálogos no palco: 26 diretores falam sobre teatro*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1999. s/nº. p. 73-98. p. 74. Entrevista.

²⁴⁸ FREIRE-FILHO, A.; HADDAD, A. Diálogos no palco. In: DELGADO, M. M.; Heritage P. *Diálogos no palco: 26 diretores falam sobre teatro*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1999. s/nº. p. 125-152. p. 125. Entrevista.

As rubricas estrategicamente e com alto grau de expressividade sinalizam o constante apelo a uma percepção que se faz pela via da sensibilidade. Elas pedem para que sejam ouvidas e visualizadas no *calor* dos atos das personagens e da ambiência que recobre a intensidade das cenas.

A interação do espectador implícito com as rubricas se dá pelo desenho inflamado e inflamável de cenas. Instantes que provocam o desassossego, o envolvimento, a reflexão, a admiração pela beleza, seja ela cruel ou terna, dos gestos, dos lamentos entoados, dos cantos lúgubres e dos gritos que ressoam o sofrimento humano presente na realidade d'*O livro de Jó*.

A respeito dos gritos, a recorrência de rubricas que os indicam impulsiona a percepção do surgimento de um grito penetrante e coletivo na contextura estética do mundo possível da peça, pois tudo converge para essa imagem, como na tela de Edvard Munch, *O grito*, em que "Todas as linhas parecem conduzir a um outro foco da gravura — a cabeça que grita. É como se todo o cenário participasse da angústia e excitação desse grito."²⁴⁹ Em *O livro de Jó*, a ambiência e o cenário, o hospital-deserto, a angústia e o sofrimento das personagens são as linhas espessas que dão forma e amplitude a esse grito. Por isso, penetrante e abrangente, pois é compartilhado também pelo espectador-leitor da composição dramática, inserido que está não só no tecido dramático durante o ato da leitura, como também por possibilitar, provocar a reflexão sobre a condição humana, aflições e anseios, a relação ética, existencial com o Outro, com o mundo e com a espiritualidade.

No viés da sensibilização, proporcionada pelo extremado trabalho criativo/dramático que pode ser percebido durante a leitura, as rubricas são coadjuvantes, pois agem com elas os diálogos, para o surgimento da vertigem, entendida aqui nos termos como a descreveu Renato Cordeiro Gomes em sua resenha sobre o livro da trilogia do grupo: "A 'vertigem' — que perturba a razão ou a

²⁴⁹ GOMBRICH, E. H. A história da arte. Trad. Álvaro Cabral. 16 ed. Rio de Janeiro: LTC, 1999. p. 564.

serenidade do mundo reconciliado — nada tem de aleatório, de impreciso. A vertigem é construída num longo processo, com rigor, com precisão." O mundo d'*O livro de Jó* é vertiginoso, por isso poder provocar uma experiência estética-teatral também vertiginosa, desconcertante, cruel, no sentido artaudiano do fazer teatral: "teatro sério que ao derrubar todos os nossos preconceitos, nos inspire, com o magnetismo ardente das suas imagens, e atue sobre nós como uma terapêutica espiritual cujo contato se não possa jamais esquecer. Tudo que é ação é crueldade. E é baseado nesta idéia duma ação extrema, levada além de todos os limites, que o teatro tem de ser construído."²⁵⁰

3.4.2 Diálogos

Para a análise do texto principal d'*O livro de Jó* foram selecionados fragmentos de diálogos que oportunizaram especial percepção da cooperação entre essa instância dramática e as representações do leitor implícito.

As réplicas e mesmo as intervenções narrativas apresentam alto grau de poeticidade. Identificável não apenas pela visualidade da mancha da página (a disposição ao modo de um poema), mas, e muito mais, pelo modo como são apresentados (a expressividade) os diálogos e narrações.

O espectador-leitor, representação de leitor animada pelo texto principal, está diante de rica adjetivação de traços dramático, épico e lírico que permeiam a expressividade do texto principal e a potencialidade da configuração cênica da peça. Aproximações que impulsionam a abertura da percepção da amplitude do mundo manifestado na composição dramática, pois oferecem ao seu leitor-modelo (um ponto de vista em movimento) um conjunto de pontos de vista que focalizam o cosmos ficcional em sua gravitação pelas esferas da ação, da relação entre eventos (um estado de coisas) e da carga expressiva. Olhares intratextuais, inclusive o do leitor-modelo,

²⁵⁰ ARTAUD, *O teatro e o seu duplo*...., p. 124.

que constituem a significação e a teatralidade da dramaturgia d'*O livro de Jó*.

de Mestre e Contramestre — vozes narrativas

1ª cena

O primeiro a entrar em ação é Mestre. A primeira fala desse personagem-narrador intensifica o pacto ficcional e colaborativo entre a composição dramática e a representação de seu espectador-leitor. Contrato esse, principiado pela rubrica cênico-narrativa (ambígua) que oferece algumas orientações sobre o espaço que abriga a ação e lança dúvida quanto à condição física e mental de Jó. Essa estratégia busca organizar uma relação muito estreita com o pólo interpretativo. O chamamento do texto começa a tomar forma.

Um esclarecimento se faz necessário antes da exposição do pronunciamento de Mestre. Optou-se por reproduzir algumas das intervenções dessa personagem-narradora inseridas na primeira e última cenas, por se observar seu potencial de efeitos e por manifestar o ângulo narrativo da dramaturgia da peça, ou seja, o forte imbricamento da *diegesis* na *mimesis* produzida e pela expressividade poética que começa a aparecer nos "umbrais" d'*O livro de Jó*.

Outro procedimento assumido, diz respeito às omissões indicadas na citação, elas se referem às rubricas que acompanham o pronunciamento das personagens, cujas potencialidades foram examinadas em seção dedicada a essa instância textual.

Quando se omitir trechos pertencentes ao texto principal, indicar-se-á em nota de rodapé: omissão de fragmento do diálogo. Distinção que intenciona oferecer ao leitor deste estudo melhor compreensão da apresentação da composição dramática. Esse procedimento não se apresentará apenas na observação da narrativa conduzida por Mestre, mas será aplicado no decorrer da exposição da análise dos diálogos d'*O livro de Jó*.

Mestre recepciona e convida o espectador-leitor a entrar, a se aproximar e a

compor o universo dramático-cênico d'*O livro de Jó*:

Mestre Bem-vindos todos.
 Atravessem estes umbrais
 E colham toda esperança
 Que puderem encontrar.
 (...)

 Por favor.
 Se lá fora a vertigem do dia
 Nos arrasta, esgota, extravia,
 Tomai este lugar como porto,
 Parada, descanso,
 Como horto pleno de frutos e sombra,
 Um sereno remanso.
 (...) (LJ: 119)

O espectador-leitor é instigado, ao atravessar o portal ficcional, a se afastar da desorientação, da velocidade, da simultaneidade, das ações superficiais e irrefletidas e da desorientação do mundo empírico. A abandonar, portanto, a vertigem cotidiana que "arrasta, esgota, extravia" para experimentar a vertigem impetuosa, mas nada aleatória e alienante d'*O livro de Jó*. Vertigem que proporciona a perturbação da percepção superficial e anestesiada do mundo e da vida.

A sinalização da manifestação dessa perturbação perceptiva é oferecida pela ambigüidade presente na articulação da rubrica que sucede o pedido de Mestre para que o espectador-leitor tome o mundo possível da peça como um lugar harmonioso e sereno. A composição dramática começa a dar sutis pistas para a constituição do universo ficcional da peça. Desse modo, o texto se move de forma a iniciar o delineamento da representação do espectador-leitor capaz de perceber os implícitos, de desvendar as relações contrastantes arquitetadas pela partitura textual e de lhes dar sentido e forma.

A vocês peço somente tragam
 O coração e mente
 Muito bem enlaçados,
 Porquanto um deles entende, o outro sente,
 A mente avalia, o coração pressente,
 E, se vossa razão aperfeiçoa,
 O coração, com certeza, perdoa
 A pobreza de nossa narração. (LJ: 119)

No fragmento acima, há solicitação de que o movimento interpretativo se dê pelo vínculo entre a atividade cognitiva e meditativa e a disposição emocional. Há, portanto, a previsão de uma atividade leitora que se desenvolva na dinâmica e latente relação de distanciamento e identificação, que será suscitada pelas formas de expressão implicadas na tessitura textual.

Há que se perceber que essa relação já começa a aparecer na composição dramática. A própria presença da personagem-narradora, Mestre, pela sua função na urdidura da peça, promove um movimento duplo do olhar leitor, pois a aproximação e o distanciamento se mesclam. O distanciamento é provocado pela forma de desempenho da personagem na ação, ela está em cena para conclamar a participação do espectador-leitor, relatar acontecimentos e ações não encenados no presente dramático e que, no entanto, lhe são necessários por manterem relação direta com a encenação virtual e a significação do conflito, por exteriorizar estados emocionais e físicos e comentar a ação.

Nesse segmento da fala de Mestre, além da proposição do pacto, o espectador-leitor também é posto diante de um aspecto formal do texto: a narratividade. Tal menção coloca em relevo, pois a percepção do movimento de epicização do dramático já se anuncia desde o início da peça, a previsão do horizonte de expectativa formado por noções dos traços fundamentais dos gêneros literários e das formas de intervenção épica no texto teatral.

O apelo à sensibilidade e aos atos de imaginação prossegue no trecho abaixo:

Olhem e vejam com os olhos da alma
A desesperançada calma de homens sem fé.
(...)
Vejam aqui um deserto
Onde a larga solidão
Queima e calcina,
E a aspereza da pedra
É mestra e ensina
Novas formas diárias de
Desesperança.
Olhem o areal que se levanta ao vento
E rodopia e dança
Como tempestade estéril

E tenta fecundar as cinzas
 De almas ressequidas.
 O deserto é um vazio, um oco, um não,
 Uma ausência já esquecida,
 O deserto é uma vasta negação. (LJ: 119-120)

O espectador-leitor-modelo é impelido a produzir o espaço dramático, portanto, simbólico da composição dramática: o deserto. As orientações para a visualidade desse ambiente são oferecidas de modo poético — caráter que já inspira a imaginação pela via da sensibilização da percepção — pelo texto pronunciado por Mestre.

O espaço dramático, o deserto, associado ao espaço cênico-teatral, o hospital, ampliam suas significações mutuamente, pois o hospital evoca a solidão e a crueza do deserto. Esses dois espaços interpenetram-se e formam o cenário de desolação e aspereza do purgatório percorrido/vivido por Jó, que em chagas faz ressoar seu solitário e dolorido chamamento pela presença de Deus. Espaço no qual a esterilidade, a secura e a solidez do areal e da pedra manifestam a desesperança, o desalento desse deserto-purgatório.

O texto dramático coloca seu espectador-leitor diante de espaços que se *contaminam* em suas simbologias e atmosfera. Comunicação que propõe não apenas a configuração cênica da peça no interior de sua ficção interna, mas em situação de representação, no palco hospitalar.

A especificação de que a ação se passa em um hospital faz o texto se abrir para a proposta das pesquisas teatrais do Vertigem para a montagem do espetáculo. A escrita dramática impulsiona não somente a produção de sentidos para a ficção dramática e a sua encenação em um espaço ficcional, dramático, mas também move o olhar leitor para a realidade teatral, para a ação situada em uma área de atuação.

