

O teatro das letras: a leitura do texto dramático no Curso de Letras – uma proposta

Prof^a. Dr^a. Adriana de Campos Rennó (UNIP/Campus Assis)¹

Resumo:

Tomando, como base da discussão, O Noviço (1845), de Martins Pena, a comunicação pretende sugerir novas abordagens metodológicas para a leitura do texto dramático nos Cursos de Letras, que considerem as componentes específicas do gênero na configuração de um sentido interpretativo o mais próximo possível de sua compleição estética. Objetiva, portanto, ao fim, discutir a demarcação do espaço ocupado pelo gênero dramático dentre os demais gêneros literários – objeto de interesse dos estudiosos das Letras –, tendente a receber, inadvertidamente, leituras narrativizadoras, que desconsideram os elementos não-verbais determinantes de sua essência performática.

Palavras-chave: Teatro e Leitura; texto dramático e ensino; teatro brasileiro; Martins Pena (1815-1848).

Introdução

Parece ser unicamente pela consideração de seus aspectos textuais (verbais) que o teatro tem constado dos programas de ensino dos Cursos de Letras. Assim, autores pertencentes ao patrimônio cultural de nossa língua (como Gil Vicente, Almeida Garrett e Martins Pena) e ao das línguas estrangeiras (como Shakespeare, Molière e Garcia Lorca, por exemplo) têm recebido, pelo que se pode perceber, uma leitura eminentemente “literária”, ou, quando é possível, culminando por serem performatizados, pelos próprios alunos, em ocasiões especiais de aula.

No entanto, o tratamento de uma obra dramática como texto literário, ainda que possível e legítima, arrisca-se a não dar conta da especificidade e da riqueza significativa da arte teatral. Produzido, salvo raras exceções, para ser encenado, para só atingir a sua plenitude no momento de sua realização diante do espectador, o texto dramático perde muito dessa sua essência, e mesmo de sua contundência, quando se apresenta apenas como **texto** diante de um leitor. Talvez por isso é que se note o fato de vir sendo relegado a um tratamento meio aligeirado nos Cursos de Letras e quase não vermos muito interesse, nas áreas de pesquisas sobre a literatura, em estudos sobre autores e obras pertencentes a esse gênero.

1 A especificidade textual da arte teatral

Ora, se, de fato, é realmente justificável a admissão do estudo do texto dramático no currículo de Letras, isso somente poderá ocorrer, de forma pertinente, se essa admissão não se contentar apenas com aquela que é tão-somente uma das componentes do gênero dramático, a do texto verbal, e pretender alcançar, dentro das possibilidades que o instrumental teórico dos estudos literários e da linguagem oferece, a significação mais profunda que o fenômeno teatral proporciona. Ou seja, ainda que a leitura seja a tarefa a executar-se, num Curso de Letras, diferentemente das tarefas propostas pelas Artes Cênicas, tal atividade interpretativa teria necessariamente que levar em conta a especificidade textual da arte teatral, até mesmo para justificá-la e compreendê-la como tal e, assim, poder reconhecer a sua importância na formação dos estudantes de Letras.

Para se chegar a isso, seria necessário, em primeiro lugar, não limitar a leitura do texto dramático a uma leitura meramente “literária”, obrigando-o a adaptar-se aos traços de um outro gênero para poder fluir e, assim, ser fruído pelo leitor. Ler o *Auto da Alma* como um conto

alegórico, *Frei Luís de Sousa* como uma novela passional e *O Noviço*, como um romance de costumes, pode, até certo ponto, ser instrutivo, mas não há como não sair o leitor, ao final, com a sensação de que algo lhe faltou para apreciar a verdadeira riqueza que ali se propunha. É justamente esse “algo”, esse vazio a ser preenchido pela encenação, e só por ela, que é preciso levar em conta já mesmo na simples leitura do objeto estético dramático. Talvez, dessa forma, possamos chegar, em nosso âmbito, um pouco mais próximo do reconhecimento do fato dramático e compreender a sua força e a sua beleza.

