

CONTRIBUIÇÃO PARA AS RELAÇÕES ENTRE TEATRO E LITERATURA: A LEITURA DO TEXTO DRAMÁTICO BARROCO

CONTRIBUTION TO THE RELATIONSHIPS BETWEEN THEATER AND
LITERATURE: THE READING OF THE BAROQUE DRAMATIC TEXT

Carlos Gontijo Rosa¹

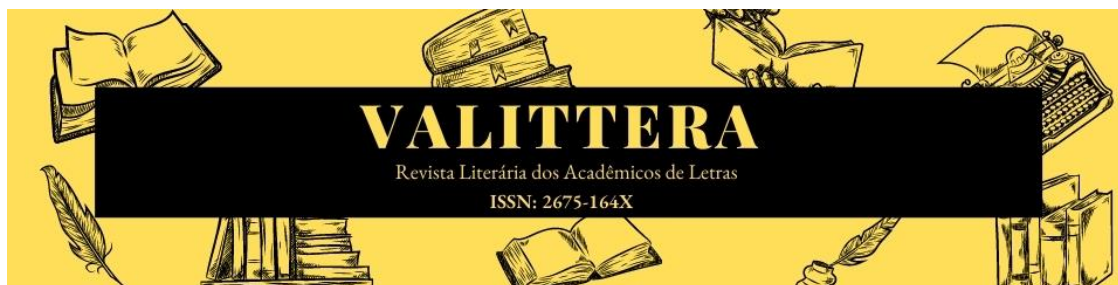
RESUMO: A partir de um olhar mais atento ao teatro barroco produzido na Península Ibérica nos séculos XVII e XVIII, e tomando a dramaturgia de António José da Silva, o Judeu, último representante de peso dessa corrente do pensamento artístico, este artigo visa apontar algumas questões pertinentes à leitura de textos dramáticos. Ao ler um texto, questões inerentes ao seu contexto de produção e ao seu gênero permeiam o entendimento do seu leitor, além de, em se tratando de um texto de teatro, as questões específicas da relação entre texto e cena. Assim, se o entendimento do texto passa pela questão da narrativa que é contada, ele a extrapola quando requer de seu leitor uma imaginação ativa e atuante para a concretização da proposta da peça – afinal, um texto dramático foi escrito (ao menos numa visão geral) com vistas primeiras à representação no palco, e não a leitura na página. Ao propor que o leitor, nesse contexto, é também ator e encenador mental do texto, são dadas chaves para a leitura do texto dramático.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro ibérico; Teatro barroco; Leitura; Texto Dramático; Leitura Dramática.

ABSTRACT: From a closer look at the Baroque theater produced in the Iberian Peninsula in the 17th and 18th centuries, and taking the dramaturgy of António José da Silva, o Judeu, the last important representative of this current of artistic thought, this article aims to point out some questions pertinent to the reading of dramatic texts. When reading a text, issues inherent to its production context and its genre permeate the reader's understanding, in addition to, in the case of a theater text, the specific issues of the relationship between text and scene. Thus, if the understanding of the text involves the issue of the narrative that is told, it extrapolates it when it requires an active and active imagination from its reader to implement the play's proposal – after all, a dramatic text was written (at least in an overview) with primary views on stage performance rather than page reading. By proposing that the reader, in this context, is also an actor and mental director of the text, keys are given for the reading of the dramatic text.

KEYWORDS: Iberian theater; Baroque theater; Reading; Dramatic Text; Dramatic Reading.

¹Doutor em Letras (Literatura Portuguesa) Universidade de São Paulo -Brasil, com período sanduíche em Universidad Complutense de Madrid – Espanha. Realizou estágio pós-doutoral na Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo – Brasil. Atualmente é pós-doutorando em Estudos da Linguagem na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo sob supervisão da Profª. Dra. Beth Brait com financiamento da Fundação



La dramaturgia es sólo secundaria y parcialmente un género literario y, por tanto, aun eso que, en verdad, tiene de literatura no puede contemplarse aislado de lo que la obra teatral tiene de espectáculo.

Ortega y Gasset

1 CONTRIBUIÇÕES PARA A LEITURA DO TEXTO DRAMÁTICO

A confrontação do leitor científico com textos dramáticos não deve ser travada de forma desprezada, no sentido de uma leitura passiva, que aceitasse e deixasse aflorar toda interpretação sugerida pelo texto: a consideração do caráter representacional dos textos dramáticos, o contexto histórico – num sentido estrito e macro – e a construção das vozes do discurso teatral, ou seja, as personagens, são elementos que podem ser tomados como pedra de toque para empreender um mergulho mais profundo em textos dramáticos.

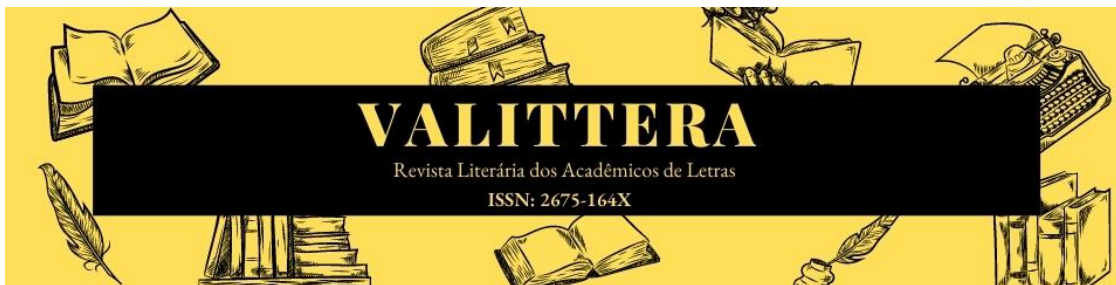
A leitura a que chamamos *empenhada* ou *avisada* (LEWIS, 2000) é aquela que, embora não despreze a recepção contemporânea dos textos antigos, o faz de maneira parcimoniosa, com o intuito de se aproximar do texto através da fruição própria do seu momento de escrita e representação. Evidentemente que sempre pode haver, numa análise acadêmica, observações e interpretações que fujam a este escopo: estes “desvios” pontuais, entretanto, não nos perturbam, pois é virtualmente impossível uma aproximação total, especialmente em textos mais antigos, sem que, com isso, se anule o prazer da leitura. Como afirma Kopelman (2012, p.70):

o texto, em relação à encenação do presente, só é possível à custa de um sentimento de estranhamento que leva o texto a derivar para outras direções do suposto sentido original. Conseqüentemente, a leitura de um texto clássico requer alguns critérios de recepção. São critérios que testemunham como esse texto é recebido e percebido na atualidade. Nesse processo, a participação do receptor, destinatário da obra, é fundamental para a construção dos sentidos que mantêm a obra circulando na vida.

Abellan (2000, p.40) afirma que “a finalidade de todo texto dramático é a criação de personagens e uma ação dramática com determinada entidade ficcional”². Em toda esta

de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-6648-202X>. E-mail: carlosgontijo@gmail.com.

² Tradução nossa. No original: “la finalitat de tot text dramàtic és la creació d’uns personatges i una acció dramàtica amb una determinada entitat ficcional”.



criação, quando da leitura, o leitor se faz ator e encenador. Ele submete o texto dramático à sua própria estética, àquilo que ele, leitor, considera plausível para a encenação daquele texto, mas também não se limita ou se restringe unicamente ao texto.³ Sua estética trata também de cenários, figurinos, movimentos de cena e, por vezes – dependendo em parte também do estímulo (jogo) do texto –, até das reações de um possível público.

Entretanto, para esta estética ser elaborada, há que se conhecer as convenções do teatro. Essas, embora acredite o senso comum que são gerais, na verdade se mostram bastante variadas em diferentes contextos. A fim de nos ajudar a concretizar nosso pensamento, tomaremos por base a dramaturgia de António José da Silva, dramaturgo português barroco que escreveu e representou suas peças em Lisboa na primeira metade do século XVIII. Assim, tomaremos como contexto o teatro barroco ibérico.

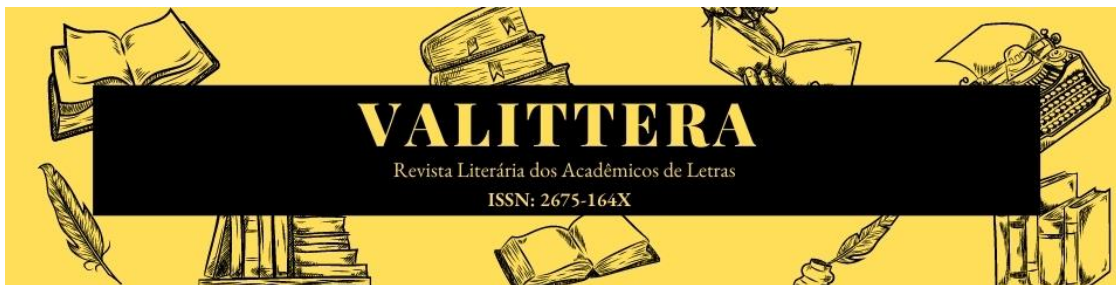
Retomando, portanto, a questão das convenções teatrais, Ruiz Ramón (1978, p.43) afirma que:

O universo dramático [...] é regido por um sistema de normas dentro do qual se estabelecem determinadas relações. O universo histórico, no qual autor e público coexistem, também era regido por um sistema de normas, dentro do qual funcionavam determinadas relações. [...] deve-se buscar a analogia entre as correlações entre ambos os sistemas.⁴

Entender o contexto histórico em que teve lugar a escritura, representação e publicação destes textos é importante para uma leitura contextualizada, *empenhada* em satisfazer seus sentidos e relações (GONTIJO ROSA, 2019). Por isso, por exemplo, ao ler *O labirinto de Creta*, de António José, não cabe ao leitor empenhado ficar decepcionado pela pouca presença do Minotauro em cena, mas compreender que, muito maior do que o

³ No livro *Texto y representación en el teatro del Siglo de Oro* (1997), Aurelio González e seus coautores discutem o *texto espectacular*, ou seja, as didascálias ou o texto dito pelas personagens, mas que comentam outros elementos constituintes da representação teatral: figurino, espaço cênico e espaço de representação, entradas e saídas de personagens. Este texto é importante para “construir” a representação no imaginário do leitor, mas não é a única fonte de referências cênicas no texto.