E ouçam! Ouçam uma voz
 Que dentro dele se afirma,
 O sim de uma pequena vida
 Que brada e exige a presença de Deus!
 (...)
 É neste deserto que narraremos o drama

De um tempo ido
 E de homens tão parecidos
 Como os homens de agora.
 Andou pelo mundo outrora
 Um homem chamado Jó.(LJ: 119-120)

Em meio ao nada, à negação surge o "sim de uma pequena vida", que em seu desespero e fé chama intensamente por Deus. Esse instante da fala de Mestre contrasta com um momento anterior, quando a personagem-narradora chama a atenção do espectador-leitor para a percepção da "desesperançada calma de homens sem fé". O texto, habilidosamente, assinala a contraposição entre a intensidade da fé questionadora de Jó e a brandura e inerte fé de outros homens.

A fala de Mestre se volta para o fazer dramaturgico ao identificar que o drama será narrado. O dramático se abre ao épico, e, ao se dirigir para o *mythos* que constitui, aponta para a sua atualização, pois o homem contemporâneo também se vê nesse campo de liça sobre a condição e religiosidade humanas.

O fragmento "Um homem chamado Jó" como que finaliza a apresentação do universo dramático e sua potencialidade cênica. O chamamento de Mestre ao seu espectador-leitor toma a forma e função do prólogo, pois além das boas-vindas, da instalação do pacto de leitura/ficcional apresenta aspectos a serem considerados na configuração dramaturgica da peça. O cerimonial do Mestre remete à forma do prólogo da Idade Média, no qual o mestre-de-cerimônias apresenta e introduz o espectador no evento.

O acentuado caráter lírico-épico das falas narrativas de Mestre e Contramestre se apresenta na totalidade de suas intervenções na ação dramática e cênica.

Nas várias intervenções de Mestre e Contramestre, as personagens-narradoras recitam a origem da trajetória de padecimento e de provação de Jó, narram poeticamente ações que não são atuadas (como por exemplo: "E foi então que o infeliz Jó / Arrastou seu corpo doente / E sua alma deserta / Por dias, caminhos e vias /

Até este lugar." (LJ: 133)) e trazem para o presente dramaturgico a ancestralidade das narrativas presentes na urdidura da peça, estratégia que aponta para o ponto de partida da produção dramaturgica, *O livro de Jó* do Antigo Testamento, assim como para a intertextualidade da escrita dramática com outros textos bíblicos. Referências que instauram o diálogo entre a composição dramática e o livro bíblico de Jó, orientando o olhar leitor para a dimensão do fazer dramaturgico, para a especificidade da escrita dramática, percepção possibilitada pelo conhecimento prévio da narrativa bíblica.

Considera-se necessário comentar que o texto apresenta uma curiosa indicação que margeia o fragmento da narração guiada pelas duas personagens-narradoras: "Jó [grifo meu] Então Jó se levantou,(...)". A rubrica que identifica a personagem não a coloca em ação, como seria de se esperar, por convenção dramática, que ocorresse, mas o relato se segue a ela. A ação é relatada e não atuada. As informações reveladas não são representadas na ação cênica que se desenvolve. Desse modo, a indicação "Jó" assume dupla função: na mancha da página, age como forma de realçar a identificação do agente dos atos descritos na narração, que já identifica a personagem que age na cena narrada ("Então Jó se levantou"); na virtual encenação desse evento, intercalado à encenação principal, produzida pelo espectador-leitor, ela assume sua função de rubrica, pois antecipa ao espectador-leitor a colocação de Jó em cena. Portanto, estrategicamente a narrativa se volta ao "estado de cena dramática e de ação"²⁵¹, tomando-se emprestada a expressão de Pavis.

O procedimento de apresentar a indicação da identificação da personagem anteposta ao prosseguimento da narração dá-se de modo corrente na composição dramática.

As enunciações das personagens-narradoras delineiam a figura do espectador-leitor possuidor da habilidade de reconhecer e se movimentar entre a narratividade e a dramaticidade. Articulação que precisa ser instituída, pois o

²⁵¹ PAVIS, *Dicionário de teatro...*, p.260.

dramático e o épico constituem fronteiras que não são estanques, mas agem dinamicamente e de modo imbricado na dramaturgia da peça. Pavis chega a comentar a difícil delimitação entre um e outro ao expor a acepção de narrador: "A fronteira entre narrativa e ação dramática é, por vezes, difícil de ser traçada, pois a enunciação do narrador permanece ligada à cena, de modo que uma narrativa é sempre mais ou menos 'dramatizada'."²⁵²

do Coro

O texto pronunciado pelo coro se dá pela musicalidade, que funciona como meio para expressar, apoiar, realçar, acompanhar, complementar e comentar a ação ou uma emoção vivida pelas personagens em determinado estágio do conflito dramático; assim como incide na formação da ambiência ritualística e dolorosa d'*O livro de Jó*.

Musicalidade que se apresenta inclusive na única intervenção manifestada pela linguagem verbal, com o emprego do latim para evocar fragmento do *Livro de Jeremias*, capítulo 31, versículo 15: "*Vox in Rama audita est, ploratus et ululatus: Rachel plorans ilios suos, et noluit consolari, quia non sunt.*" (LJ: 163) Citação que funciona como comentário da dor sentida por Matriarca pela morte dos filhos e como recurso sensibilizador da percepção do espectador-leitor para o sofrimento de Matriarca. Ela também pressupõe o diálogo entre o horizonte de expectativa do texto e do leitor, formado por textos bíblicos, os do Antigo Testamento.

A atuação do coro, constitui-se o "centro ritual"²⁵³, conforme expressão de Anatol Rosenfeld, pois além de agir como personagem coletivo que contempla, apóia e valoriza a ação dramática, pois contribui de modo sensível para a percepção da sua intensidade e contribui para a formação do apropriado contorno da ambiência do conflito mostrado em determinado segmento cênico, também potencializa o

²⁵² Id., *Ibid.*, p. 258.

²⁵³ ROSENFELD, *Prismas do teatro...*, p. 54.

envolvimento, a ligação entre o espaço dramático, as personagens e o espectador-leitor; relação que faz emanar elementos que iluminam o universo dramatúrgico d'*O livro de Jó*.

de Jó e de Matriarca

1ª cena

Jó é posto em cena logo após o pronunciamento inaugural de Mestre:

Jó Eu sou Jó,
 Aquele que Deus
 Encheu as mãos de riqueza,
 A casa de filhos
 E os dias de prosperidade!
 (*Matriarca grita para Jó, que se deitava sobre a cama com ajuda dos*
 padioleiros) (LJ: 120)

E o espectador-leitor é posto diante do entrechoque entre ele e a esposa:

Matriarca E soprou a desgraça,
 E secou meus peitos,
 E murchou meu ventre!
 Eu sou a mulher de Jó,
 Aquela que foi plena
 E depois foi nada.
 Aquela sobre a qual Deus
 Fez cair a mão mais pesada
 (...) (LJ: 120)

O diálogo conflitante se acirra na progressão desta cena e declina entre a quinta e sexta cenas. Duas posições antagônicas são assumidas: Jó advoga a favor de Deus, apesar de tomado pela peste e destituído de sua dignidade e família; Matriarca O condena e a Ele volta sua ira a "O reto/o torto desígnio de Deus".

A impetuosidade da ação de Matriarca pede *cores vivas*, dramáticas para a constituição de seu potencial imagístico. Composição possível de ser realizada pelo espectador-leitor-modelo ao ouvir o apelo da composição dramática pela explosão do sofrimento e dos sentimentos humanos; o grito.

Matriarca "Alguém terá de beber minha fúria!
 Não sou filha de sua espúria resignação!"
 Assim falou a mulher de Jó,
 E o eco maior de seu grito
 Sacudiu a terra,
 E os homens aflitos choraram.
 (...) (LJ: 124)

Assim como no texto secundário d'*O livro de Jó*, anteriormente analisado, o texto principal atua também pela via da sensibilização. Aspecto que provoca, aqui, remissão a um fragmento da exposição de Antonin Artaud sobre seu Teatro da Crueldade: "Numa palavra, acreditamos que há forças vivas no que se denomina poesia e que a imagem dum crime, apresentada nas condições teatrais requeridas, é, para o espírito, algo infinitamente mais terrível do que o mesmo crime quando cometido na realidade. Queremos tornar o teatro uma realidade crível que dê ao coração e aos sentidos essa espécie de impulso concreto que toda a verdadeira sensação exige."²⁵⁴ Ou seja, um teatro criado para restabelecer ao teatro "uma concepção ardente e convulsionada da vida"²⁵⁵.

O fragmento abaixo é apresentado logo após a intervenção de Mestre que narra a história do desafio feito por Satanás a Deus sobre a fidelidade da fé de Jó. Nele há a revelação de que Deus "Permitiu ao torto, ao maligno, / Ser terrível lavrador / Do campo/corpo de seu servo Jó." (LJ: 127):

Jó E em meu corpo/campo
 O Mal semeou e cultivou com esmero
 O grão da doença, a peste
 E as raízes
 De meu desespero
 E nesta minha pele — vejam! —
 Brotam feridas
 Tal como a terra é rompida
 Pela força da erva daninha!
 Das plantas dos pés ao cume da cabeça
 Chagas deitam raízes e florescem

²⁵⁴ ARTAUD, *O teatro e o seu duplo...*, p. 125.

²⁵⁵ Id., *Ibid.*, p. 175.

Flores malditas de sangue e de dor.
Deus, afasta de mim o maldito lavrador! (LJ: 127; 130)

A abundância, a riqueza e a harmonia da disposição e combinação de imagens poéticas que descrevem o mal que assedia o "corpo/campo" de Jó, um campo semeado de peste, tornam ainda mais perceptível o suplício vivido/sentido pela personagem. O emprego de metáforas (por exemplo: "O grão da doença", "as raízes /De meu desespero", "Brotam feridas", "Chagas deitam raízes e florescem", "Flores malditas de sangue e de dor") promovem a sensibilização do espectador-leitor-modelo para a tomada de consciência da justa medida do sofrimento físico de Jó, o que estimula os atos de imaginação para a visualização da intensidade da virulência, do corpo acometido pela peste.

Percebe-se, portanto, que o texto dramático solicita ao seu leitor-modelo o compartilhamento de um horizonte de expectativas formado por certo conhecimento da linguagem poética: seus recursos e efeitos.

Há que se observar ainda, o reforço à comunicação com o espectador-leitor no verso que chama a sua atenção, pela interjeição: "— vejam! —". O chamamento se faz não apenas pela interjeição, mas pelo aspecto gráfico pelo qual ela é apresentada, entre travessões, o que a destaca no interior da apresentação do texto pronunciado, e pelo apelo, ainda, à atividade imaginativa do espectador-leitor. A composição dramática manifesta a necessidade de que o espectador-leitor-modelo, que vai sendo delineado por essa instância da composição dramática, seja capaz de perceber não apenas a ficção dramática, interna, mas, e muito mais, de ouvir o apelo que lhe é dirigido ao miradouro teatral, pois o chamamento pela percepção visual e, conseqüentemente, pela atividade de configuração do movimento e da forma da teatralidade do texto se faz continuamente e ativamente presente.

A expressão poética da devastação realizada pela peste no corpo de Jó provoca a compreensão de que o quadro cênico, pincelado pelas palavras da personagem, transcende a mera composição visual, exterior, de um corpo inteiramente

tomado pela virulência, e apresenta um corpo tomado em seu interior, cujas feridas são a exteriorização de um sofrimento maior: a dor da condição/sujeição e experiência humanas. Por isso, a necessidade, criada pelo texto à figura de seu espectador-leitor do alcance do supra-sensível e da crueldade que, conforme Artaud, não se desenrola apenas no jogo cênico (o espetáculo), mas se desenvolve também nos sentidos do espectador-leitor.