Tomemos, então, à guisa de ilustração, um trecho de um dos textos referidos acima, *O Noviço*, de Martins Pena (1815-1848), a fim de refletirmos sobre as questões aqui suscitadas. Como se sabe, a peça gira em torno das trapaças feitas pelo espertalhão Ambrósio que, mesmo já casado, contrai núpcias com uma rica viúva, Florência, e tudo faz para afastar seus concorrentes na fortuna da mulher (sua filha, Emília, e seu sobrinho, o noviço Carlos), obrigando-os a seguirem a vida religiosa. O trecho da cena XI, do terceiro ato, transcrito a seguir, mostra o momento em que, depois de desmascarado por Florência, Ambrósio, disfarçado de frade, ameaça a viúva, para arrancar-lhe dinheiro e poder fugir, livrando-se da cadeia. Carlos, que escapara mais uma vez do convento, está também no quarto onde a cena se passa, mas escondido sob a cama:

[...]

Ambrósio – Podeis gritar, as portas estão fechadas. Preciso de dinheiro e muito dinheiro para fugir desta cidade, e dar-mo-eis, senão ...

Florência – Deixai-me! Eu chamo por socorro!

Ambrósio – Que me importa! Sou criminoso: serei punido. Pois bem, cometerei outro crime, que me pode salvar. Dar-me-eis tudo quanto possuís: dinheiro; jóias, tudo! E desgraçada de vós, se não me obedeceis! A morte ...

Florência corre por toda a casa, gritando – Socorro, socorro! Ladrão, ladrão! Socorro! (Escuro)

Ambrósio seguindo-a – Silêncio, silêncio, mulher!

Carlos – O caso está sério! (Vai saindo debaixo da cama no momento que Florência atira com a mesa no chão. Ouvem-se gritos fora: Abra, abra! (Florência, achando-se só e no escuro, senta-se no chão, encolhe-se e cobre-se com uma colcha)

Ambrósio, procurando – Para onde foi? Nada vejo. Batem nas portas! O que farei?

Carlos, à parte – A tia calou-se e ele aqui está.

Ambrósio encontra-se com Carlos e agarra-lhe o hábito – Ah, mulher, estais em meu poder. Estas portas não tardarão a ceder; salvai-me, ou mato-te!

Carlos, dando-lhe uma bofetada – Tome lá, senhor meu tio!

Ambrósio – Ah! (Cai no chão)

Carlos, à parte – Outra vez para a concha. (Mete-se debaixo da cama)

Ambrósio, levantando-se – Que não! Continuam a bater. Onde esconder-me? Que escuro! Deste lado vi um armário... Ei-lo! (Mete-se dentro) (PENA, 1998, p.39-40)

A cena é um dos pontos culminantes da comédia de enganos e reconhecimentos dos quiprocós ao gosto popular explorados por Martins Pena. Sua escolha, para figurar aqui, não sendo aleatória, visou, no entanto, não a esse traço característico, mas à ocorrência ali de diversos fatos cênicos sendo suscitados pelos diálogos, ocasionando uma infinidade de sentidos a emanarem do texto para serem concretizados na encenação. Sugeridos pelo texto verbal, tanto nas didascálias, quanto nos pressupostos inferidos de movimentação e gestualidade, pertencem, na verdade, ao âmbito da linguagem não-verbal, necessitando de serem concretizados pelo corpo dos atores, pelos recursos de cenário envolvidos, pela iluminação e pelo figurino escolhido. Ora, esse não-dito (mas que está suposto no intervalo entre o texto dramático e sua encenação) é, afinal, o que o diferencia do texto puramente verbal, o que lhe dá a sua peculiaridade artística e que, portanto, não pode ser

ignorado mesmo na sua leitura – que, no caso em questão, sempre deve visar à compreensão estética das obras.