⁴ Tradução nossa. No original: “El universo dramático [...] está regido por un sistema de normas dentro del cual se establecen unas relaciones determinadas. El universo histórico, en que autor y público coexisten, estaba también regido por un sistema de normas, dentro del cual funcionaban unas determinadas correlaciones. [...] la analogía hay que buscarla entre las correlaciones de ambos sistemas”.



monstro mitológico em si, é o interesse nas intrigas amorosas, cuja metáfora do labirinto é patente.⁵

Como a tragicomédia, da qual as “óperas” joco-sérias de António José são devedoras, apresenta duas linhas de ação bem delimitadas, que podemos chamar *grosso modo* de tragédia e comédia, deve-se compreender que

no que tange a ação, conflito, movimento interior, exercício de vontade, a comédia não difere do que ficou dito a respeito da tragédia. Ou seja: a estrutura interna desse tipo de obra dramática não é diferente da outra. Espera-se, na comédia, que haja colisões, que haja vontades em ação, que ocorram movimentos de ação, impulsos que levem a trama para a frente. (PALLOTTINI, 2015, p.47)

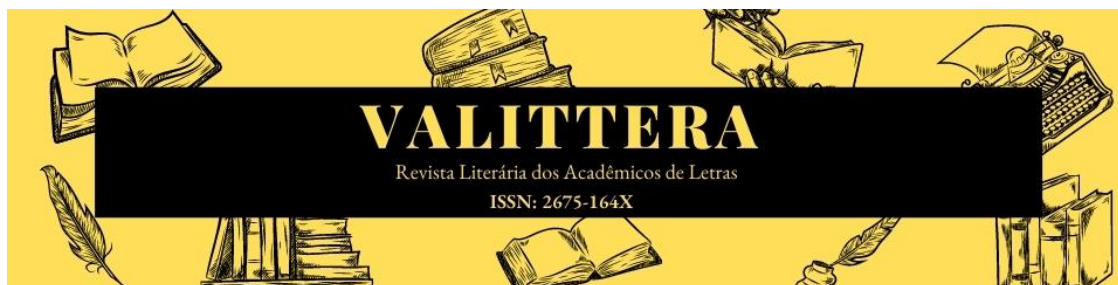
Entretanto, vale lembrar que há diferenças entre a importância conferida às intrigas secundárias no teatro espanhol e no português, diferindo assim a convenção de ambos. As tramas secundárias, nos textos de António José, adquirem grande matiz, constituindo-se como completas, com conflito independente e linha dramática própria e apropriada à sua condição cômica. As cenas dos criados de Calderón de La Barca e outros espanhóis são inseridas dentro do contexto da peça, mas apenas no contexto formal, uma vez que a estrutura espanhola pede o criado chocarreiro como elemento demonstrativo.⁶ Por outro lado, António José utiliza a personagem do criado integralmente inserida na ação dramática principal. Conforme diz Ruiz Ramón (1978, p.22):

não apenas tudo o que está no drama, está aí por algum motivo e cumpre uma função, senão que também está aí onde está, e não antes ou depois, por algum motivo, cumprindo uma função precisa e concreta. E ainda mais: esta organização determina tanto a relação específica de uma situação com as que lhe precedem e seguem, e de uma personagem com outra, como também a relação de cada personagem consigo mesma, em seu modo particular de manifestação na sequência temporal da ação, no interior desse universo espaço-temporal próprio do drama, assim como também a relação específica com o espectador, situado fora desse universo e afetado igualmente por essa ordem.⁷

⁵ Veja-se mais no posfácio ao texto *O labirinto de Creta* (GONTIJO ROSA, 2016).

⁶ “Como pertencente a un estamento social inferior, la figura del donaire representa la voz “popular” o vulgar que complementa o acompaña los valores encarnados por las figuras pertenecientes a la nobleza, sin traicionarlos ni rebelarse en contra de ellos.” (GÓMEZ, 2005, p.18).

⁷ Tradução nossa. No original: “no sólo que todo lo que está en el drama está por algo y cumple una función, sino también que está ahí donde está, y no antes ni después, por algo, cumpliendo una función precisa y concreta. Y aún más: que ese orden determina tanto la específica relación de una situación con la que le precede y le sigue, y de un personaje con otro, como la relación de cada personaje consigo mismo en su modo particular de manifestación en la secuencia temporal de la acción, en el interior de ese universo espacio-temporal propio



Desta forma, o criado das peças do dramaturgo português contribui não somente nos aspectos formais, quando encarna e expressa as baixezas para se comunicar com o público, como também nas questões do conteúdo narrado. Como criado, intervém no enredo com trapalhadas típicas dessa estrutura de personagem. O caráter do criado, bem como as desordens que pratica – características dos serviçais –, são de suma importância ao andamento tragicômico da ação teatral em António José.

Embora, em questões de estruturação do enredo, as intrigas cômicas e trágicas compartilhem dos mesmos requisitos, no que tange às convenções teatrais para composição de personagens a diferenciação entre a comédia e a tragédia é palpável:

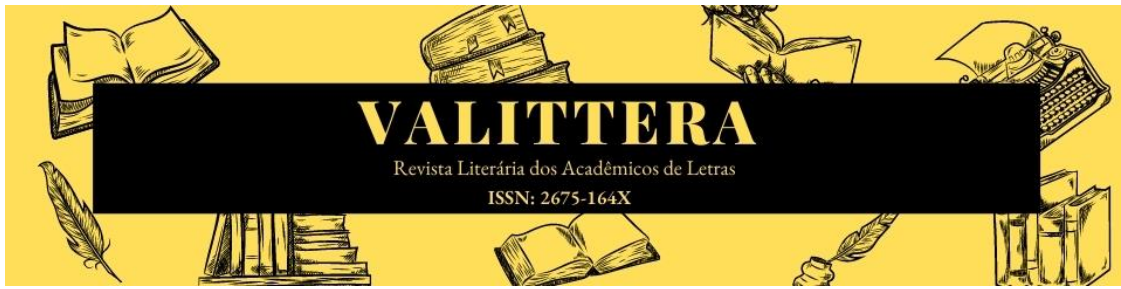
a personagem cômica é e tem, em substância, elementos de construção semelhantes às da personagem trágica. Mas seus fins e o s meios de que lança mão para a obtenção desses resultados, bem como o ambiente que se cria na obra têm outro caráter. Não se fala, aqui, na destruição de um ser humano, vitimado pela fatalidade e por suas próprias ações, mas sim de alguém que se empenha em obter algo que, não obtido, apenas lhe causará uma frustração, ela mesma risível. (PALLOTTINI, 2015, p.49)

Assim, podemos ler as personagens de um texto dramático, estruturalmente, enquanto funções que desempenham dentro do enredo. Abellan (2000, p.41) já afirma que “toda personagem costuma ter uma função na estrutura da ação”⁸. O crítico catalão ainda sistematiza seu pensamento da personagem como função da seguinte maneira:

A personagem nasce na escritura dramática desde o momento que fala. As informações que nos dá o texto fazem que estas personagens tomem uma entidade ficcional determinada. O texto edifica a identidade singular da personagem em três níveis de recepção. Em primeiro lugar, *a personagem existente no nível teórico como peça do mecanismo do relato*. [...] Em segundo lugar, *a personagem é definida através das ações personalizadas que leva a termo no contexto concreto da ficção*. Ou seja, a personagem tem a identidade que lhe atribui a trama narrativa, da qual ela é ator; esta é a dimensão da personagem que *faz*, que atua. E em terceiro lugar, encontramos já *a personagem singularizada pelas informações que nos fornece o texto sobre uma identidade particular*; estas informações “figurativizam” a sua dimensão abstrata (actante) e sua função concreta na ficção (ator), associando-a a uma pessoa

del drama, así como también la específica relación con el espectador, situado fuera de ese universo y afectado igualmente por ese orden”.

⁸ Tradução nossa. No original: “tot personatge acostuma a tenir una funció em l’estructura de l’acció”.



individualizada pelos referentes sociais, antropológicos e culturais que pode oferecer o texto⁹ (ABELLAN, 2000, p.40-41, grifo nosso).

Para finalizar, vale lembrar que todas as peças terminam – numa atitude quase obrigatória – em um final feliz. Se esta característica da tragicomédia nos textos de António José da Silva é reflexo dos textos espanhóis, também o sentido esquemático desta celebração final segue na esteira deste:

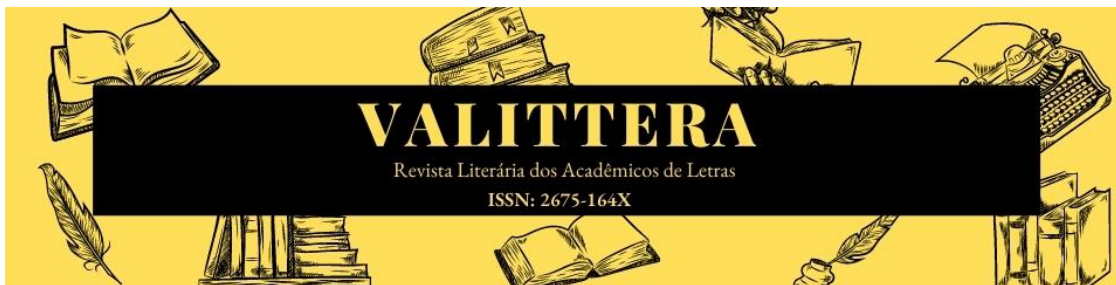
em grande número de dramas espanhóis do Século de Ouro, a ordem final, simbolizada teatralmente nas bodas das personagens, simples ou encadeadas, pode não ser mais que aparente ou superficial, com significado, às vezes, mais de máscara que de verdade. O decisivo, no que concerne ao sentido dramático da ordem final se refere, seria – à parte de seu valor arquetípico – sua ambiguidade e sua função crítica, e não seu caráter resolutivo¹⁰ (RUIZ RAMON, 1978, p.31).