A crueldade está não apenas na dilaceração, na miséria do corpo tomado pela peste, mas esta abre caminho para a percepção da crueldade ontológica, defendida por Artaud, do sofrimento de existir. Os versos ditos por Jó, e neles as imagens suscitadas à fisicalidade e interioridade da personagem, a serem compostas pela imaginação do espectador-leitor, despertam a percepção da crueldade que nasce no interior do sujeito, em sua ânsia pela vida; como explica Artaud em sua terceira carta acerca da crueldade:

... me parece que a criação e a própria vida só se definem por uma espécie de rigor, e portanto, por uma crueldade fundamental, que conduz as coisas a uma finalidade inelutável e seja por que preço for.

O esforço é crueldade, a existência pelo esforço é crueldade. Erguendo-se do seu repouso, e expandindo-se no ser, o Brahma sofre de um sofrimento que produz uma harmonia de júbilo mas que, por fim, se pode apenas exprimir por um estrondo e um ranger terrível. Há na chama da vida, no apetite da vida, no impulso irracional da vida, uma espécie de perversidade inicial; o desejo que caracteriza Eros é a crueldade, pois se alimenta de contingências.²⁵⁶

Jó possui o rigor, o esforço, o impulso pelo entendimento do transcendental, da sua condição humana, mesmo em meio ao purgatório que precisa atravessar; a violência da dor o verga, mas não o desvia de seus propósitos.

A crueldade exalada pela imagem do supliciado Jó, também pode remeter o espectador-leitor a pensar no projeto de Artaud de um Teatro da Crueldade que busca "restituir ao teatro uma concepção ardente e convulsionada da vida e é neste sentido dum vigor violento, duma extrema condensação de elementos cênicos que a crueldade

²⁵⁶ Id., Ibid., p. 148.

sobre que assenta este teatro tem de ser encarada."²⁵⁷ Reflexão que possibilita a identificação do vínculo existente entre o Teatro da Vertigem e as concepções de Artaud. Identificação essa, que é corroborada pelos testemunhos que margeiam o texto d'*O livro de Jó*: os processos, os estudos e os comentários críticos. Textos que apresentam aspectos envolvidos na criação do texto e da montagem do espetáculo e que corroboram a identificação de marcas artaudianas, da existência da crueldade como rigor e necessidade pedidos pelo fazer teatral, na concepção da peça, em seu nível dramático e em sua teatralidade.

Percebe-se que o desenvolvimento do embativo diálogo mantido entre Jó e Matriarca a respeito da fé estimula a percepção da gradativa elevação da força do conflito entre as personagens. A contundência e o antagonismo das réplicas promovem a reflexão sobre a religiosidade, a natureza divina, a sua existência ou não, se Deus é o pai que acolhe ou apenas o juiz que condena e não absolve. Estrategicamente, o texto processa a sua abertura quanto a posturas possíveis de serem tomadas sobre a fé, a figura divina e a condição humana. Para tanto, ele joga com três representações de espectador-leitor: aquele que crê incondicionalmente, apesar de adversidades, aquele que crê e se revolta e aquele que não crê em Deus. Aqui, novamente, percebe-se a postura ética da proposta dramaturgica, pois as duas personagens são mostradas de modo a justificar suas ações, nada nelas é gratuito ou artificial; o que predispõe a aproximação do espectador-leitor de Jó e Matriarca.

Observa-se, em determinado instante do diálogo, mais especificamente desde o segmento no qual Jó declara a instalação da peste em seu "corpo/campo", que não há a inserção de rubricas cênicas ou espaciais, o que pressupõe a abertura da composição dramática à atividade cooperativa do espectador-leitor para a imaginária configuração cênica. Liberdade, ofertada pela escrita dramática, que não deixa de ser orientada pelo forte apelo aos atos imaginativos do espectador-leitor-modelo para a modelagem do

²⁵⁷ Id., *Ibid.*, p. 175.

gestual, da postura e movimentos corporais, e expressão facial das personagens em ação. Quanto à localização dos espaços de ação, apesar de não haver indicações espaciais nesse instante, o texto dramático já os identificou no início da primeira cena, no interior da rubrica ambígua que abre a peça e da recepção-relato de Mestre ao espectador-leitor. O texto joga com a capacidade de retenção dos elementos já oferecidos ao espectador-leitor para o desenvolvimento da inserção da ação em seus espaços.

A ausência de rubricas, em alguns segmentos do texto, é compensada pela capacidade dos diálogos e relatos desencadearem a imagística da ação. A potencialidade da linguagem poética neles contida promove que o espectador-leitor possa compor imagetivamente o que é dito pelas personagens, como na ocasião em que Jó descreve metaforicamente sua enfermidade, e as narrações explícitas nas vozes das personagens-narradoras e implícitas na imiscuição do relato em momentos que seria de se esperar o pronunciamento de determinada personagem, pela indicação de rubrica de inserção de personagem na ação.

Jó	E Jó ficou só E olhou quieto, ao redor, A silenciosa devastação. E chorou, de desespero, dizem uns; De revolta, dizem outros; De desalento, ouvi dizer. (LJ: 130; 133)
----	---

A atitude, o estado emocional e a condição de abandono da personagem são delineados pela voz-narrativa. Cabe ao espectador-leitor *pintar* a cena, colocando-a em movimento, em ritmo e ambiência condizentes com a situação e as ações da personagem. Portanto, a narração se apresenta não só como recurso para contemplação de uma ação que não ocorre em ato, no presente do mundo possível, mas também como recurso imagístico para a encenação virtual a ser realizada. O espectador-leitor, ao seguir a narrativa, tem a possibilidade de transformá-la em uma textura cênica, em imagens que enriqueçam a expressividade da encenação principal, ou melhor, a encenação de ações que nascem da *boca* das personagens.

6ª cena

Na cena que fecha a peça, Matriarca continua firme em suas convicções, pois ainda manifesta com veemência a sua fúria e abjuração a Deus. Mesmo quando Eliú a desafia, como fez com os amigos de Jó, a suportar a vinda do trovão e da tempestade emanados de Deus e que o emanam. O que predispõe o espectador-leitor a perceber que a recusa e a revolta da personagem com relação a Deus estão enraizados, assim como a profunda dor, no interior de Matriarca.

Em outro instante dessa cena, Eliú indaga, além de Jó, que "outra criatura quer ajustar contas com o Criador?! / (...) / Quem mais quer queimar os olhos / Aos raios de Sua luz? / Quem mais quer se expor / à força/afago de Sua mão?" (LJ: 172), Matriarca responde que apenas deseja que tudo termine e diante do agonizante Jó deseja que o marido encontre a paz na morte. Porém, Jó ainda não se entrega:

Jó	(<i>Com esforço, aos céus.</i>) Não vou morrer antes de Sua resposta, Senhor! (...)*
Jó	Que Ele me quebre, sangue e descarne, Mas que eu veja Sua face.
Matriarca	Desiste e descansa, Jó, que sua busca não o leva a lugar nenhum! (LJ: 172)

Esse fragmento possui alto grau de dramaticidade, não apenas pela intensidade da ação, da força das atitudes das personagens, principalmente a de Jó e devido à condição física em que se encontra, mas também pelas imagens que suscita para a configuração da encenação imaginária.

O potencial semântico e imagético das réplicas de Jó orientam o espectador-leitor a imaginar esse fragmento da sexta cena com o mesmo vigor inicial da implacável necessidade de Jó de que Deus se mostre a ele. A inflexibilidade e lucidez da personagem, mesmo em extrema agonia, impulsiona a percepção da existência da crueldade artaudiana. Portanto, a escrita dramática possibilita, novamente ou ainda, o

* Omissão de fragmento do diálogo.

diálogo a respeito de forte afinidade com concepções artaudianas que transitam na textura d'*O livro de Jó*.

No fragmento abaixo, há extrema intensificação da ação para que haja o apaziguamento final:

Jó	<p>É a águia com garras de bronze E plumas de orvalho Que rompe meu peito E nasce e voa. O que foi vendaval agora é brisa, E o sopro de Deus ressoa Em meus ouvidos. <i>(Jó se paralisa.)</i></p>
Jó	<p>Sua face são águas, E sua fúria agora dorme, E Ele se derrama sobre mim. <i>(Ergue-se.)</i> E Jó triunfa E sobre a fraqueza, doença e dor. Deus é, Deus há, E minha fé não me faltou. <i>(Jó permanece ereto, quase triunfante, apesar da debilidade física.) (LJ:176)</i></p>

Jó descreve poeticamente sua redenção, como sente Deus em seu corpo, a mansidão que começa a tomar conta do "corpo-ferida" e da alma angustiada (que outrora era como "um lobo agitado"). Jó descreve a mansidão da face do Criador.

A representação de espectador-leitor é convidada a atuar na plenitude da dimensão semântica da cena, ou ainda, da ficção dramática e da configuração cênica d'*O livro de Jó*. Atuação que ainda é impelida pelo texto pela sensibilização e reflexão. Coração e mente precisam estar muito bem enlaçados para a recepção da peça. O pedido de Mestre ecoa na tessitura da escrita dramática.

de Jó e os três amigos (Elifaz, Baldad e Sofar)

Elifaz, Baldad e Sofar estão no mesmo eixo antagônico a Jó, pois o trio compartilha a mesma visão da fé, o que leva tais personagens a proferir as mesmas censuras e doutrinas religiosas, a entrar em conflito, a julgar Jó de forma análoga. Eles

são uma voz que representa "o conservadorismo congelado dos que sempre vêm culpa, desvio e crime, onde a *felicidade* [grifo do autor] entra de férias."²⁵⁸.

O choque entre Jó e os três amigos, que vão ao seu encontro no deserto, inicia-se na segunda cena e se estende até o término da peça. Tal conflito começa a se desenvolver lenta e gradativamente, porém com a marca da densidade dramática e da ação.

A condição-limite vivida por Jó, no deserto (espaço dramático), manifesta a necessidade de o espectador-leitor voltar seu olhar para tal condição, para o espaço dramático e teatral, visto estarem vinculados em seu potencial de sentidos:

1. condição: Jó vivencia o extremo assédio da peste que lhe contamina o corpo e desespera a alma. Vive no limite da dignidade humana, por isso desejar a morte, ou melhor, nunca ter nascido. Jó é o excluído, aquele que expia, pela devastação de seu "corpo-ferida" e pela agitação de sua alma, "um lobo agitado", uma culpa por ele ignorada. Seria possível Jó experimentar ainda mais dor? As palavras de Elifaz poderiam acrescentar mais sofrimento em Jó, que já está experienciando o limite da dor, da angústia e do abandono?

2. ambiente: o deserto traz em sua carga semântica e imagética a impossibilidade do encontro, o lugar consagrado à solidão, por isso a dificuldade de relacionamento e de comunicação; o hospital reflete a incomunicabilidade que há entre o enfermo e aquele que não vivencia a dor, pois este, mesmo que compadecido e respeitando a condição do Outro, nunca poderá apreender a dor tal qual quem a sente, assim como, evoca a segregação, devido ao preconceito e o medo do que está impregnado no corpo doente. Dessa forma, a simbologia do deserto-hospital indicia o isolamento, o ser humano plantado no território do abandono.

Neste instante, a representação de leitor precisa ser capaz de perceber a

²⁵⁸ COSTA, F. J. op. cit., p. 301.

dinâmica, "a condição dos efeitos provocados pela obra"²⁵⁹ e as sutilezas estratégicas da textura dramática; e de recuperar e articular referências já explicitadas no enlaçamento de fios do tecido dramático.