2 Texto e encenação

Sendo assim, no trecho relacionado, a leitura empreendida teria de contar com uma pressuposição teórica básica: a do teatro como junção dialética entre texto e encenação, como elementos indissociáveis de sua realização. Para demonstrá-la aqui, tomamos uma fórmula proposta por Anne Ubersfeld (2005), considerando os aspectos comunicativos da arte teatral. Assim, se o texto dramático (**T**) é um conjunto de signos textuais, composto por significantes (**Se**) e significados (**So**) que remetem a um dado referente (**R**), a representação ou performance (**P**) desse texto trará variações importantes, tanto no nível dos significantes (**Se'**) e dos significados (**So'**), quanto, ainda, no próprio referente (**r**) – ou seja, a hipótese clássica da coincidência entre texto e representação seria impossível, uma vez que não levaria em conta a diferença entre a materialidade do signo textual e a do signo da representação. Teríamos, então, o seguinte esquema interpretativo, sendo **T** o conjunto dos signos textuais e **P** o conjunto dos signos da representação:

$$T = \frac{Se}{So} \rightarrow R$$

$$P = \frac{Se'}{So'} \rightarrow r$$

(UBERSFELD, 2005, p.15)

Ainda que tomado aqui de forma simplificada, o esquema de Ubersfeld outorga as bases para uma leitura mais adequada à ficção teatral, uma vez que chama a atenção para a necessária mediação entre texto e representação a ser levada em conta em sua recepção.

Ora, como num Curso de Letras o que se pretende não é chegar necessariamente à encenação, pensa-se ser possível, mesmo atendo-se exclusivamente à leitura do script, supô-la sempre como horizonte dos signos verbais configurados textualmente, podendo-se chegar, desse modo, a uma espécie de “Texto da encenação” (**T'**), que, como diz Ubersfeld, inscreve-se nas lacunas do Texto (**T**), operando uma transformação em texto dos signos não-lingüísticos. Tal operação receptora, que poderia realizar-se coletivamente, envolveria tanto as capacidades imaginativas dos leitores, quanto a necessidade de pesquisa sobre a obra lida.

Retomemos, nesse sentido, o caso da peça de Martins Pena, *O Noviço*. No trecho selecionado, a atividade de leitura e interpretação do texto como concretizadora de uma espécie de “Texto de encenação”, poderia começar notando os vários recursos cômicos envolvidos, baseados principalmente numa série de equívocos, mal-entendidos e de quiprocós, que pressupõem uma movimentação constante e agitada dos personagens. Por sob a cama onde está Florência, esconde-se Carlos que dali acompanha, oculto (mas não do público), as ameaças feitas por Ambrósio. Este acabara de revelar-se à Florência, retirando o capuz da batina com que se disfarçara e que a fizera tomá-lo por um frade. A comédia dos enganos prossegue quando, apagada a luz da vela, com a queda da mesa, Ambrósio, no escuro, confunde Carlos com Florência e, recebendo um soco forte do rapaz, estranha a força do golpe que pensa ter partido da mulher (“Que não!”). Tais recursos demonstram o caráter popular do teatro de Martins Pena, destinado a divertir e, ao mesmo tempo, prender a atenção de seu público.

Essa constatação poderia levar à necessidade de esclarecimento de algumas coordenadas críticas e contextuais sobre o Autor e sua obra. No caso de *O Noviço*, por exemplo, a intenção do divertimento está atrelada, na verdade, a uma espécie de ensinamento moral, consubstanciado em

um propósito de alerta e de denúncia contra tipos ambiciosos como Ambrósio, cuja ganância se aproveita da pureza de espírito de ingênuos como a viúva Florência. Desmascarado ao final, surrado e humilhado, Ambrósio, em sua queda, acaba por representar o restabelecimento da ordem e o triunfo do bem sobre o mal.