A ambiguidade, motivo barroco por excelência, não pretende instituir uma visão unificadora dos textos de António José ou do teatro coetâneo, mas apresentar possibilidades, e como essas possibilidades emergem da fricção entre o texto antigo e o leitor contemporâneo. Pois, como diz o Gracioso do clássico texto de Don Antonio Hurtado de Mendoza, *El ingenioso entremés del examinador Miser Palomo* (p.7),

Gracioso: A lo estudiado
añudo yo mis gestos y mis voces,
mi mudanza de tono y mi despejo.

⁹ Tradução nossa: “El personatge neix en l’escriptura dramàtica des del moment que parla. Les informacions que ens dóna el text fan que aquests personatges prenguin una entitat ficcional determinada. El text edifica la identitat singular del personatge en tres nivells de recepció. En primer lloc, *el personatge existeix en un nivell teòric com a peça del mecanisme del relat*. [...] En segon lloc, *el personatge es defineix a través de les accions personalitzades que du a terme en el context concret de la ficció*. És a dir; el personatge té l’entitat que li dóna la trama narrativa, de la qual ell és actor; aquesta és la dimensió del personatge que fa, que actua. I en tercer lloc trobem ja *el personatge singularitzat per les informacions que ens dóna el text sobre una identitat particular*; aquestes informacions figurativitzen la seva dimensió abstracta (actant) i la seva funció concreta en la ficció (actor) associant-lo a una persona individualitzada pels referents socials, antropològics i culturals que pugui donar el text”.

¹⁰ Tradução nossa. No original: “en buen número de dramas españoles del Siglo de Oro, el orden final, simbolizado teatralmente en las bodas, simples o en cadena, de los personajes, puede no ser más que aparente o superficial, con significado, a veces, más de máscara que de verdad. Lo decisivo, por lo que al sentido dramático del orden final se refiere, sería – aparte de su valor arquetípico – su ambigüedad y su función crítica, y no su carácter resolutivo”.



Assim, acrescentando nossos próprios gestos e vozes, e mudanças de tom e desembaraço, compomos uma leitura possível quando da leitura de um texto dramático.

2 A NARRATIVA DO TEXTO DRAMÁTICO

Pertence ao campo da teoria e crítica literária desde o surgimento dos estudos da arte poética, com Aristóteles, a discussão acerca do texto dramático – à época, a tragédia e a comédia – e suas diferenças e similaridades em relação a seu análogo narrativo, a epopeia. Desta comparação, o estagirita diz que:

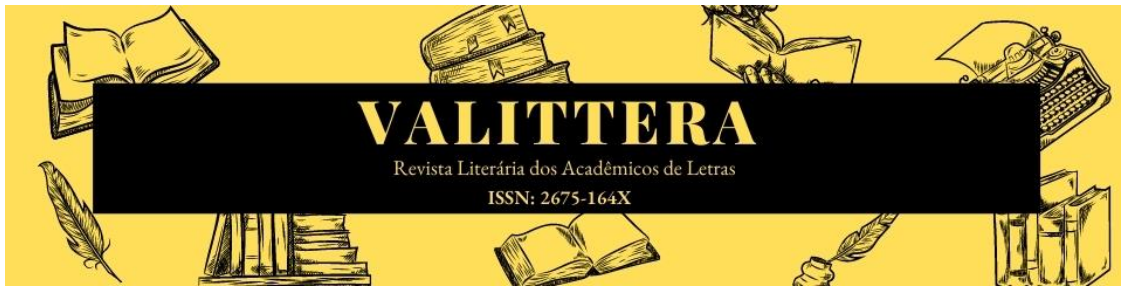
A epopeia e a tragédia concordam somente em serem, ambas, imitação de homens superiores, em verso; mas *difere a epopeia da tragédia, pelo seu metro único e a forma narrativa.*

[...]

É, pois, *a tragédia imitação de uma ação* de carácter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] *não por narrativa, mas mediante atores*, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções. [...] *a tragédia é a imitação de uma ação* e se executa mediante *personagens que agem* e que diversamente se apresentam. (ARISTÓTELES, V, 24; VI, 27-29, grifo nosso)

Deste pequeno excerto extraído da *Poética*, podemos estender nossa discussão para uma infinidade de temas. Entretanto, dentro do escopo deste trabalho, manteremos nossa atenção voltada àquilo que define o texto dramático em contraste à narrativa.¹¹ Aristóteles, portanto, atribui a principal diferença entre teatro e narrativa ao teor épico desta, em comparação ao carácter accional daquele. Por enquanto ainda não saímos do campo do senso comum, de que o teatro representa e a narrativa narra, ou seja, enquanto esta relata acontecimentos, aquele materializa-os perante o público, através do espetáculo. Entretanto, ambos são, quando se fala dos clássicos, narrativas, pois em ambos podemos acompanhar o desenrolar dos fatos de uma história, como já fala Jordi Sala (2000, p.21):

¹¹ No que tange ao leitor brasileiro contemporâneo, podemos dizer que somos leitores mais afeitos ao relato do que à ação, o que dificulta o acesso ao gênero dramático. Talvez este fato se dê em decorrência da pequena relevância da literatura dramática na História da Literatura em língua portuguesa. Este, entretanto, é um campo a ser delimitado em pesquisas posteriores.



Isto porque concordamos em aceitar de entrada que o teatro é também, à parte outras coisas e com seus expedientes específicos, um discurso narrativo, coisa que quer dizer, simplesmente, que uma das características que o definem é que explica histórias, ou seja, sucessões de eventos, e que, portanto, é uma matéria suscetível de ser estudada, também, deste ponto de vista, por exemplo pelas teorias modernas da narração.¹²

Ambos os gêneros podem ser tratados pelo viés narrativo, no sentido de contar uma história. Além disso, a preceptiva dramática do período barroco, que tomamos como exemplo neste trabalho, ainda preza por uma narrativa linear. Embora as *unidades aristotélicas* tenham cedido espaço à *unidade de interesse*, ainda há um tratamento linear da ação, com uma história que apresente “princípio, meio e fim”, constituindo um todo – como preconizava Aristóteles (VII, 42).

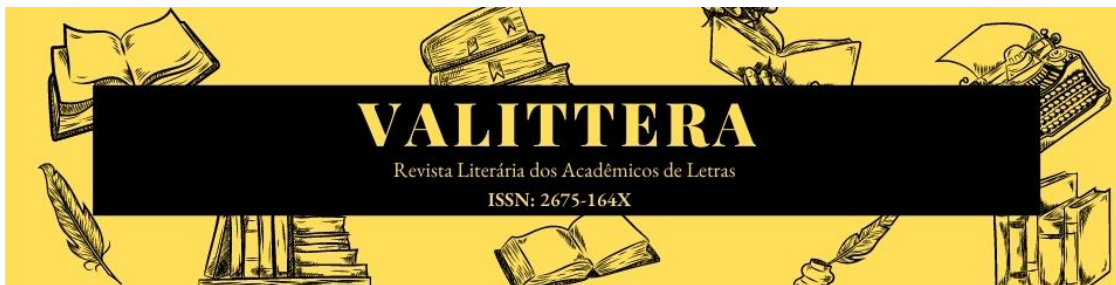
O que se passa – e que difere os gêneros – é que o gênero narrativo depende da construção das imagens através, prioritariamente, das palavras utilizadas pelo autor. É a partir da palavra escrita que estas histórias vão acessar o imaginário do leitor. Por outro lado, se o texto dramático é uma obra de arte que toma por pressuposto a sua recepção a partir da fala dos atores em cena, é necessário que se ative um outro registro imagético, diferente daquele evocado pela narrativa:¹³

O dramático é o menos literário dos gêneros, no sentido etimológico que associa literatura a “letra”, ou seja, à escrita. Ainda que em sua origem, entre os gregos, a épica estivesse ligada ao rapsodo ou recitador e a lírica à música, como o drama estava à representação, o certo é que hoje o poema, o romance e o ensaio são obras feitas exclusivamente de linguagem, e de linguagem escrita: plenamente literárias, nesse sentido. O drama, ao contrário, não pôde livrar-se dessa “impureza” e segue marcado por seu destino espetacular¹⁴ (GARCÍA BARRIENTOS, 2007, p.41).

¹² Tradução nossa: “Així doncs, donem per acceptat d’entrada que el teatre és també, a part d’altres coses i amb les seves especificitats, un discurs narratiu, cosa que vol dir, tot simplement, que una de les característiques que el defineixen és que explica històries, és a dir, successions d’esdeveniments, i que per tant és una matèria susceptible de ser estudiada, també, des d’aquest punt de vista, per exemple per les teories modernes de la narració”.

¹³ “La obra dramática puede servir (y nos sirve de hecho a nosotros) como documento del drama: basta que sepamos leer en ella el texto dramático, esto es, que la leamos como obra de teatro y no de la misma forma que una novela o un poema, o atendiendo no sólo al mundo representado, sino también al *modo* de representarlo” (GARCÍA BARRIENTOS, 2007, p.33)

¹⁴ Tradução nossa. No original: “El dramático es el menos literario de los géneros, en el sentido etimológico que asocia literatura a ‘letra’, es decir, a escritura. Aunque en su origen, entre los griegos, la épica estuviera ligada al rapsoda o recitador y la lírica a la música, como el drama lo estaba a la representación, lo cierto es que hoy el poema, la novela y el ensayo son obras hechas exclusivamente de lenguaje, y de lenguaje escrito: plenamente



Esquivando-nos ao máximo de uma abordagem valorativa, interessa-nos a especificidade da leitura do texto dramático e os recursos de imaginação que este mobiliza.¹⁵ Entretanto, não podemos deixar de estabelecer, em alguns momentos, comparações esquemáticas com o texto narrativo, que doravante chamaremos “épico”, pois a leitura e os recursos imaginativos ativados por este gênero são muito mais familiares ao leitor brasileiro contemporâneo.