No desenvolvimento da ação há o jogo dinâmico de réplicas, à semelhança de um duelo verbal (esticomitia: a imagem do choque), a reversibilidade característica do diálogo, o que acentua o impulso dramático da ação. Efeito desencadeado não apenas pelo conteúdo das enunciações, mas devido às réplicas de Jó se apresentarem pontuais e veementes:

2ª cena

Elifaz	(...) Ânimo! Que é de sua fortaleza Tão bem conhecida?
Jó	Ele a tirou, respondeu Jó.
Elifaz	Ele sabe o que faz.
Jó	Sabe. Eu é que não sei por que Ele faz.
Elifaz	Entregue a Deus o seu destino.
Jó	Já está entregue.
Elifaz	Então, seja paciente e espere.
Jó	O que devo esperar além da morte E uma nova forma de medo A cada dia? Será alegria Viver mais uma semana? Não dê conselhos sobre a dor humana Quem não estiver Mergulhado na mesma dor! (LJ: 139)

Esse fragmento proporciona a percepção de posições antagônicas entre as personagens. Além de provocar a reflexão, o diálogo oferece pistas para a modulação da intensidade da encenação imaginária, pois as réplicas traçam movimentos oscilatórios no tom e ritmo das enunciações e, por conseguinte, da ação: a elevação, o vigor está presente nas falas de Jó; a redução de tal potência expressiva se dá pelas

²⁵⁹ ISER, *O ato da leitura...*, v.1, p. 50.

falas de Elifaz, que tenta fazer com que o amigo se resigne, conforme-se com seu destino.

Portanto, o modo de ser da composição dramática joga — e não apenas no segmento ora mencionado, mas durante o desenvolvimento dos atos de recepção das disposições do tecido dramatúrgico em sua integralidade na mancha da página — com a figura do espectador-leitor capaz de captar as nuances implícitas nas falas de uma e outra personagem, mesmo que não haja rubricas a lhe orientar, e de, novamente, movimentar o olhar em vaivém na tessitura da peça para recuperar referências que o auxiliam na composição da linguagem não-verbal envolvida na cena.

A ação dramática se intensifica com o rigor das réplicas de Jó, devido a oferecer ao espectador-leitor um arsenal de potenciais imagens que impulsionam a sensibilização dos atos de percepção, imaginação e produção de sentidos do texto dramático, como no fragmento a seguir, pertencente à 2ª cena:

Elifaz	Baixarás ao túmulo bem maduro Como um feixe de trigo no tempo certo recolhido,
Jó	Apodrecido.
Elifaz	<i>(Irritado.)</i> Escuta!
Jó	Ouve, você! Minhas palavras são desvairadas Porque levo em mim cravadas As flechas envenenadas do Senhor. (...)
Elifaz	Não sei mais o que dizer: Que Deus esteja convosco todos os dias.
Jó	Ele estará. Ele mora no terror que me assedia. (...)* (LJ: 140)

Efeitos desencadeados em razão da verdade do conflito da personagem. Verdade conduzida pela veemência dos atos e anseios da personagem e pela visão intensa e desagradável do suplício interno e externo de Jó. Linhas que integram o traçado da composição da personagem, posto que estimulam a percepção do seu interior.

* Omissão de fragmento do diálogo.

Estrategicamente, a composição dramática predispõe seu espectador-leitor-modelo a poder dar forma à encenação imaginária à maneira incandescente da fogueira cênica artaudiana, ou seja, de impregná-la de rigor, intensidade e crueldade na relação dos seus meios expressivos. Desse modo, a força da palavra é apoiada pelas evoluções de linguagens não-verbais também, e necessariamente, intensas para a espacialização virtual da cena.

A imagem da crueldade, enquanto experiência "ardente e convulsionada" da vida²⁶⁰, é espelhada no aspecto exterior e interior da cena, ou melhor, no corpo e na alma de Jó. Pois o sofrimento e a confrontação do existir sentidos por Jó em sua busca pelo conhecimento e o desejo implacável pela contemplação da face do Criador manifestam-se também no mal que assedia seu corpo. Portanto, o espectador-leitor tem ao seu alcance a percepção da ocorrência de uma crueldade que brota também fisicamente, nos termos que a definiu Artaud, "crueldade, que será sangrenta quando necessária, mas que, de forma alguma, o será, sistematicamente"²⁶¹. Dessa forma, a partitura dramática permite que o olhar leitor se volte para o trabalho dramaturgico de Luís Alberto de Abreu e *Teatro da Vertigem*, nada é gratuito, muito menos o sangue vertido e a carne devastada.

No fragmento abaixo, da 3ª cena, novamente Jó é referido de modo metonímico:

	(...)*
Baldad	Em que se transformou sua fé?
Jó	Na crença de que Deus tem várias faces E uma delas é luz.
Baldad	Somos só criaturas, E nossos dias são só uma sombra sobre o solo.

* Experiência que "não receia dar à vida o preço que ela exige". (ARTAUD, *O teatro e o seu duplo...*, p. 175.)

²⁶⁰ ARTAUD, *O teatro e o seu duplo...*, p. 175.

²⁶¹ Id.

* Omissão de fragmento do diálogo.

Jó
 Não queira diminuir a justa distância
 Que nos separa do Criador.
 Sou criatura,
 E, se Ele cria dor,
 A dor sacode e tortura.
 E, porque sou criatura,
 Minha boca se abre e procura
 As razões de quem cria dor. (LJ: 144; 146)

Novamente aparece a imagem da boca que clama, que grita por respostas. A recorrência dessa imagem possibilita ser tomada pelo espectador-leitor como gestualidade que se apresenta enquanto signo: do rigor da crueldade espiritual, da exteriorização da angústia e solidão humanas, do protesto diante da dor, da determinação implacável, e por isso dolorida, pela busca do entendimento da vida. A "cabeça que grita", emprestando-se a expressão empregada por Gombrich para descrever a tela expressionista, *O grito*, de Munch, torna-se imagem-símbolo da dramaturgia d'*O livro de Jó*, devido à sua recorrência na peça.

A configuração da encenação imaginária continua a solicitar a perspectiva cruel de Artaud, pois em meio a tanta pressão dos amigos e à violência do mal que acomete seu corpo, Jó continua resoluta, determinado em sua decisão de ouvir as respostas por que clama. Crueldade que "significa rigor, intenção e decisão implacáveis, determinação inflexível e absoluta"²⁶². Necessidade existencial que se mostra lúcida em Jó, a crueldade ontológica entendida por Artaud.

O delineamento da figura de espectador-leitor d'*O livro de Jó* se realiza de modo a fazer aparecer uma competência leitora capacitada a cooperar com a partitura textual no sentido de concretizar o mundo possível da peça, percebendo as nuances das ações e de encená-la virtualmente na progressão de sua intensidade dramática. Mesmo que haja núcleos de maior ou menor intensidade em cada cena, a representação de espectador-leitor é chamada a perceber a elevação gradativa da força dramática da peça em sua integralidade. Percepção possibilitada durante os atos de concretização do

²⁶² ARTAUD, *O teatro e o seu duplo...*, p. 146.

texto.

Ao término da leitura da última cena percebe-se que há uma constância no modo de chamamento do texto e de cooperação leitora. A sensibilização, a identificação e o distanciamento oscilam pela via poética, dramática e épica, efeitos provocados constantemente pela dramaturgia de Luís de Abreu em parceria com o Vertigem, e que promovem o impacto, o enlevo e a reflexão no processo de sua recepção.

de Jó e Eliú

6ª cena

Nova personagem posta em cena, Eliú:

Jó	Deixem-me só. O sal de suas palavras Só reabre-me as feridas.
Eliú	Jó, não trago ácido em minhas palavras Nem veneno em minha língua. Sou seu igual, Sou também frágil vaso Modelado em argila. <i>(Jó mantém-se calado.)</i> Esperava que Deus lhe respondesse palavra por palavra? Ele fala também através do leito, Quando os ossos tremem sem parar E a carne seca e se consome. (LJ: 166)

No nível da ficção interna, o olhar leitor é orientado a perceber, na superfície textual, que Jó não está mais sozinho para fazer a travessia, pois Eliú esclarece que não veio para lhe reabrir as feridas ou para despi-lo de algum resquício de coragem por meio de duras condenações. Assim como, o olhar leitor é convidado a se aprofundar na constituição do mundo ficcional, e, com isso, a perceber que Eliú representa um novo ponto de vista sobre a realidade do mundo possível da peça, pois ele principia a inversão da situação dramática que vinha sendo desenvolvida através de duas linhas conflitantes: Jó x Matriarca e Jó x Baldad, Elifaz, Sofar. A presença de Eliú marca o

início da transformação do encaminhamento da história mostrada-contada.

No nível cênico, há o apelo, implicitamente instituído pela linguagem poética e pela força dramática do que é pronunciado por Eliú e Jó, por uma cooperação que se realize de modo modalizar a ambiência e os ritmos deste instante da cena para que haja a expressão da intensidade das (inter)ações entre essas duas personagens.

Como se vem observando, a dramaturgia d'*O livro de Jó* é pontuada pela intensidade, mesmo nesta cena em que a impressão da proximidade do apaziguamento final se apresenta. Procedimento que sinaliza para o modo de ser do texto em suas disposições interativas com a representação de espectador-leitor: a intenção de mostrar uma realidade profundamente perturbadora e cruel, de atuar sobre sua sensibilidade, de perturbar uma cotidiana ou cerrada percepção de mundo, de aproximar o espectador-leitor da vivacidade das ações em cena pelo rigor dramático e cênico, pelas imagens metafóricas, pela sonoridade e potencialidade significativa e sensorial da linguagem poética e pela contemplação épica.

Esses meios expressivos carregam rico subtexto não-verbal a ser escrito pelo espectador-leitor durante a recepção da peça. Aspectos que permitem que se entenda que a dramaturgia d'*O livro de Jó* se sustenta no "apelo à crueldade e ao terror, embora numa vasta escala, cuja amplitude ponha à prova toda a nossa vitalidade, e nos confronte com todas as nossas possibilidades."²⁶³ Ou ainda, nas palavras de Arthur Nestrovski: "Um teatro como esse existe para que não se traia, também, certa idéia de convivência da espécie, cotidianamente violada aos nossos olhos."²⁶⁴

3.4.3 Hipóteses de leitura

O título é a primeira indicação textual que remete o leitor-modelo ao diálogo

²⁶³ ARTAUD, *O teatro e o seu duplo...*, p. 125.

²⁶⁴ NESTROVSKI, A. Apresentação. In: TEATRO DA VERTIGEM. *Teatro da vertigem: trilogia bíblica*. São Paulo: Publifolha, 2002. p. 15-18. p. 15.

inter e extratextual do *O livro de Jó*. No primeiro, o texto dramático se comunica com um acervo de leitura de textos bíblicos, mais especificamente *O livro de Jó* do Antigo Testamento. Referência que direciona o olhar leitor para a temática da peça: a experiência contingente, frágil e tensa do ser humano no mundo, seja em sua relação com o Outro seja em sua relação com o sagrado (a busca-questinamento do Criador). Esses arranjos lançam esse olhar ao mundo extratextual, por provocar a reflexão e suscitar indagações sobre essas dimensões da experiência humana na realidade empírica.

Outro indício que promove o desenvolvimento de inferências acerca do pano de fundo da peça é a dupla referência espaço-temporal oferecida ao leitor: uma voltada à ancestralidade do mito bíblico e outra à contemporaneidade da ação e da recepção. Disposições que se interpenetram em suas linhas formais, semânticas, imagéticas e no arranjo das apreciações, ou seja, da escala de valores implícita no texto e em estado de espera pela atividade do leitor.