Encenada em 1845, *O Noviço* já apresenta um Martins Pena mais maduro, que passara, como diz Décio de Almeida Prado, da comédia de costumes à farsa, da linguagem descritiva ao movimento e à teatralidade, demonstrando, pelas intenções moralistas que veicula, o acolhimento da influência do melodrama francês – gênero nascido, no início do século XIX, do teatro popular (1986, p.15-6). Na França, segundo Marvin Carlson (1997, p.206), pela época da Revolução, o teatro melodramático procurava substituir a Igreja como fonte de instrução moral das massas populares, assumindo um papel público que também pode ser notado em *O Noviço*, principalmente nas falas de Carlos contra o “patronato” brasileiro de sua época, que só favorecia os incompetentes e marginalizava os homens de talento (Ato I, cena VII).

Tal posicionamento revela, como diz Alfredo Bosi, “reações típicas de classe média instável” (1989, p.167), conseguindo enorme repercussão entre o público. Prova disso é que, no mesmo ano de 1845 em que *O Noviço* é apresentado, Martins Pena encena mais sete outras peças, representadas quase que mensalmente. Poder-se-ia concluir, portanto, tratar-se de uma obra destinada a fazer do riso instrumento de uma crítica dos costumes, segundo a perspectiva de uma dada classe, num dado tempo da história brasileira.

Essa recuperação do sentido social que o texto institui, operada com base na leitura de estudos sobre a obra e seu Autor, tenta explicitar o referente (**R**) mais histórico do Texto (**T**) verbal e que, na encenação, concretizar-se-ia nos traços do figurino, no cenário e na própria elocução dos diálogos. Na cena escolhida e transcrita, a ocorrência do objeto **vela**, por exemplo, como fonte de iluminação dos ambientes cênicos, adquiriria para nós, leitores de hoje (ou do aqui e agora da encenação) essa significação histórica, outorgando ao referente do texto um sentido diferente daquele suposto no original. No entanto, se a iluminação a vela do quarto é parte fundamental das confusões cômicas da cena e, por um lado, de certa forma, obriga-nos a distanciarmo-nos temporalmente da ação, cujo fundo histórico é o do Brasil Império, por outro, o riso e a graça causados podem levar-nos a meditar sobre as mudanças que porventura podemos enxergar no Brasil destes tempos das luzes de neon...

Conclusão

Diz Lucrécia D’Aléssio Ferrara que a única distinção possível entre o drama e a narrativa estaria na encenação, pois, como textos, permaneceriam equivalentes, podendo-se ter “uma narrativa encenada e um drama lido por alguém distante de qualquer aparato de cena” (1978, p.193-6). Tal pensamento é o que parece embasar a presença do texto dramático em nossos currículos de Letras. O que aqui se propõe tenta sugerir uma metodologia para uma leitura não apenas narrativa ou literária do texto dramático, mas sim uma abordagem que não perca de vista os **vazios** necessariamente ocorrentes entre o texto e sua representação – como, aliás, já fazemos com os próprios textos de outros gêneros literários, segundo os pressupostos mais atuais das teorias da recepção, a qual, no caso do texto dramático, é uma instância efetivamente decisiva de sua concretização.

Referências Bibliográficas

- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 3ed. São Paulo: Cultrix, 1989.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do texto. Estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade*. Trad. Gílson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundunesp, 1997.
- FERRARA, Lucrecia D'Aléssio. Literatura em cena. In: GUINSBURG, J. (org.). *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1978. p.191-207.
- PENA, Martins. *O Noviço; e mais, O Juiz de paz da roça; O Judas em sábado de Aleluia; Os irmãos das almas*. 19ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.
- PRADO, Décio de Almeida. Evolução da literatura dramática. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *A literatura no Brasil*. 3ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: UFF, 1986. v.6. p.10-44.
- UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Trad. José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005.

Autor

¹ **Adriana de Campos RENNÓ**, Doutora em Letras.

Universidade Paulista (UNIP/Assis-SP), Coordenadora do Curso de Letras e professora de Literatura Portuguesa e de Teoria Literária.

e-mail: drirenno@femanet.com.br