A ausência da figura do narrador é, de acordo com Sala (2000, p.30), “a convenção mais amplamente utilizada ao longo da história do teatro, uma convenção definidora do próprio fazer teatral”¹⁶. Ela confere ao texto dramático um imediatismo que não está presente nos demais gêneros. Já a questão dos atores representando os textos a partir de personagens, numa ação vertiginosa que vai do começo ao fim ininterruptamente, sem que o espectador retorne à sua vida cotidiana entre as partes, potencializa o impacto do texto.

3 ESCRITO PARA A CENA [BARROCA]

Assim, quando se lê um texto dramático, algumas concessões são requeridas pela convenção inerente à sua escrita. Para tanto, Ruiz Ramón (1978, p.23) fala acerca de *A vida é sonho*, de Calderón de La Barca:

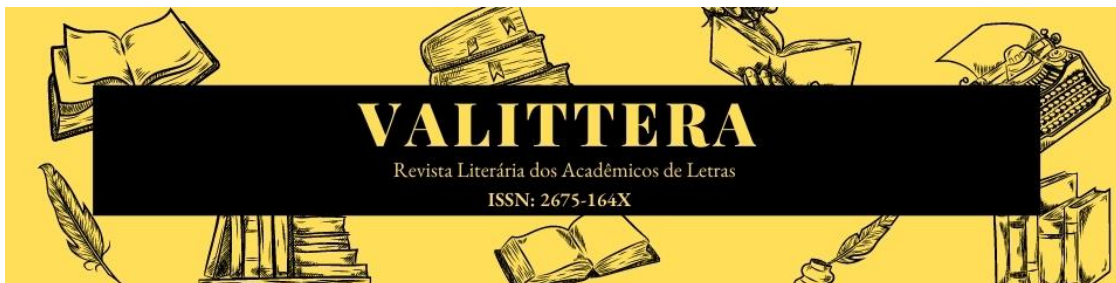
Non a voz de un príncipe, nem sequer de un individuo con nome. Só a voz de un home, de un home. Como tal a captava o espectador, que, sem texto escrito, desconhecía os nomes. E porque os desconhecía, a acción que via representar-se na cena quase às escuras tinha já, desde seu início, un sentido distinto da que o crítico-leitor põe já por sua conta, em virtude de seu conhecimento antiteatral dos nomes propios.¹⁷

literarias en este sentido. El drama, en cambio, no ha podido librarse de esa ‘impureza’ y sigue estando marcado por su destino espectacular”.

¹⁵ Entre outros autores, comenta Zatarain (1997, p.59) que “analizar un texto dramático desde el punto de vista estrictamente literario es reducir y empobrecer una de las dimensiones de su especificidad genérica: su potencialidad de representación en un escenario y, por tanto, una orientación precisa hacia los receptores”.

¹⁶ Tradução nossa. No original: “la convenció més àmpliament utilizada al llarg de la història del teatre, una convenció definidora del mateix fet dramàtic”.

¹⁷ Tradução nossa. No original: “No la voz de un príncipe, ni siquiera de un individuo con nombre. Sólo una voz de hombre, de un hombre. Como tal la captava el espectador, quien sin texto escrito, desconocía los nombres. Y porque los desconocía la acción que veía representarse en la escena casi a oscuras, tenía ya, desde



Mesmo as rubricas ou a indicação das personagens devem ser ponderadas quando se lê um texto dramático, pois, como o próprio estudioso alerta no trecho supracitado, um leitor já passou pela *dramatis personae*, em que consta “Segismundo, príncipe”, e ainda vê escrito nas páginas da peça:

Dentro Segismundo.

Segismundo: ¡Ay, mísero de mí, y ay infelice! (CALDERÓN, I, v. 78)

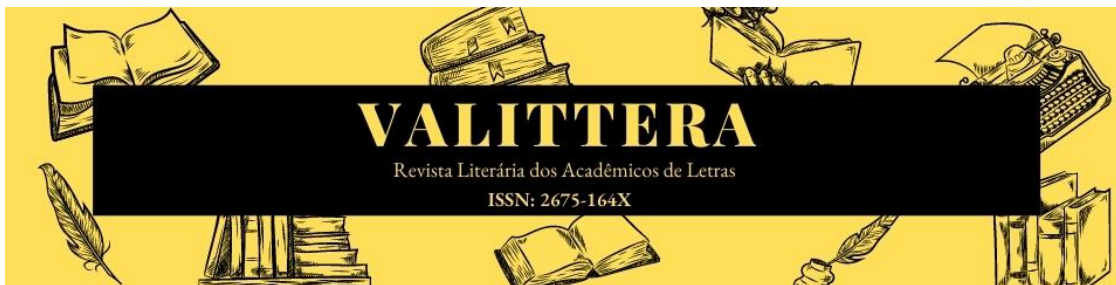
Entretanto, este texto dramático foi escrito para ser levado à cena e, em cena, quando esta voz irrompe, não se sabe ainda quem é o enunciador, despertando o interesse do público. Algo semelhante se passa na edição de *As variedades de Proteu*, de António José da Silva. No Argumento do texto português, é já antecipada toda a história da persoangem Cirene. Entretanto, pensando em termos de representação, esta história será aos poucos apresentada, também no sentido de promover o interesse da audiência do Teatro do Bairro Alto:

Substituir a ordem dramática da ação por uma suposta ordem lógica é o primeiro passo – que pode ser fatal – na alteração do texto, cujo sentido corre por um caminho próprio. Na peça teatral, diferentemente da multiplicação, a ordem dos fatores sim altera o produto¹⁸ (RUÍZ RAMON, 1978, p.25)

Ainda pensando que o texto dramático é escrito com finalidade muito clara de representação – e, no Barroco, publicado apenas depois de reconhecido sucesso em cena –, numa *leitura empenhada* é necessária a atenção para os aspectos expostos. Enquanto obra de arte *limite*, o texto dramático possibilita sua leitura meramente textual, mas requer uma ampliação deste limite para o campo cênico. Isto porque as lacunas deixadas pelo autor são preenchidas pela ação dos atores. Por exemplo, ainda evocando a obra de António José da Silva, sobre as possíveis atuações de Medeia e Jason, em *Os encantos de Medeia*. Ambas as personagens são ambigualmente apresentadas pelo autor: a interpretação, grosseiramente resumida, de que Medeia é uma apaixonada enganada por um Jason traidor e inescrupuloso

el inicio mismo, un sentido distinto de la que el crítico-lector pone ya por su cuenta, en virtud de su conocimiento antiteatral de los nombres propios”.

¹⁸ Tradução nossa. No original: “Sustituir el orden dramático de la acción por su supuesto orden lógico es el primer paso – que puede ser fatal – en la alteración del texto, cuyo sentido corre por cauce propio. En la pieza teatral, a diferencia de la tabla de multiplicar, el orden de los factores sí altera el producto”.



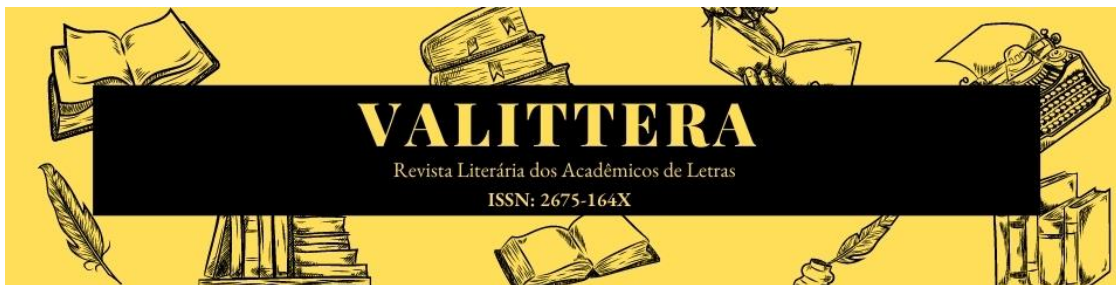
para alcançar seus objetivos (cf. GONTIJO ROSA, 2013) não anula a leitura de que Medeia seja uma megera e Jason, um herói. Essas possibilidades são concretizadas pela ação dos atores e, na ausência destes, pela imaginação do leitor. Assim, retornamos a Aristóteles.

Sabendo que o texto dramático muda sua forma de interação com a cena ao longo da história da humanidade – numa relação direta, mas não óbvia, com a própria construção do pensamento humano –, a sua leitura também deve ser empreendida dentro dos limites de cada um de seus momentos. Num olhar específico ao texto dramático Barroco, podemos perceber que ele se enquadra no que Raymond Williams chama de *fala encenada*, porque, como o próprio autor diz:

Nas peças mais antigas, a ação não é dita em voz alta como um tipo de recurso atabalhoado, mas sim porque *a fala é a ação, e a ação é a fala*. [...] Em *Hamlet*, ainda é um interlúdio da ação espetacular, controlada consideravelmente pelo tipo diferente de ação dramática que a cerca; nos anos seguintes, contudo, o interlúdio viria a se tornar por vezes o elemento dominante do drama como um todo. (WILLIAMS, 2010, p.147, grifo nosso)

Nos textos de António José da Silva, a representação primeiramente realizada por bonifrates (bonecos de cortiça) suporia uma ação mais limitada, ainda muito ligada à fala. Assim, podemos considerar acerca das falas que pressupõem ações, que elas de fato indicam uma forma de execução do texto em cena. Contudo, ainda falando dos textos do autor português, a ação se desenrola com um registro espetacular muito mais marcado do que nos textos shakespearianos, por exemplo. Esta característica espetacular é herdada diretamente do teatro aurissecular espanhol. Neste contexto teatral, fortemente sugestionado pelas trupes de comediantes *dell'arte* italianos, lida-se com o “*caráter performativo* ou *elocutório* da linguagem teatral, isto é, que a palavra implica e envolve, necessariamente, uma ação”¹⁹ (RODRÍGUEZ CUADROS, 1998, p.369). Como apontamos em nossa análise, *As variedades de Proteu* é o texto que melhor ilustra este aspecto, pois mostrou as falas das personagens muito vinculadas às ações físicas.