A referência ao espaço-tempo mítico é apresentada de modo implícito no título, pelo seu diálogo com o texto bíblico, como já se pontuou aqui, e explicitamente na intervenção inaugural de Mestre na primeira cena: "(...) Vejam aqui um deserto / (...) É neste deserto que narraremos o drama / De um tempo ido / E de homens tão parecidos / Como os homens de agora. / Andou pelo mundo outrora / Um homem chamado Jó." (LJ: 119-120). Mesmo havendo a intenção da personagem-narradora de criar o pacto ficcional com o espectador-leitor-modelo no âmbito da produção do espaço-tempo da ficção interna da peça, há também a movimentação do mítico à contemporaneidade, pois, quando Mestre relata que será narrado o drama de um tempo ido e de homens tão parecidos como os de hoje, aproxima o leitor da atividade de atualização do texto e procura fazê-lo partilhar do percurso das necessidades, (in)certezas, angústias e questionamentos de Jó, que também é seu. Assim como conduz o leitor a se relacionar/confrontar com as raízes (os mitos) de certas percepções de mundo e de certos comportamentos sociais e da vida interior do ser humano.

Explícita referência à contemporaneidade é realizada pela primeira rubrica da primeira cena, que situa o espaço-tempo da ação: "*(A ação se passa num hospital contemporâneo,...)*" (LJ: 119). Essa indicação atrai para a composição dramática um acervo de imagens constituído pela experiência de leitura de mundo do leitor empírico, pois a configuração da visualidade da área de atuação depende desse acervo, assim como evoca significações, simbologias emanadas desse espaço do cotidiano. Além disso, a identificação do hospital, como espaço teatral, mobiliza a experiência estética do leitor como espectador de teatro, pois o texto propõe ao leitor que tal espaço seja agregado ao espaço dramático (o deserto) durante a composição do enredo e da encenação virtual.

Portanto, aspectos da experiência empírica do evento teatral compõem o horizonte de expectativa que é compartilhado pelo texto e seu espectador-leitor-modelo, pois a progressão da primeira cena sinaliza continuamente para tal enciclopédia; como se viu no exame das rubricas e da conclamação de Mestre à participação do espectador (e do espectador-leitor). Até mesmo o título da cena aponta para a instituição do pacto de leitura d'*O livro de Jó*: "**Exortação inicial**".

Esse movimento de imagens promove ressonâncias de acervos que promovem a percepção da íntima comunicação da escrita dramática com a escrita cênica e da realidade teatral com a realidade empírica. Desse modo, a história contada e mostrada pela peça e as questões por ela suscitadas no leitor não se limitam às fronteiras do fabular, do outrora, mas projetam-se, pela atividade leitora, a um agora contínuo — característico do teatro e do processo da leitura — propiciado pela comunicação entre o eixo artístico e o eixo estético.

O olhar leitor é que poderá efetivar a (a/trans)temporalidade latente em *O livro de Jó*, por meio dos passeios inferenciais estimulados pela partitura textual. Passeios significativos, reflexivos que trazem nova força, novos sentidos ao texto, assim como um novo olhar sobre o mundo extratextual. Portanto, a composição dramática oferece ao leitor elementos, em suas duas instâncias (texto principal e

secundário), que possibilitam o desenvolvimento de uma das primeiras hipóteses de leitura: de que *O livro de Jó* se organiza de modo a chamar o leitor-modelo ao entretecer de sentidos e imagens pelos fios que trazem vozes do passado, de um tecido ancestral, e pelos fios de vozes do presente; urdidura dialética entre realidades (espaço-tempo) que focalizam o *existir* humano.

Os traços épico, lírico e, naturalmente, o dramático perpassam por essa tessitura híbrida. Entrelaçamento que permite o desenvolvimento da percepção da abertura do texto a um mosaico de pontos de vista sobre as "diversas virtualidades do ser humano"²⁶⁵ no mundo. Esse recurso que não só enriquece a percepção e a produção do mundo possível da peça (no delineamento do enredo e da produção de sentidos) e a sua espacialização (imaginária) e chama atenção para a percepção da carpintaria dramatúrgica, como também ampara o leitor no desenvolvimento das primeiras hipóteses de leitura, pois o conjunto perspectivístico formado pelos traços estilísticos aludem à diversidade de mundividências e a modos de vida, de existência inscritos na realidade empírica.

A integração desses modos de expressar e ver a vida e o ser humano possibilita que o texto dramático possa mobilizar, no leitor-modelo, inferências que mostrem que as contingências do ser humano são experienciadas segundo posicionamentos diante do mundo: "Há uma maneira dramática de ver o mundo, de concebê-lo como dividido por antagonismos irreconciliáveis; há um modo épico de contemplá-lo serenamente na sua vastidão imensa e múltipla; pode-se vivê-lo liricamente, integrado no ritmo universal e na atmosfera impalpável das estações."²⁶⁶ O processo de experiência do mundo, do Outro e da interioridade do ser humano está em constante ato de contemplação (o distanciamento em busca de relações pretéritas que iluminem tais processos), intensas vivências e sensações, visões e concepções

²⁶⁵ ROSENFELD, *Prismas do teatro...*, p 40.

²⁶⁶ ROSENFELD, *O teatro épico...*, p 7.

experimentadas em decorrência do encontro do Eu com a realidade, com o Outro, com a transcendência, e da densa e intensa ação conflituosa, rigorosa diante da experiência da imprevisibilidade e possibilidades do agora.

Dessa forma, a representação de leitor desenhada por esse grito de galos, recuperando-se aqui a imagem cabralina da dialogia, é a de um leitor capaz de *ouvir* as diversas ressonâncias presentes na partitura textual, capaz de perceber e articular o(s) olhar(es) lançado(s) no mundo interno e externo à ficção. Tais atitudes se processam durante a atividade de atualização do mundo textual e do desenvolvimento da percepção da mundividência por ele arranjada. Daí decorre o desvelamento que o mundo possível suscita o leitor-modelo a fazer do cotidiano da realidade empírica (que "Nos arrasta, esgota, extravia," (LJ: 119)), por isso o leitor-modelo precisar ser capaz de abrir-se ao novo, ao que é contestado e descerrado pela realidade ficcional.

3.4.4 Enciclopédia/Conhecimento dos códigos

No âmbito do diálogo instituído entre o horizonte de expectativa do texto e do leitor, o processo de recepção d'*O livro de Jó* se organiza de modo a pôr em circulação enciclopédias constituídas por leituras de mundo; de outros textos artísticos (sejam eles literários, plásticos, teatral ou musicais, por exemplo); de textos literários identificados pela substância (identidade) ou adjetivação (hibridismo) dos gêneros épico, lírico e dramático; e por modos, recursos de expressão da linguagem dramática e teatral ou, ainda, pela experiência do evento cênico materializado. Além de algum conhecimento de aspectos expressionistas e das concepções artaudianas sobre o Teatro da Crueldade; conforme anteriormente observado. Afinidades expressivas, artísticas mantidas pela dramaturgia d'*O livro de Jó* e que orientam o espectador-leitor na formação da intensidade da ação, das imagens da peça e, até mesmo, na formação de um diálogo metateatral, posto que a percepção de tais influências encaminham o leitor-modelo à identificação de algumas das concepções que instrumentalizam a dramaturgia da peça.

Quanto à enciclopédia formada pela linguagem teatral, observa-se que ela não é apenas evocada pela característica transitividade do texto dramático, mas também pela especial implicação de um acervo de leituras do texto cênico posto em ato, pois a partitura dramatúrgica constantemente se referencia ao espaço de atuação. Essa referência permeia os diálogos e as indicações cênicas e de espaço distribuídas na partitura textual.

A pouca incidência de rubricas a entremear o texto principal põe em relevo a elevada abertura da composição dramática à atividade do espectador-leitor, e, conseqüentemente, uma maior exigência de sua competência leitora no que se refere à configuração imaginária da peça em seu espaço dramático e teatral. Ou seja, a produção da realidade ficcional interna à peça e da realidade teatral, a consciência de que tal realidade é atuada.

Liberdade e exigência se relacionam, devido ao chamamento realizado pelos pontos de indeterminação quanto aos aspectos cênicos, e que prevêm um espectador-leitor-modelo hábil em mobilizar seu acervo de imagens para a configuração da virtual encenação sem precisar ser guiado constantemente por rubricas. Liberdade que é realizada em sintonia com o mundo possível e com o que é ofertado ao espectador-leitor-modelo nos delineamentos cênicos, assim como pela proposta implícita e explícita na partitura dramatúrgica e nos paratextos, estudos, depoimentos de integrantes do grupo e na fortuna crítica d'*O livro de Jó*. A exigência está na necessidade de o espectador-leitor não perder de vista a necessária composição da visualidade, a transitividade da composição dramática, seja no âmbito do espaço dramático seja no teatral, mesmo nos momentos em que o relato toma conta da cena.

Assim sendo, a representação de espectador-leitor criada por tal abertura (apelo) e pela exigência de tais enciclopédias aparece dotada da habilidade em movimentar dinamicamente, muitas vezes sem sinais prévios, entre traços estilísticos dos gêneros literários para compor a encenação imaginária sem perder de vista a sua previsão em ato.

3.4.4.1 Convenções — dramáticas e cênicas

O pacto de leitura proposto pela composição dramática d'*O livro de Jó* também se processa na esfera das convenções dramáticas e cênicas. O acordo é estrategicamente viabilizado por um conjunto de elementos e pressupostos inseridos nos textos principal e secundário e que se oferecem ao espectador-leitor como instrumental para a produção de sentidos, a concretização da ficção e para a composição da visualidade da peça.

® Divisão em cenas

A segmentação do relato da peça em cenas liga-se à urdidura da composição dramática no plano da ação. Desse modo, o leitor é colocado diante de unidades que organizam o desenvolvimento actancial e narrativo da peça. Assim como, há a remissão à área de atuação, ao espaço no qual transcorre a ação teatral, pois o termo "cena", no amplo espectro de seus sentidos, evoca o cenário, o espaço ocupado pelos atores-personagens.

A capacidade de perceber elevada evocação da escrita dramática à escrita cênica se faz presente no traçado da figura de espectador-leitor da peça. Pois a estratégia da segmentação em cenas promove o realce da relação de contigüidade que a composição dramática mantém com o palco.

Compreensão possível de ser efetivada não só pelo conhecimento das convenções de segmentação do texto dramático (atos, quadros, cenas, etc.), mas também do processo colaborativo que subjaz o trabalho criativo da dramaturgia da peça, pois as interferências do espaço de atuação, pela parceria entre o dramaturgo (Abreu) e as pesquisas teatrais do grupo Vertigem, impregnam a escrita dramática. A escrita dramática se desenvolve no território do teatro.

® Identificação das cenas

Todas as cenas d'*O livro de Jó* são intituladas, característica que denota a presença do épico no dramático. Estratégia que antecipa ao leitor o teor de determinada cena.

Tal prática dramatúrgica costuma ser utilizada para nomear atos e quadros. Convenção que aqui, nomeando cenas, continua a exercer sua função, a de apresentar ao leitor a síntese da história, do enredo que constitui a matéria da peça.

- Cena 1 Exortação Inicial**
- Cena 2 A Intervenção do Primeiro Amigo**
- Cena 3 Deus É Caos**
- Cena 4 O Último Abalo na Fé**
- Cena 5 A Absurda Fé de Um Homem Só**
- Cena 6 Deus Vomita os Mornos**

Portanto, esses títulos possuem caráter "didascálico"²⁶⁷, conforme expressão de Patrice Pavis, pois indiciam ao leitor o tema da ação que irá transcorrer em determinada cena. Estratégia que além de caracterizar a ação desenvolvida na cena, instaura expectativas sobre o que será contado e mostrado pela cena.

Tal convenção cria o leitor-modelo capaz de identificar e articular a forma épica à dramática também na identificação das cenas.

Há que se ressaltar que essa convenção, apresentada já na primeira cena, inicia o delineamento de tal capacidade leitora. Imagem de leitor que posteriormente, com o desenvolvimento da leitura, vai ficando mais nítida na composição dramática pelas intervenções épicas de Mestre, Contramestre, pelas rubricas e pelos diálogos.

²⁶⁷ PAVIS, *Dicionário de teatro...*, p.410.

® Área de atuação

A corrente e acentuada evocação da área de atuação na composição dramática institui a necessária consideração, por parte do espectador-leitor, dessa área na configuração cênica da peça. Por isso, avalia-se que, a tal referência, pode-se atribuir o *status* de uma convenção originada na partitura d'*O livro de Jó* e dirigida a sua recepção. Isso devido ao acordo mantido entre texto e espectador-leitor-modelo quanto à pressuposição desse espaço, pertencente ao território do teatro, enquanto espaço arquitetônico que abriga a representação materializada.

Diálogo que, novamente, pressupõe o contato da representação do espectador-leitor com a projeção da realização cênica da peça em ato. De novo, a figura de espectador-leitor aparece dotada da habilidade de jogar com as referências à representação teatral na configuração da particular e virtual encenação.

® Cenário(s)

A peça traz o imbricamento dos espaços dramático e cênico; como já foi observado no decorrer do exame d'*O livro de Jó*. Por essa razão, encaminha o espectador-leitor a configurar esses dois territórios de ação e a perceber a relação semântica que se institui entre eles para o conteúdo e forma da peça.

A interação proposta pelo texto, por meio dessa convenção teatral, estabelece-se de modo a pôr em jogo a estilização do cenário-hospital, cujos signos cênicos aparecem textualmente como sendo essencialmente a cama e a maca hospitalar. O figurino dos padioleiros possui a potencialidade de integrar, de participar do sistema sócnico do cenário, visto que identificam o espaço de atuação. Há que se ressaltar que tal figurino não é descrito textualmente, mas depende totalmente do acervo de imagens do espectador-leitor.

Daí, poder-se pensar: se há a abertura do texto para a composição cenográfica, há também forte chamamento pela participação efetiva do espectador-

leitor para o preenchimento dessas lacunas. Como já foi notado no exame das enciclopédias compartilhadas entre texto e leitor (seção 3.4.4).

Liberdade e exigências que entram em ação no ato da leitura de um texto aberto. Ato no qual a urdidura e as estratégias textuais procuram mobilizar a cooperação do leitor, pelo apelo dirigido ao acervo do leitor, pela necessidade do leitor preencher os vazios para poder produzir sentidos e imagens do texto dramático e por provocar reorganizações perceptivas, cognitivas, interpretativas e de visão de mundo no leitor empírico. A abertura do texto, portanto, não se traduz em uma experiência estética confortável, mas em uma experiência mobilizadora e criadora de competências e repertórios, e transformadora pelo encontro-confronto que provoca no leitor empírico.

Dessa forma, percebe-se que a representação de espectador-leitor gerada pela indeterminação dos objetos (objetos-signos) que compõem o espaço de atuação (o hospital), assim como pela necessidade de efetivar a conjugação das linhas semânticas* desse espaço e o espaço dramático (deserto), é constituída de grande capacidade em dar forma a esses dois territórios levemente sugeridos por rubricas e pela enunciação inaugural de Mestre, e da habilidade em perceber a relação instituída entre a imagem do hospital e do deserto para a expressividade, intensidade e significação da peça.

® Coro

Por se ter abordado as funções do coro no interior da peça e os efeitos desencadeados no espectador-leitor, na seção dedicada aos diálogos e solilóquios, não serão aqui tecidas observações a respeito do pacto que se estabelece na recepção d'*O livro de Jó*.

* O abandono, o desalento, o sofrimento solitário diante da dor física, a aridez da dor de existir e da proximidade da finitude. Sentimentos presentes no deserto hospitalar ou no hospital desértico do purgatório de Jó.

Lembra-se apenas que a presença, atuação ritualística e a função lírico-épica do coro se harmoniza com o modo pelo qual a dramaturgia da peça enlaça o lírico e o épico ao dramático e encaminha o espectador-leitor à percepção do cerimonial criado pela dramaturgia d'*O livro de Jó*.

® Música

Linguagem que se relaciona com a cena de modo a complementar a expressividade, a criação da realidade cênica em sua camada sensível. E isso, devido à ressonância recíproca da teatralidade do texto dramático, ou seja, da teatralidade da ação dramática por ele delineada e da teatralidade musical, que põem em relevo a ação das personagens, no que é pronunciado e no desenho do gesto (implícito no que é enunciado pelas personagens conflitantes) que acompanha o falar e o agir, assim como, influi na criação da ambiência da cena.

Em *O livro de Jó*, o tecido musical é posto em ação pelo coro ao entoar o lamento que gradativamente se transforma em melodia lúgubre, o canto dissonante (cena 4) e o canto gregoriano. Partituras rítmicas que matizam e potencializam a constituição da virtual encenação e a produção de sentidos das cenas em que se encontram.

Há também a musicalidade criada pela palavra, que é trabalhada pela linguagem poética da peça. A oralidade carregada de ondulações de ritmo, imagens metafóricas, carga dramática e possibilidades semânticas.

Portanto, o espectador-leitor-modelo é levado pela partitura rítmica da peça a modelar a ação em gestualidades, entoações, imagens de expressões corporais e ambiências que expressem a intensidade dramática da peça.

® O épico e o lírico

Apesar de não se constituírem convenções dramáticas ou cênicas e sim traços estilísticos ou tendências empregadas na prática dramatúrgica, avaliou-se necessário observá-los neste instante, mesmo que sucintamente.

O épico e o lírico não são empregados na urdidura dramática apenas como recursos pontualmente utilizados para a suspensão da mola dramática, como meios cujo papel exclusivo é impedir a elevação da tensão ou prolongar o andamento da ação, mas sim como expressividades que oferecem ao espectador-leitor-modelo perspectivas pelas quais a realidade ficcional pode ser captada.

Devido a estarem presentes na integralidade da escrita dramática e, com isso, formarem pontos de vista distintos para a concretização da visão de mundo da peça e por agirem no processo da recepção no âmbito do distanciamento, da sensibilização, da produção de sentidos e da intensidade e desenho cênico da ação dramática, o épico e o lírico instituem um pacto cooperativo entre o eixo produtivo e estético. Pois, formam um conjunto de pressupostos estéticos integrantes da escrita dramática, e que permitem ao espectador-leitor perceber as possibilidades criativas, a vivacidade expressiva dessa linguagem híbrida e atuar nas várias perspectivas postas no jogo dramatúrgico.

3.4.5 Estruturas discursivas (temática, intriga e tema)

Temática

A temática religiosa-profana d'*O livro de Jó* flui pela abordagem da relação metafísica entre o divino e o humano, pelo questionamento do lugar, das possibilidades da espiritualidade, da transcendência na experiência do existir humano. Nesse domínio, há um espectro de reflexões que o texto suscita sobre: as possibilidades da fé; o crer e o não-crer e o *como* crer; a fé que se assenta nos livros bíblicos ou a fé sentida?; as possibilidades e impossibilidades humanas; o lugar da fé

no cotidiano contemporâneo, nele há lugar para a busca do entendimento da ligação (ou não) metafísica do ser humano com o divino ou apenas para a procura de mero alento para aspectos superficiais, materiais e prosaicos da vida contemporânea?; a exclusão e os julgamentos abusivos da condição d'Outro em nome de uma concepção de fé; indagações sobre o porquê de certos padecimentos; o purgatório vivido/sentido pelo ser humano diante do sofrimento físico e interior impingidos pela enfermidade ou pela miserabilidade. Enfim, questões que se relacionem com a existência humana.

Desse modo, o nível temático da peça delinea um leitor-modelo portador da capacidade de captar, pelo aprofundamento da leitura da tessitura textual, não só o questionamento religioso, metafísico, mas também o ético-social que subjaz ao tema posto na superfície fabular.

Intriga

A partitura textual d'*O livro de Jó* descreve a seqüência de acontecimentos que compõem a intriga de modo a organizar o enlaçamento dos fios do enredo até a quarta cena, pois, até esse segmento, o texto instrumentaliza o ponto de vista do leitor-modelo para a percepção e concretização das relações conflituosas entre as personagens; causas do sofrimento de Jó; trajetória dolorosa, inquietante e questionadora percorrida por Jó em seu purgatório hospital-deserto; a ambiência (in)tenso e densa que envolve as ações; o julgamento e condenação a que Jó é submetido pelos amigos; as provocações, os ataques que Matriarca desfere a Jó, a Elifaz, Baldad e Sofar e a Deus devido à sua revolta pela dor da perda.

A escrita dramática não concentra a exposição no início da peça, na primeira ou segunda cena, mas evolui de modo a criar núcleos de informações no decorrer das cenas da peça. Portanto, o procedimento dramático da exposição se integra ao desenvolvimento das ações pelos constantes relatos (dramatizados, posto que são realizados por personagens-narradoras) que trazem à luz acontecimentos pretéritos, motivações, ações e reações/sentimentos que não são encenados e que influem no

desenrolar da intriga. Informações importantes, portanto, para o processo de recepção, quanto ao acompanhamento, à compreensão da ação presente.

O clímax do enredo começa a ser desenvolvido a partir da quinta cena, quando Jó, já prostrado, reafirma sua necessidade da resposta divina, renega o Deus (a concepção) dos amigos e os repele por estar cansado de suas acusações e perguntas, ao mesmo tempo que lhes pede que o acompanhem em sua travessia para a morte, pois "Ninguém é forte bastante / Para acabar só."(LJ: 164), e se estende até à primeira metade da sexta cena, quando Jó se encontra com Eliú e os questionamentos começam a se transformar. O desenlace se dá na segunda metade da sexta cena, quando Jó, agonizante e ainda firme em seu intuito, encontra-se com o divino: "(...) E o sopro de Deus ressoa / Em meus ouvidos."(LJ: 177).

No âmbito da recepção, o desenlace não chega ao apaziguamento final, pois Mestre e Contramestre, em tom fabular, provocam o espectador-leitor em suas concepções espirituais. Atitude coerente com a proposta dramática d'*O livro de Jó* em que não são oferecidas respostas, mas questionamentos.

O espectador-leitor é impelido, por sua experiência da realidade (re)criada, a desautomatizar suas concepções e seus modos de ver a realidade extratextual, a descerrar a espessura cotidiana da realidade empírica, que "Nos arrasta, esgota, extravia" (LJ: 119), por meio do encontro-confronto estético com a vertigem do *Vertigem*.

No nível da organização e interpretação do enredo, a partitura dramática pressupõe um leitor-modelo portador da habilidade de perceber e interagir com a abertura do texto, no que se refere à fluidez pela qual a intriga toma forma. Pois não há fronteiras exatas para a apresentação das notações (exposição, desenvolvimento, clímax e desenlace) da ação dramática. O que existe são interferências produtivas que oferecem ao espectador-leitor elementos que iluminam, intensificam a produção semântica e cênica do enredo. Tal efeito é possibilitado, principalmente, pela estratégia das recorrentes intervenções narrativas, que revelam, realçam e pontuam as ações no

interior de cada cena da peça.