¹⁹ Tradução nossa. No original: “*carácter performativo* o *ilocutivo* del lenguaje teatral, esto es, que la palabra implique y envuelva, necesariamente, una acción”.



Para estabelecer, pois, quais as convenções necessárias para a apreciação do texto dramático barroco, deve-se ter em mente que, nesta altura, já há uma técnica atoral desenvolvida e codificada, reconhecida pela audiência:

Este efeito de realidade é concreto, no texto dramático e no cenário, de formas muito diversas, em boa parte dependentes das convenções que em uma determinada época e em uma determinada sociedade desenham a fronteira entre o que é teatral e o que não é teatral (SALA, 2000, p.26)²⁰

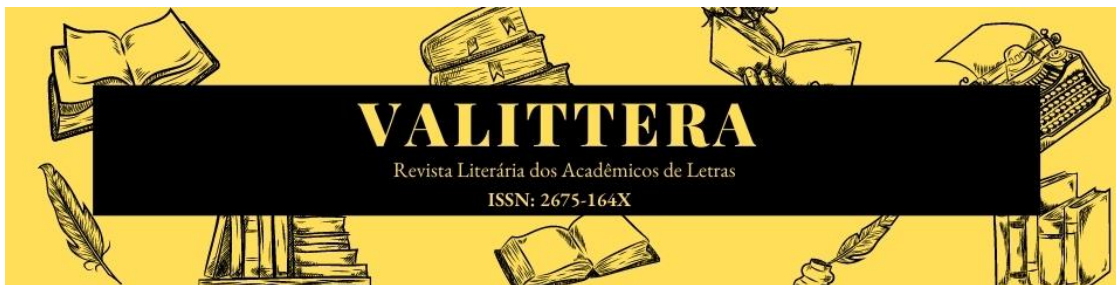
Resta, portanto, compreender qual é o espaço da representação nos textos deste momento: “Em geral, o espetáculo dramático ao longo de sua história se especializou muito na consolidação de convenções para a criação das personagens; mesmo havendo gêneros que se especializaram muito na ênfase de um determinado grau de realidade”²¹ (ABELLAN, 2000, p.41). O teatro de António José da Silva segue esta convenção geral, pois calca-se na construção de personagens e situações dramáticas. Vejamos agora acerca da leitura das situações que os textos nos apresentam:

Assim, parece claro que, em primeira instância, os teóricos ou preceptistas propunham uma diferenciação genérica, que tem muito a ver com o que foi apontado até agora, ou seja, o desenho de uma composição gestual em que se equilibrava a expressão corporal, implicando-a na tradução das emoções e a naturalidade que se inspiraria nos gestos calmos e declamatórios próprios do orador quintiliano. É o que parece querer dizer, por exemplo, o Padre José Alcázar, ao observar esses três tipos de registro na representação do ator: “*motorio* é a representação turbulenta, que consiste mais em fazer que em falar. O *estatorio*, a representação quieta, que se emprega mais no falar que no fazer. E *mixto*, o que tem de um e do outro”²² (RODRÍGUEZ CUADROS, 1998, p.267-368, grifo no original)

²⁰ Tradução nossa. No original: “Aquest efecte de realitat es concreta, em el text dramàtic i dalt de l’escenari, de formes molt diverses, em bona part dependentes de les convencions que en una determinada época i en una determinada societat dibuixen la frontera entre allò teatral i allò no teatral”.

²¹ Tradução nossa. No original: “En general, l’espectacle dramàtic al llarg de la seva història s’ha especialitzat molt en la consolidació d’unes convencions per a la creació dels personatges; fins i tot hi ha gèneres que s’han especialitzat a fer molt d’èmfasi en un determinat grau de realitat”.

²² Tradução nossa. No original: “Así, parece claro que, en primera instancia, los teóricos o preceptistas proponían una diferenciación genérica, que tiene mucho que ver con lo apuntado hasta ahora, es decir, el diseño de una composición gestual en el que se equilibraba la expresión corporal, implicándola en la traducción de las emociones y la naturalidad que se inspiraría en los ademanes reposados y declamatorios propios del orador quintiliano. Es lo que parece querer decir, por ejemplo, el Padre José Alcázar, al observar estos tres tipos de registro en la representación del actor: ‘*Motorio* es la representación turbulenta, que consiste más en hacer que hablar. El *estatorio*, la representación quieta, que se emplea más en hablar que en hacer. *Mixto*, el que tiene de uno y de otro”.



Mais que apenas uma indicação de como falar o texto e como a personagem deve agir em cena, estas divisões de, *grosso modo*, “ritmos de fala” definem também as personagens-tipo que as pronunciam. Portanto, o equilíbrio entre trama principal e trama secundária é uma questão de elaboração teórica do enredo, mas também provém de um sentido pragmático, da cena. A alternância entre os ritmos estabelece um jogo de cena que privilegia a atenção do espectador, a *unidade de interesse*, como vemos no esquema quase didática da estrutura narrativa de *Anfitrião, ou Júpiter e Alcmena*, também de António José da Silva.

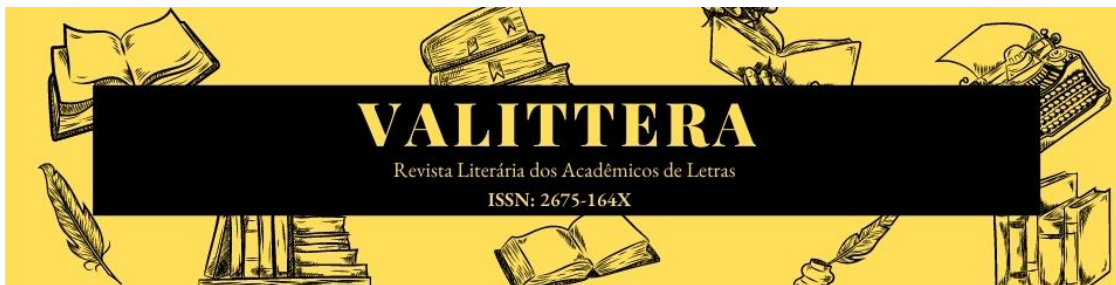
Este jogo se constrói, quando da leitura do texto dramático, na imaginação do leitor. Já García Barrientos (2007, p.40) entende que “parece que uma consequência proveitosa será ler tais obras ‘como teatro’, ou seja, reproduzindo mentalmente uma representação das mesmas”²³. A imaginação é o elemento que permite “instaurar-se o plano poético onde a impossibilidade não existe” (LAZZARATTO, 2012, p.36). Este pensamento “irracional-intuitivo”, do qual faz parte a imaginação, é complementar (não oposto) ao racional-discursivo, para fruir a experiência viva do teatro.²⁴

Segundo Anatol Rosenfeld (2007, p.27), na elaboração do espetáculo teatral, “não só colaboram o diretor e o ator, mas, em cada representação, o próprio público – fenômeno inexistente na literatura”. Entretanto, para a leitura de textos dramáticos, o leitor está construindo os significados, fazendo as vezes das outras concepções artísticas envolvidas no processo dramático porque o texto carece dessa construção para completude do entendimento da obra de arte, como Ingarden propõe²⁵. Entretanto, o leitor não precisa preencher *todas* as lacunas e tampouco podemos assegurar quais ele vai imaginar. Ele o fará

²³ Tradução nossa. No original: “parece que una consecuencia provechosa será leer tales obras ‘como teatro’, es decir, reproduciendo mentalmente una representación de las mismas”.

²⁴ “A intuição, além de ser algo extremamente valioso para qualquer artista, já que se refere a um conhecimento existente, imediato, mas não elaborado como discurso, traz à luz percepções apreendidas em algum momento”. (LAZZARATTO, 2012, p.34).

²⁵ “Tanto as diferenças como as semelhanças [com a obra puramente literária] levam-nos, pois, a considerar a peça de teatro como um *caso limite* da obra literária. Ela constitui, ao mesmo tempo, uma transição para obras de outros tipos que ainda revelam uma afinidade com as literárias, mas já não podem ser incluídas nelas”. (INGARDEN, 1979, p.353).



naquelas que forem necessárias à criação das imagens e cena em sua mente – na sua *representação mental* da peça.²⁶

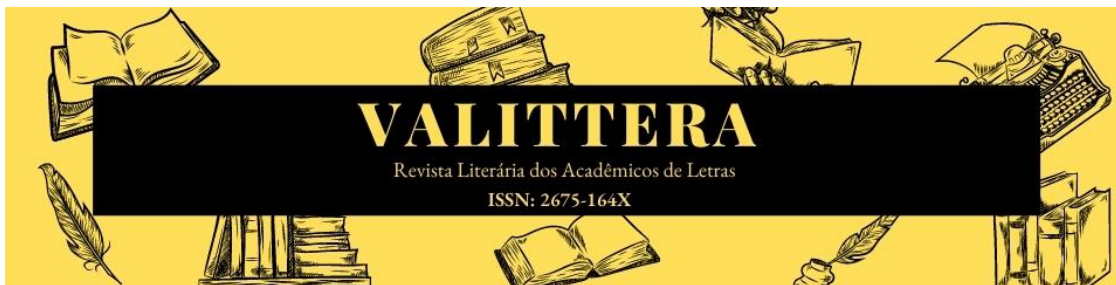
O texto dramático é um objeto artístico e, como tal, passível de diversas interpretações; não possui apenas uma forma de ser levado à cena e também não lhe pode ser atribuída apenas uma forma de leitura. Cada leitor possui uma bagagem que o auxiliará a visualizar e entender a cena por uma perspectiva. “O esforço imaginário em si não precisa ser justificado; ele pode, em determinados casos, ser bem-sucedido ou falhar, mas é uma faculdade sem a qual nenhum estudo atual das artes cênicas seria possível” (WILLIAMS, 2010, p.39). Entretanto, devem haver diretrizes para esta interpretação a partir de uma *leitura empenhada* em compreender os meandros daquela produção.²⁷

Agora, enquanto pensamos em termos mais gerais da leitura do texto dramático, buscamos entender o lugar do leitor dentro da obra como agente responsável por sua interpretação a partir dos recursos imaginativos que possui. Há um *jogo* estabelecido entre personagens e leitores/espectadores referente ao conhecimento da trama e dos pontos de vista que ambos representam no seu desenrolar. Quanto a isso, Ruiz Ramón (1978, p.27) descreve muito bem tais desdobramentos da seguinte maneira:

Esses pontos de vista [das personagens], que podem coincidir ou conflitar, são sempre parciais com respeito à totalidade da ação e de seu sentido global, pois cada personagem – como é óbvio – conhece apenas um aspecto parcial dessa ação total e não pode adotar, em consequência, o ponto de vista omnisciente. [...] Entre esses pontos de vista parciais, interiores ao mundo do drama, e o ponto de vista integral do espectador, único que, do lado de fora desse universo do drama, vê toda a ação, tanto em cada uma das parcelas como da soma total, e capta toda a rede de significados, integrando em unidade e sem eliminar as contradições, todos os pontos de vista parciais. [...] E o que é ainda mais importante, o espectador pode captar, mesmo assim, a contradição ou a oposição entre a interpretação que cada personagem dá à realidade, no interior de seu mundo dramático, e mesmo à

²⁶ “Dire sólo que si se puede leer *La vida es sueño* como se lee una novela (y digo lo mismo de *Luces de bohemia*) o leer *El caballero de Olmedo* como se lee un poema, será a costa de renunciar a una lectura sin duda mejor, a costa de no leerlos como lo que son sobre todo, genuinamente: dramas extraordinarios, sobresalientes obras de teatro” (GARCÍA BARRIENTOS, 2007, p.40)

²⁷ “Lo que parece claro es que el Barroco ha acogido en su cultura semántica todo un universo gestual que se relaciona con el teatro, con la teoría general de la representación, y que se ofrece en los textos bien de manera explícita (las acotaciones, sean del propio dramaturgo, sean de los copistas-autores) bien de manera implícita, en el texto”. (RODRÍGUEZ CUADROS, 1998, p.380)



realidade em si. Tal oposição, criada pelo dramaturgo, é um importante foco o núcleo de sentido do drama.²⁸

A faculdade deste ponto de vista integral, onisciente, que o espectador e, no nosso caso, o leitor possuem, permite a observação e interpretação das diversas personagens, suas contradições e complementaridades. A partir daí, é possível a construção do olhar crítico. O leitor, por mais acanhado que seja esteticamente, cria imagens enquanto lê um texto dramático. Ele recria e atualiza a ação, de acordo com seus próprios referenciais artísticos e estéticos. Para compreender este jogo dialético entre personagens, mundo representado e realidade, o leitor, observador externo ao universo dramático, conta com as pistas que o dramaturgo lhe oferece em diversos níveis de compreensão: desde as rubricas explícitas às implícitas, passando pelas falas das personagens; até mesmo a ordem dramática das cenas e situações fazem diferença quando da leitura do texto.²⁹ Este é o mapa de sua trajetória pela própria imaginação:

Se aceitamos que nosso único material de trabalho é o texto teatral, o labor do crítico e do ator [e também do leitor] consistirá em, *indutivamente*, identificar, selecionar, analisar e enfatizar os aspectos desse texto que lhe pareçam pertinentes para uma determinada caracterização da personagem. Não se tratará agora de esquadriñar as palavras que o dramaturgo escreveu em busca de uma personalidade, senão de utilizar essas palavras, como tijolos de um edifício, para construir uma personagem³⁰ (HAZA, 2005, p.114).

²⁸ Tradução nossa. No original: “Esos puntos de vista [de los personajes], que pueden coincidir o confligir, son siempre parciales con respecto a la totalidad de la acción y de su sentido global, pues cada personaje – como es obvio – conoce sólo un aspecto parcial de esa acción total y no puede adoptar, en consecuencia, el punto de vista omnisciente. [...] Entre esos puntos de vista parciales, interiores al mundo del drama, y el punto de vista integral del espectador, único que, desde fuera de ese universo del drama, ve toda la acción, tanto en cada uno de sus sumandos como en la suma total, y capta toda la red de significados, integrando en unidad, y sin eliminar las contradicciones, todos los puntos de vista parciales. [...] Y lo que es todavía más importante, el espectador puede captar asimismo la contradicción o la oposición entre la interpretación que cada personaje da de la realidad, en el interior de su mundo dramático, y esa misma realidad en sí. Tal oposición, creada por el dramaturgo, es un importante foco o núcleo de sentido del drama”.

²⁹ Este elemento pode ser mais facilmente perceptível na dramaturgia moderna, em que a fragmentação extrapola a ordenação das cenas e recorre a *flashbacks* e *flash-forwards* para compor a exposição da intriga. Mas, embora o teatro antigo lide com a narrativa dramática de forma cronologicamente linear, ainda assim a ordem das cenas e dos acontecimentos desperta algum tipo de interpretação no leitor, a qual deve ser considerada na análise das peças.

³⁰ Tradução nossa. No original: “Si aceptamos que nuestro único material de trabajo es el texto teatral, la labor del crítico y del actor [y también del lector] consistirá en, *inductivamente*, identificar, seleccionar, analizar y hacer hincapié en los aspectos de ese texto que le parezcan pertinentes para una determinada caracterización del personaje. No se tratará ahora de escudriñar las palabras que escribió el dramaturgo en busca de una personalidad, sino de utilizar esas palabras, cual ladrillos de un edificio, para construir un personaje”.



Aurelio González (1997) chama de *texto espectacular* às indicações cênicas presentes no texto dramático, quer sejam explicitadas em rubricas, quer sejam enunciadas nas falas das personagens. Embora esta nomenclatura não seja consensual no meio dos estudos teatrais, dentro dos limites das convenções do teatro barroco ela se encaixa. No que concerne ao teatro barroco, portanto, podemos identificar muitas das sugestões de cenário, figurino e mesmo movimentação embutidas, ou amalgamadas, nas falas das personagens. Quanto a isso, podemos retomar a ideia de Raymond Williams (2010) de que fala e ação, neste teatro antigo, estão unidas. Portanto, ao ter contato com o texto dramático, o leitor imagina *como* a ação cênica se desenvolveria em cena. Ele imagina toda a ação da peça, das diversas personagens e mesmo as movimentações de cenário e sonoplastias.

A ordem dramática, portanto, é importante de ser observada porque é ela quem descreve a curva dramática, como ressalta Ruiz Ramón (1978, p.25):

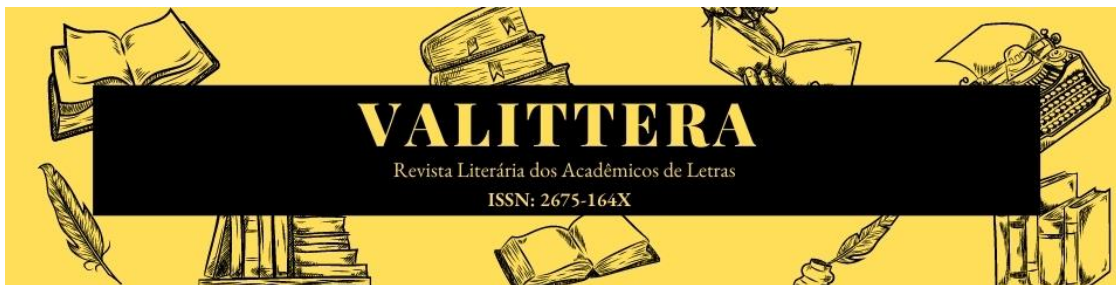
Em resumo: a ordem dramática da ação, em si mesma, emite um feixe de significados que tem importância capital para o sentido global do drama, porque essa ordem é o primeiro e mais básico de seus princípios estruturais.³¹

Por isso, novamente trazemos o exemplo de *As variedades de Proteu*, em que o Argumento da peça claramente ignora a progressão da ação. Acerca desta antecipação da intriga dramática, Ruiz Ramón (1978, p.22) fala:

[É traição] alterar a ordem dramática da ação, substituindo-a por uma ordem lógica, ou pretensamente lógica, ao que se costuma chamar de “argumento”. Esse argumento é já o resultado de uma manipulação do texto dramático – entendendo por texto o sistema integral de signos, desde os linguísticos aos gestuais, e desde os retóricos aos tonais ou visuais –, manipulação que obedece a um princípio interpretativo em virtude do qual se reorganiza o texto, e com o qual se nega ou se elimina o primeiro de seus significados: aquele alojado na ordem que o dramaturgo escolheu dar-lhe.³²

³¹ Tradução nossa. No original: “En resumen: el orden dramático de la acción, en sí mismo, emite un haz de significados que tiene importancia capital para el sentido global del drama, porque ese orden es el primero y más básico de sus principios estructurales”.

³² Tradução nossa. No original: “[Es traición] alterar el orden dramático de la acción sustituyéndole un orden lógico, o pretendidamente lógico, al que suele llamarse “argumento”. Ese argumento es ya el resultado de una manipulación del texto dramático – entendiendo por texto el sistema integral de signos, desde los lingüísticos a los gestuales, y desde los retóricos a los tonales o visuales –, manipulación que obedece a un principio interpretativo en virtud del cual se reorganiza el texto, y con lo cual se niega o se elimina el primero de sus significados: aquél alojado en el orden que el dramaturgo eligió darle”.