A percepção de tal fluência da intriga, embora haja instantes em que a mola dramática seja suspensa pela epicização, é possibilitada ao espectador-leitor-modelo pelo fio condutor (unidade temática) d'*O livro de Jó*.

Tema(s)

O tema que conduz *O livro de Jó* é o da condição humana diante do sofrimento, que implica outro tema, a relação do ser humano, diante da desesperança, da dor e da finitude, com a transcendência, com a mística da vida.

Constitui-se tarefa difícil isolar um motivo organizador da dramaturgia d'*O livro de Jó*, pois ela traz implicações éticas, espirituais e sociais que constituem uma constelação de conceitos sobre a existência humana. Por essa razão, avalia-se ser mais generoso pensar em matérias que orbitam a realidade d'*O livro de Jó*. Pois, a peça organiza, segundo Barthes citado por Pavis, "'uma rede organizada de obsessões'"²⁶⁸, que chama por sua concretização efetivada pelo leitor.

3.4.6 Modos narrativos

O primeiro indício textual sobre a organização narrativa d'*O livro de Jó* é a divisão em cenas. Princípio que põe em relevo a realização do mundo possível da peça (a sua narrativa) no plano da ação, conforme já se observou na seção dedicada às convenções da peça. Dessa maneira, o espectador-leitor é levado a interagir com o desenvolvimento cênico e narrativo realizado pela ação. Ou seja, com a disposição em quadros, não entendido aqui como a divisão formal da peça (como ocorre em *O berço do herói*), mas como âmbito, como campo de ação; conforme acepção apresentada por Pavis que focaliza o termo sob o "ponto de vista abstrato (colocação da ação em

²⁶⁸ PAVIS, *Dicionário de teatro...*, p.399.

situação e em relevo)"²⁶⁹. Troca de olhares que conduzem à instauração do enredo.

As cenas promovem a percepção da ação nos espaços dramático e cênico, das circunstâncias em que se encontram as personagens, da seqüência de atos e transformações de comportamentos das personagens envolvidas em conflitos interior e interpessoal e do motivo pelo qual (inter)agem.

Portanto, o espectador-leitor-modelo precisa ser capaz de, a partir das unidades mínimas da ação (as cenas), produzir o aspecto episódico da peça, no que se refere à sua matéria e forma e ao desenvolvimento da história contada/mostrada/atuada pelas personagens.

Outros sinais textuais que contribuem para a percepção e interpretação do modo como os acontecimentos tomam seu curso são os traços épico e lírico, que, como examinado anteriormente, contribuem lançando luz a aspectos inerentes à ação dramática, ao mundo possível da peça e intensidade expressiva às ações das personagens. Assim como, o épico e o lírico promovem, respectivamente, a contemplação do mundo ficcional e a reflexão das questões por ele suscitadas e os atos de imaginação, provocados pelas imagens metafóricas e dramáticas evocadas pela poeticidade dos diálogos, mesmo os de caráter épico.

A imagem do espectador-leitor é chamada a perceber uma realidade que é matizada pelo épico, lírico e, claro, dramático. Gradações que pintam rica, sensível e intensamente as possibilidades significativas e imagéticas do enredo d'*O livro de Jó*. Portanto, reaparece a capacidade de ouvir as várias vozes, de perceber e interagir com os olhares múltiplos que integram e co-criam, junto com o "ouvido interior" e o olhar estético, a realidade da peça.

A dramaturgia d'*O livro de Jó* cria um espaço interacional, portanto, dialógico, entre textos, modos de expressão, perspectivas de mundo, condições humanas e seu leitor. Diálogo que se propõe ao encontro-confronto — durante o

²⁶⁹ PAVIS, *Dicionário de teatro...*, p.314.

processo da leitura, pela intensidade das ações que movimentam enredo e os questionamentos existenciais e sociais, explícitos e implícitos, na tessitura textual — das dimensões do "mundo em relevo", retoma-se aqui a expressão de Peter Brook, da peça e da realidade extratextual.

Encontro-confronto intenso, poético e reflexivo proposto pela dramaturgia de Luís de Abreu e do Vertigem. Carácter que identifica o diálogo do Teatro da Vertigem com o Teatro da Crueldade, também no que se refere à temática e à teatralidade do enredo d'*O livro de Jó*.

4 CONCLUSÃO

Procurou-se, ao longo do percurso deste estudo, qualificar as representações do leitor implícito no texto dramático, tomando como orientação um conjunto de processos assumidos no ato da leitura pelo leitor e pressupostos no texto dramático, com aplicação em *O berço do herói*, de Dias Gomes, e *O livro de Jó*, de Luís Alberto de Abreu e Teatro da Vertigem. As teorias da recepção e do efeito, em especial de Iser e de Umberto Eco, constituíram a base instrumental que contribuiu para o desenvolvimento da investigação proposta.

Para a realização desta pesquisa, foram percorridas vias que gradativamente iluminaram a existência das representações desse leitor inscrito na tessitura dramaturgical. No primeiro capítulo, foram expostas as intenções desta investigação, ponderações sobre a relevância e a necessidade da investigação, as concepções preliminares sobre o ato produtivo da leitura, a interação realizada entre texto e leitor durante o processo da leitura, a relação que se estabelece entre o texto dramático e seu leitor-espectador e breve menção às formulações de leitor implícito e modelo.

No segundo capítulo, foram apresentadas e articuladas abordagens sobre o ato da leitura e o leitor, o horizonte de expectativa e as concepções de leitor implícito e modelo com o intuito de compor caminhos que possibilitassem a percepção do diálogo que se realiza entre texto e leitor durante a atividade recepcional. E, a partir dessas vias, dirigiu-se o olhar para a relação que se desenvolve entre o texto dramático e o leitor-espectador. A aplicação dessas cartografias, que levam à identificação de tal interação, é desenvolvida no terceiro capítulo, momento em que as representações de leitor implícito nos textos dramáticos selecionados foram buscadas, tendo como fio condutor as estratégias textuais, a potencialidade de efeitos provocados pela partitura textual, os acervos compartilhados entre as composições dramáticas e as imagens de leitor-espectador, ou ainda, de espectador-leitor nelas inscritas e o modo como *O berço do herói* e *O livro de Jó* demonstram a presença do leitor em seus níveis de cooperação

textual. A seleção dos níveis dessa cooperação observados no delineamento das representações do leitor implícito teve como critério essencial as possibilidades por eles abertas para a percepção da criação, pela interação do texto com o leitor, dessa presença espectral do e no texto dramático.

Percebeu-se, no estágio de desenvolvimento e finalização das análises das composições dramáticas, a existência de semelhanças e diferenças no delineamento da identidade e das habilidades das representações de leitor implícito em *O livro de Jó* e em *O berço do herói*. Já no início da pesquisa havia sido conjecturada a possibilidade da constatação dessas semelhanças e diferenças. A escolha dessas peças díspares, posto que a primeira possui uma formatação mais clássica, ou seja, sua composição foi realizada de modo mais convencional; e a segunda apresenta uma escrita dramaturgicamente mais contemporânea, teve como objetivo submetê-las aos critérios de análise e delineamento teórico para verificar a real rentabilidade crítica dos critérios adotados.

Em linhas gerais, as semelhanças que se estabelecem entre as representações do leitor inscrito na tessitura de ambos os textos dizem respeito ao caráter transitivo do texto dramático. Ou seja, o leitor-espectador criado pela partitura dramática precisa ser capaz de perceber a teatralidade a ela inerente e de articular as duas instâncias do texto dramático, as rubricas e os diálogos, para que a configuração imaginária das cenas seja realizada. Daí advém a pressuposição do efetivo compartilhamento de horizontes de expectativa, formados por convenções do texto dramático e do texto teatral, e da enciclopédia formada por múltiplas linguagens, e que contempla as várias funções e efeitos dessas linguagens.

Tanto *O berço do herói* quanto *O livro de Jó* predisõem seu leitor-modelo (leitor-espectador e espectador-leitor, respectivamente) a movimentar o olhar pela ficção dramática (na constituição dos mundos possíveis da peça), pela esfera do fazer teatral (a percepção da realidade do teatro, ou seja, identificação e compreensão de procedimentos, da metateatralidade e da referência/proximidade do texto ao espaço de atuação, o palco) e pela urdidura textual (o implícito e o explícito, as ambigüidades, os

apelos dirigidos à cooperação interpretativa, os valores que subjazem no enredo, e a proposta dramatúrgica da peça, entre outros aspectos).

Elas também estimulam um leitor hábil a ouvir as várias vozes encontradas na composição dramática, sejam elas explícitas ou sutis, situadas no mundo possível do texto (personagens), na realidade empírica (inferências extratextuais) ou na tessitura do texto (intertextualidade, autor-modelo). Quanto ao diálogo inter e extratextual, *O livro de Jó* o realiza de modo intenso e enriquecedor, pois entrelaça os fios da ancestralidade do mito bíblico de Jó, narrativa fundante da peça, assim como de outros textos bíblicos presentes na intertextualidade da composição dramática, à contemporaneidade do questionamento humano sobre a existência, a transcendência, a fé, e, enfim, a condição humana.

Muito embora haja semelhanças entre os leitores implícitos, os modos de interação projetados por *O berço do herói* e *O livro de Jó* criam imagens peculiares de leitor. A dramaturgia da primeira peça possibilita o desempenho do leitor-espectador, pois a competência de leitor é favorecida de modo a destacá-la na identificação com o leitor-espectador-modelo por ela gerado. E isso, não porque o texto não possua teatralidade ou não desenhe a imagem do espectador implícito em suas rubricas, mas devido ao modo como o texto é formatado, como se pôde observar no desenvolvimento da análise de seus níveis de cooperação textual.

O leitor empírico tem a possibilidade de reconhecer, na experiência da leitura da composição dramática, afinidades com a leitura de textos literários em prosa, pois, se n'*O berço do herói* não há um narrador sempre presente a orientar as descrições do mundo ficcional, há, porém, um número razoável de rubricas a guiar os atos de interpretação do leitor. A visualidade das cenas é demonstrada pela recorrência de indicações cênicas, seja nas rubricas dos atos ou nas que se apresentam no decorrer das cenas pelas intervenções do autor-modelo, seja nas rubricas ambíguas, que orientam a configuração cênica da peça e a caracterização das personagens.

Em *O livro de Jó*, a representação de espectador-leitor, criada pelo texto,

surge da relação íntima da composição dramática com o palco, pois a escrita dramática da peça recebeu contribuições de pesquisas do universo teatral, ou seja, o processo colaborativo entre o dramaturgo e o grupo de teatro imprime suas marcas na composição dramática.

Tal proximidade é evidenciada pela constante referência à visualidade cênica do espaço teatral (o hospital) agregado ao espaço dramático (o deserto), à encenação posta em ato (como nas indicações à movimentação dos atores-personagens, à gestualidade que abarca a área de encenação e o público, às referências à entrada e movimentação do público na área de atuação). Por isso, a nosso ver, a inversão da representação de leitor-espectador para a de espectador-leitor.