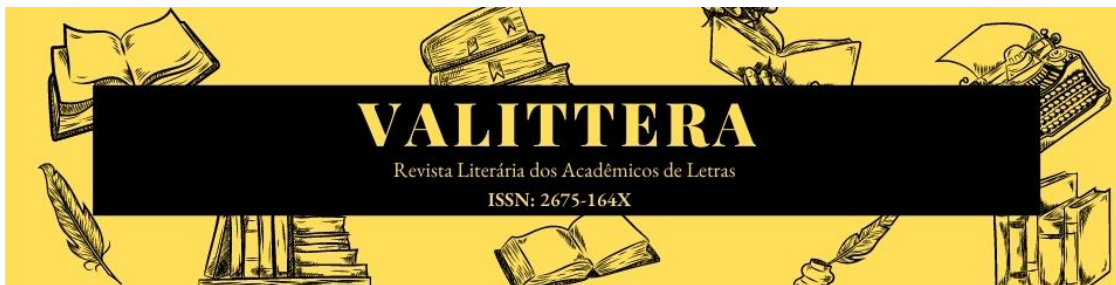
Portanto, o Argumento presente no início de todas as peças de António José da Silva e de muitas outras peças publicadas no mesmo período na Península Ibérica é já uma interpretação, uma leitura possível daquele objeto artístico, que enviesa o contato com o texto e limita as possibilidades de apreciação e construção das situações no imaginário – no caso dos textos de António José, isso é corroborado pela tese do Prof. Francisco Maciel Silveira (1992), que sustenta que alguns elementos pré-textuais do *Theatro Comico Portuguez* (1744), onde foram publicadas as peças de António José, não saíram de sua pena.

Esta situação corresponde ao *doseamento de informação* tratado por David Ball (2008) no capítulo “Ignorância é bem-aventurança”, onde destaca que se deve, numa análise, “verificar no texto, detalhadamente, ponto por ponto, que informação foi revelada e o que foi omitido. [...] Em nosso *não saber* reside a aventura da peça” (BALL, 2008, p.53-55, grifo no original). Portanto, mesmo que já tenhamos certa familiaridade com determinado texto dramático, a construção do gráfico de tensão deve ser mantida, numa perspectiva analítica. Sendo o doseamento das informações uma estratégia dramática para envolver o receptor (ABELLAN, 2000, p.38), este é um nicho de convenções a serem criadas individualmente, a cada texto ou espetáculo, mas também podem ser designadas de acordo com a estrutura dramática no seu tempo-espaço. Abellan (2000, p.37) também fala desta cumplicidade que se estabelece mais ou menos manifestamente entre aquele que enuncia ficcionalmente e aquele que ouve, de maneira extraficcional.

As situações cenicamente tratadas devem, quando da leitura do texto, despertar o interesse e a imaginação do seu leitor. No teatro barroco, isto também se refere ao entrelaçamento ou à sobreposição das intrigas principal e secundárias. Para tanto,

não levar em conta os distintos níveis de culpabilidade patentes no drama, e concentrar o significado de toda a ação no protagonista, esquecendo-se das demais personagens, é empobrecer nossa leitura dos dramaturgos clássicos e desembocar nessa leitura isolacionista de que falava inicialmente³³ (RUIZ RAMÓN, 1978, p.36).

³³ Tradução nossa. No original: “no tener en cuenta los distintos niveles de culpabilidad patentes en el drama, y concentrar el significado de toda la acción en el protagonista, con olvido de los demás personajes, es empobrecer nuestra lectura de los dramaturgos clásicos y dar en esa lectura aislacionista de que hablaba al principio”.



Desta forma, os criados das peças de António José e a intriga secundária contribuem não somente nos aspectos formais, quando encarnam e expressam as baixeiras para se comunicar com o público, como também nas questões do conteúdo narrado. Como criados, intervêm no enredo com trapalhadas típicas dessa estrutura de personagem. O caráter do criado, bem como as desordens que pratica – características dos serviçais –, são de suma importância ao andamento tragicômico da ação teatral em António José:

Em definitivo, a efetividade de um texto dramático frequentemente depende mais do tratamento que foi feito da ação situacional que do interesse do argumento ou do tema que desenvolveu. Esta é uma característica fundamental da linguagem dramática, ao ponto que temas e argumentos interessantes com um tratamento pouco situacional da ação podem perder todo o interesse, e vice-versa, um tema sem transcendência, se está submetido a um bom trabalho da “situacionalidade” dramática, pode funcionar muito bem. A valorização, pois, em termos de qualidade literária apresenta problemas na hora de ser aplicada a um texto dramático; em vez disso, precisamos falar da qualidade dramática, e frequentemente esta tem mais relação com o que acabamos de explicar do que com o valor intrínseco da linguagem³⁴ (ABELLAN, 2000, p.39-40).

Considerar as situações dramáticas e as ações que a elas se adunam é parte essencial da leitura do texto dramático. Entretanto, é necessário que se conheçam os aspectos envolvidos na escrita da cena. A um leitor que empreende uma leitura desprendida, é possível interpretar a obra como bem lhe aprouver. Ao leitor crítico, não. A consciência da obra, para este, deve ir além do seu gosto pessoal e equilibrar as metamorfoses que o teatro sofreu e que permeiam o seu pensamento e o momento em que aquilo foi escrito/representado. Estabelecer leituras múltiplas, sem deixar que a nossa interpretação incorra em anacronismos, é ponto fulcral para um contato efetivo com o texto dramático.

Retomando o discutido neste trabalho, as características das preceptivas do século XVII espanhol são marcantes na obra de António José. No entanto, o autor lusitano não

³⁴ Tradução nossa. No original: “En definitiva, l’efectivitat d’un text dramàtic sovint depèn més del tractament que s’hagi fet de l’acció situacional que no pas de l’interès de l’argument o del tema que desenvolupi. Aquesta és una caractepistica fonamental del llenguatge dramàtic, fins al punt que temes o arguments interessants amb un tractament poc situacional de l’acció poden perdre tot l’interès, i viceversa, un tema sense transcendència, si està sotmès a un bon treball de la situacionalitat dramàtica, pot funcionar molt bé. La valoació, doncs, en termes de qualitat literària té problemes a l’hora de ser aplicada a un text dramàtic; més aviat, hem de parlar de qualitat dramàtica, i sovint aquesta té més relació amb el que acabem d’explicar que no pas amb el valor intrínsec del llenguatge”.



copia simplesmente o modelo tragicômico espanhol, de muito sucesso na Península Ibérica, como também transforma e refina a dramaturgia do gênero: em outras palavras, ele manteve vivo o teatro, não escrevendo simplesmente subjugado por um modelo.

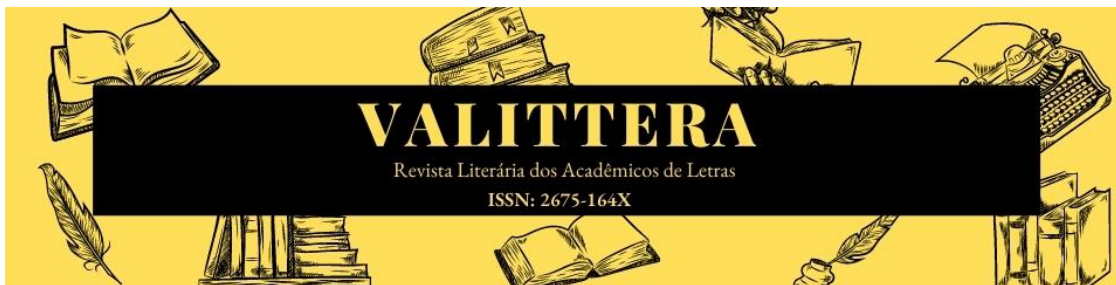
Até o início do século XVIII, ou seja, antes do Iluminismo europeu, a literatura era elaborada visando a modelos de estrutura e conteúdos. Assim, se um autor pretendia escrever uma epopeia, ele deveria se debruçar sobre Homero e Virgílio, a fim de, com base nos grandes modelos do gênero, elaborar o seu próprio texto. Nesse período, a questão da originalidade não existe ou, de outra maneira, existe sob uma óptica diferente da atual. Fazer com que o leitor contemporâneo entenda e compartilhe das preceptivas do período estudado, quando muito afastado temporalmente, é fundamental para estabelecer o contato leitor/autor e perceber as nuances da obra lida. Por mais universal que sejam os conflitos humanos, sua forma de expressão é sempre datada.³⁵ Ao utilizar filosofias, técnicas ou teorias nossas contemporâneas, coexiste a necessidade de relativizá-las e adequá-las ao contexto vigente na época. Williams (2010, p.38) sugere abordar “uma consideração da peça e da encenação, do texto literário e da representação teatral, não como entidades separadas, mas como a unidade na qual elas têm a intenção de se transformar”. O que ele busca discutir é a obra escrita e a sua representação:

Não tenho como retomar as representações originais; porém, ao abordar cada cena a partir de diversos aspectos, espero reconstruir sua *unidade essencial*. O leitor perceberá que é quase impossível haver certeza documental quanto a detalhes, e que a imaginação pode ser interpretada – e desprezada – como “especulação”. (WILLIAMS, 2010, p.38, [grifo no original]).

Para além da própria “intuição”, Abellan (2000, p.39) sugere que no texto dramático há “indicativos indiretos que permitem criar o contexto situacional através da própria estrutura gramatical do discurso, que dá as noções de tempo, de direção, de comunicação, de espaço e de relação”³⁶. Ou, ainda como afirma Coco (2000, p.2), “o texto teatral possui

³⁵ “Thus a vital theatre must deal with matters that are *essential to life in any given epoch*. That is the implication of the epithet ‘dated’, today more and more frequently hurled at the great iconoclasts and revolutionaries among dramatists, such as Ibsen and even Shaw.” (BLOCK, 1939, p.7)

³⁶ Tradução nossa. No original: “indicatius indirectes que permeten crear el context situacional a través de la pròpia estructura gramatical del discurs, que dóna les nocions de temps, de direcció, de comunicació, d’espai i de relació”.



natureza própria: foi escrito, não para ser lido, mas para transformar-se em fala, submetido, assim, a uma música, respiração e fluidez bem diversas daquelas da frase escrita para a leitura”. Ou seja, diversos autores enxergam a diferença no texto dramático pela sua especificidade de ser escrito com finalidade de ser posto em cena.