Outro indício que corrobora a identificação do leitor implícito d'*O livro de Jó* como espectador-leitor diz respeito à atividade recepcional projetada pelo texto. A dramaturgia da peça solicita que seu leitor empírico constantemente ponha em movimento no texto atos de imaginação para o que não é indicado em rubrica, e que lance mão de sua experiência como espectador do texto espetacular para a configuração cênica imaginária da composição dramática. Necessidades que se apresentam devido à maior abertura da peça à atividade recepcional, à co-autoria do objeto estético, do que a proposta por *O berço do herói*. Essa abertura se dá em razão de *O livro de Jó* não insistir em guiar o leitor por rubricas. Cabe a sua ação leitora não perder de vista a teatralidade inerente ao texto: a necessidade de espacialização, configuração plástica, articulação de linguagens não-verbais que apóiam a palavra expressa. Ou ainda, pressupõe um leitor que transita muito bem entre a escrita dramática e a cênica para que possa, na leitura do texto dramático, concretizar tanto o enredo e os sentidos da ficção dramática, quanto a dinâmica da encenação imaginária.

O livro de Jó pressupõe e cria um espectador-leitor-modelo capaz de configurar a encenação no interior do espaço teatral, mesmo quando esse espaço não aparece textualmente referido (em rubricas ou nas falas de Mestre ou Contramestre), agregando-o ao espaço dramático, capaz de preencher não só as lacunas do texto no

que se refere à textualidade da ficção da peça (nas réplicas, nas ações, na produção de sentidos), mas os vazios ligados à configuração cênica, o que sinaliza para a necessidade de o espectador-leitor-modelo ser capaz de perceber a proposta dramatúrgica, a intensidade dramática e, conseqüentemente, cênica, os novos pactos de leitura/de interação propostos pelo texto e interagir com eles (como é o caso da rubrica que identifica uma personagem em cena, e que, por convenção dramática tradicional, indicaria a colocação dessa personagem em ação. Contudo, em alguns momentos do texto, tal recurso é utilizado para expor uma ação que é relatada, como se viu no momento da análise.).

Apesar de não se ter recuperado aqui as várias representações de leitor implícito que se manifestam no processo da leitura desses textos dramáticos, no que se refere à cooperação textual estrategicamente manifestada pela partitura das peças, acredita-se que esta sucinta comparação dos dois textos em relação às imagens do leitor-espectador e espectador-leitor gerados por eles sinalize para o tipo de cooperação instituída em cada composição dramática. Vale lembrar "o que determina a competência dos leitores-modelo é o tipo de estampagem genética que o texto lhes transmitiu"²⁷⁰.

A experiência de análise da dramaturgia segundo os postulados da estética da recepção e do efeito possibilita tornar mais transparentes os procedimentos textuais que funcionam como estimuladores das diferentes interpretações que os textos culturais promovem. Conhecê-los em minúcias promove, em nosso entender, a compreensão mais ampla e verticalizada dos atributos específicos do texto teatral.

Se pudemos contribuir para essa compreensão melhor dimensionada, nossa pesquisa e análise não foram em vão.

²⁷⁰ Apud ECO, *Os seis passeios...*, p. 23.

REFERÊNCIAS

- ABREU, L. A de. Luís Alberto de Abreu: a dramaturgia e o eixo do mundo. *Folhetim – teatro do pequeno gesto*. Rio de Janeiro, n. 16, p. 97-131, jan./abr. 2003. Entrevista.
- _____. O coletivo construtor. In: TEATRO DA VERTIGEM. *Teatro da vertigem: trilogia bíblica*. São Paulo: Publifolha, 2002. p. 59.
- _____. *O livro de Jó*. In: TEATRO DA VERTIGEM. *Teatro da vertigem: trilogia bíblica*. São Paulo: Publifolha, 2002. p. 112-179.
- ALCANDRE, J-J. As articulações do espaço teatral. *Folhetim – teatro do pequeno gesto*. Trad. Fátima Saadi. Rio de Janeiro, n. 16, p. 09-27, jan./abr. 2003.
- ARAÚJO, A. E a carne se fez verbo. In: TEATRO DA VERTIGEM. *Teatro da vertigem: trilogia bíblica*. São Paulo: Publifolha, 2002. p. 81-84.
- ARTAUD, A. *O teatro e o seu duplo*. Trad. Fiama Hasse Pais Brandão. [S.I.]: Minotauro. [19—].
- _____. A evolução do cenário. In: _____. *Linguagem e vida*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1995. p. 25-27.
- BERTHOLD, M. *História mundial do teatro*. Trad. Maria Paula V. Zurawski. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- BIRMAN, J. Leitura crítica: questões sobre recepção. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE LEITURA: *Leitura, saber e cidadania*, 1994, Rio de Janeiro: PROLER/Centro Cultural Banco do Brasil, 1994. p. 103-111.
- BOSI, A. Fenomenologia do olhar. In: *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 65-87.
- BROOK, P. *O ponto de mudança: quarenta anos de experiências teatrais — 1946-1987*. Trad. Antônio Mercado e Elena Gaidano. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1994.
- _____. O teatro sagrado. In: _____. *O teatro e seu espaço*. Trad. Oscar Araripe e Tessy Calado. Rio de Janeiro: Vozes, 1970. p. 39-64.
- CALVINO, I. *As cosmicômicas*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das letras, 1992.
- CARVALHO, S. de. O paraíso perdido. In: TEATRO DA VERTIGEM. *Teatro da vertigem: trilogia bíblica*. São Paulo: Publifolha, 2002. p.87-111.
- CHARTIER, R. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. Trad. Reginaldo de Moraes. São Paulo: Unesp, 1998.
- COMPAGNON, A. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: URMG, 1999.

COSTA, J. F. Um bálsamo para a alma. In: TEATRO DA VERTIGEM. *Teatro da vertigem: trilogia bíblica*. São Paulo: Publifolha, 2002. p. 301-302.

COSTA, M. M. da. Modalidades das rubricas na leitura do texto dramático. In: SOUZA, S. F. de (Org.). *Olhares e perguntas: sobre ler e escrever*. Vitória: Flor&cultura, 2002. p. 169-183.

DELGADO, M. M.; Heritage P. *Diálogos no palco: 26 diretores falam sobre teatro*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1999.

EAGLETON, T. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ECO, U. *Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. Trad. Attílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 1986.

_____. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Trad. Giovanni Cutolo. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1971.

_____. *Os seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. *Pós-escrito a O nome da rosa*. Trad. de: Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

FRAGA, E. Expressionismo. In:_____. *Nelson Rodrigues expressionista*. São Paulo: Ateliê editorial, 1998, p. 17-48.

FREIRE-FILHO, A.; HADDAD, A. Diálogos no palco. In: DELGADO, M. M.; Heritage P. *Diálogos no palco: 26 diretores falam sobre teatro*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1999. s/nº. p. 125-152. Entrevista.

GOGH, V. *Pietà*. Disponível em: <www.vangoghgallery.com/painting/f_0630.jpg> Acesso em 03 jun. 2005.

GOMBRICH, E. H. A história da arte. Trad. Álvaro Cabral. 16 ed. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

GOMES, R. C. A vertigem do teatro: a reinvenção do teatro como experiência. *Folhetim – teatro do pequeno gesto*. Rio de Janeiro, n. 17, p. 49-57, mai./ago. 2003.

GOMES, A. de F. D. *O berço do herói*. In: GOMES, A. de F. D. *Teatro de Dias Gomes*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1972, v. 2. p. 455-567.

HELIODORA, B. A *Bíblia* inspira um primoroso retrato cênico do sofrimento humano na Terra. In: TEATRO DA VERTIGEM. *Teatro da vertigem: trilogia bíblica*. São Paulo: Publifolha, 2002. p. 306-307.

INGARDEN, I. As funções da linguagem teatral. In: BOGATYREV, I.; HONZL, J.; KOWZAN, T. *A semiologia aplicada à arte dramática*. Org. e Trad. Luiz Arthur Nunes et al. Porto Alegre: Globo, 1977. p. 3-12.

ISER, W. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: 34, 1996. v. 1.

_____. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: 34, 1999. v.2.

JAUSS, H. R. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

JOUVE, V. *A leitura*. Trad. Brigitte Hervot. São Paulo: Unesp, 2000.

KOWZAN, T. Os signos no teatro. In: BOGATYREV, I.; HONZL, J., *A semiologia aplicada à arte dramática*. Org. e Trad. Luiz Arthur Nunes et al. Porto Alegre: Globo, 1977. p. 57-83.

LABAKI, A. Antônio Araújo e o teatro da vertigem. In: TEATRO DA VERTIGEM. *Teatro da vertigem: trilogia bíblica*. São Paulo: Publifolha, 2002. p. 23-30.

LESSA, B.; TOLENTINO, E. Diálogos no palco. In: DELGADO, M. M.; Heritage P. *Diálogos no palco: 26 diretores falam sobre teatro*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1999. s/nº. p. 73-98. p. 74. Entrevista.

LIMA, M. A de. Experimentando a dor de existir. In: TEATRO DA VERTIGEM. *Teatro da vertigem: trilogia bíblica*. São Paulo: Publifolha, 2002. p. 300-301.

_____. *O livro de Jó põe metafísica à prova*. In: TEATRO DA VERTIGEM. *Teatro da vertigem: trilogia bíblica*. São Paulo: Publifolha, 2002. p. 299-300.

MAGALDI, S. *Dias Gomes*. Disponível em Banco de dados Folha: < <http://www1.folha.uol.com.br/folha/almanaque/ilustrada60.htm> > Acesso em 08 dez. 2004.

_____. *Panorama do teatro brasileiro*. 5 ed. São Paulo: Global, 2001.

MANGUEL, A. *Uma história da leitura*. Adaptação de: João Baptista da Costa Aguiar. 4. ed. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

MELLO, NETO, J. C. de. *Antologia poética*. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989. p. 17-18.

NESTROVSKI, A. Apresentação. In: TEATRO DA VERTIGEM. *Teatro da vertigem: trilogia bíblica*. São Paulo: Publifolha, 2002. p. 15-18.

OS ATORES DO TEATRO DA VERTIGEM (escrito por Miriam Rinaldi). O que fazemos na Sala de Ensaio. In: TEATRO DA VERTIGEM. *Teatro da vertigem: trilogia bíblica*. São Paulo: Publifolha, 2002. p. 45-54.

PAVIS, P. *A análise dos espetáculos*. Trad. Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. *Dicionário de teatro*. Trad. sob a direção de J.Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

- PRADO, A. D. de. *O teatro brasileiro moderno*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- ROUBINE, J-J. *A linguagem da encenação teatral, 1880-1980*. Trad. e apres. Yan Michalski. 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. p. 14.
- ROSENFELD, A. A obra de Dias Gomes. In: *Teatro de Dias Gomes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972, p. xi-xliii. v. 1.
- _____. *O teatro épico*. São Paulo: Buriti, 1965. p. 30.
- _____. *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva; Edusp; Unicamp, 1993.
- RYNGAERT, J-P. *Introdução à análise do teatro*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- _____. *Ler o teatro contemporâneo*. Trad. Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- SHAKESPEARE, W. *Hamlet; Macbeth*. Trad. de *Hamlet*: Anna Amélia Carneiro Mendonça. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995. p.25-173.
- SINISTERRA, J. S. Dramaturgia da recepção. *Folhetim – teatro do pequeno gesto*. Trad. Aline Casagrande. Rio de Janeiro, n. 13, p. 67-79, abr./jun. 2002.
- YUNES, E. Elementos para uma história da interpretação. In: YUNES, E. (Org.). *Pensar a leitura: complexidade*. Rio de Janeiro: Loyola, 2002. p. 97-103.
- _____. Leitura, a complexidade do simples: do mundo à letra e de volta ao mundo. In: YUNES, E. (Org.). *Pensar a leitura: complexidade*. Rio de Janeiro: Loyola, 2002. p. 13-51.
- ZILBERMAN, R. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.