4 LEITOR, ATOR, ENCENADOR...

Voltamos, portanto, à comparação com os textos narrativos. Para tanto, Oliva (2000, p.19), quando trata da fala de Antônio na abertura de *O mercador de Veneza*, de Shakespeare, diz que:

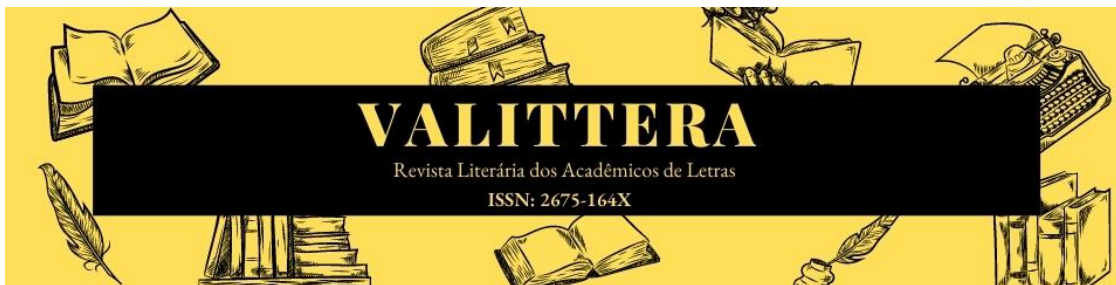
Podemos dizer, para não deixar a comparação com a novela, que se a frase inicia uma novela, o novelista não poderia deixá-la suspensa tal como faz o dramaturgo. Teria que resolvê-la em um momento ou outro. O teatro, contudo, permite deixar as resoluções dos espaços vazios aos atores e ao diretor. E esta é uma característica do texto. Não se trata tão somente de preencher os vãos do texto com o gesto, como tão bem explica Brecht. Mais a mais, se trata que o texto possibilite uma infinidade de perguntas que se deve responder antes de começarem os ensaios da representação.³⁷

E, ao ler um texto dramático, essas indagações são respondidas pela leitura empenhada do leitor. Como ainda fala Kopelman (2012, p.62):

Considerada como elemento distinto da cena, enquanto elaboração da palavra e da língua, a textualidade dramática – suporte da relação que se estabelece entre o autor e seu leitor – pertence a uma ordem de discurso artístico no qual a situação cênica reverbera nas flutuações da mente.

A leitura de um texto dramático é aquilo que resulta do texto (palavras escritas) e da individualidade daquele que lê (interpretação do texto), a partir do conhecimento de um contexto mínimo das condições de escrita e representação primeiras. Como um texto “esburacado”, o texto dramático requer do leitor um posicionamento mais contundente,

³⁷ Tradução nossa. No original: “Podríem dir, per no deixar la comparació amb la novel·la, que si la frase iniciés una novel·la, el novel·lista no podria deixar-la penjada tal com la deixa penjada el dramaturg. L’hauria de resoldre en un moment o en un altre. El teatre, en canvi, permet de deixar les resolucions dels espais buits als actors i al director. I això és una característica del text. No es tracta tan sols d’omplir els buits del text amb el gest, com tan bé va explicar Brecht. A més a més es tracta que el text possibiliti una infinitat de preguntes que s’han de respondre abans d’emprendre els assajos de la representació”.



quando da sua leitura, para preenchimento dessas lacunas, que na encenação são, em grande parte, preenchidas pela ação cênica.

O leitor se faz ator e encenador na leitura. Ele submete o texto dramático à sua própria estética, àquilo que ele, leitor, considera plausível para a encenação daquele texto, mas também não se limita ou se restringe unicamente ao texto. Sua estética abarca também cenários, figurinos, movimentos de cena e, por vezes – dependendo em parte também do estímulo (jogo) do texto – até as reações de um possível público.

REFERÊNCIAS

ABELLAN, Joan. “El text dramàtic”. In: SALA, Jordi (ed.). *Deu lliçons sobre teatre: text i representació*. Girona: Servei de Publicacions de la Universitat de Girona, 2000, p. 35-43.

ARISTÓTELES. *A Poética Clássica*. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.

BALL, David. *Para trás e para frente: um guia para leitura de peças teatrais* (1983). Tradução de Leila Coury. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BLOCK, Anita. *The changing world in plays and theatre*. Boston: Little, Brown and Company, 1939.

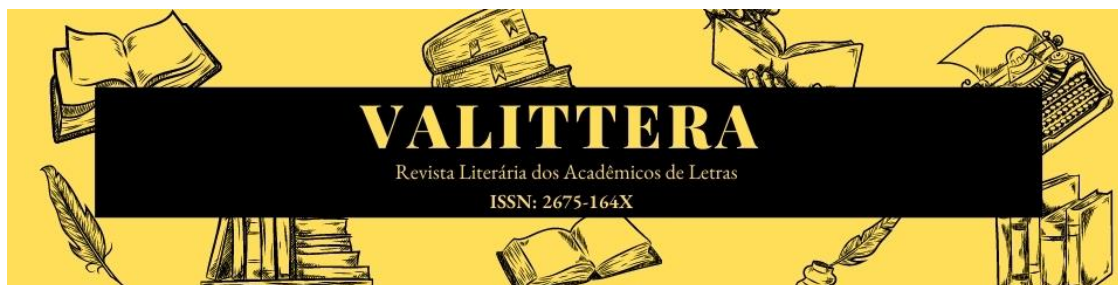
CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *La vida es sueño* (1635). Edición electrónica de Matthew D. Stroud basada en la edición electrónica de Vern Williamsen y J. T. Abraham disponible en la colección de la Association for Hispanic Classical Theater, Inc.

COCO, Pina. “Teatro é literatura?”. *Revista paLavra*, v. 7, p. 124-128, 2000.

GARCÍA BARRIENTOS, José Luis. *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid: Síntesis, 2007.

GÓMEZ, Jesús. “Una visión sobre el personaje del gracioso en la crítica actual”. In: LORENZO, Luciano García (ed.). *La construcción de un personaje: el gracioso*. Madrid: Fundamentos, 2005.

GONTIJO ROSA, Carlos. Ecos de Medeia no teatro português do século XVIII. *Calíope: presença clássica*, Rio de Janeiro, 7Letras, v.23, 2013, p.9-28.



GONTIJO ROSA, Carlos. O labirinto ibérico do amor. In: SILVA, Antônio José da. *O labirinto de Creta*. Rio de Janeiro: Vermelho Marinho, 2016.

GONTIJO ROSA, Carlos. Escrito para a cena barroca: a contextualização histórica na leitura contemporânea de textos dramáticos antigos. *Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, n.30, p.43-55, jul./dez. 2019.

GONZÁLEZ, Aurelio (ed.). Texto y representación en el teatro del Siglo de Oro. México: El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 1997.

HAZA, José María Ruano de la. “Un gracioso en busca de un actor: *La villana de Getafe*, de Lope de Vega”. In: LORENZO, Luciano García (ed.). *La construcción de un personaje: el gracioso*. Madrid: Fundamentos, 2005.

INGARDEN, Roman. *A obra de arte literária* (1965). Tradução de Albin E. Beau, Maria da Conceição Puga e João F. Barrento. 2ª. edição. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1979.

KOPELMAN, Isa Etel. “Questões de texto e cena”. *Pitágoras*, 500, v. 1, p. 62-71, outubro/2011.

LAZZARATTO, Marcelo. “Improvisação, uma necessidade”. *Pitágoras*, 500, v. 2, p. 33-41, abril/2012.

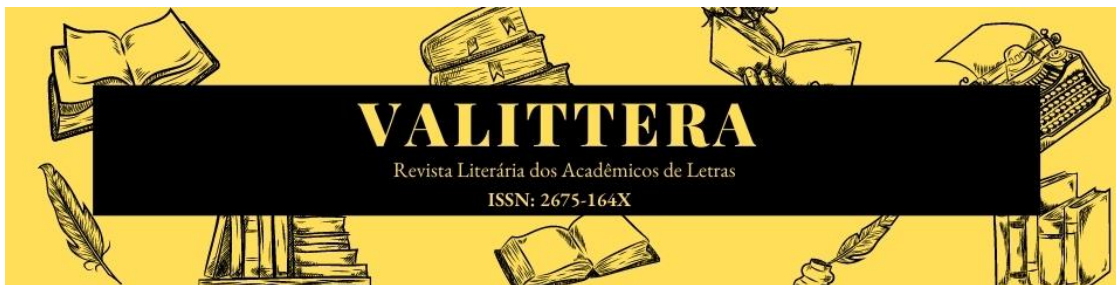
LEWIS, C.S. *A experiência de ler* (1961). Tradução e notas de Carlos Grifo Babo. Porto: Porto Editora, 2000.

OLIVA, Salvador. “Literatura dramàtica i teatre”. In: SALA, Jordi (ed.). *Deu lliçons sobre teatre: text i representació*. Girona: Servei de Publicacions de la Universitat de Girona, 2000, p. 11-20.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia: a construção da personagem* (1989). São Paulo: Perspectiva, 2015.

RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina. *La técnica del actor español en el Barroco: hipótesis y documentos*. Fuenlabrada: Editorial Castalia, 1998.

ROSENFELD, Anatol. “Literatura e personagem”. In: CANDIDO, Antônio *et al.* *A personagem de ficção*. 11ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2007.



RUIZ RAMON, Francisco. *Estudios de teatro español clásico y contemporáneo*. Madrid: Fundación Juan March, 1978.

SALA, Jordi. “El teatre com a discurs narratiu de ficció”. In: *Deu lliçons sobre teatre: text i representació*. Girona: Servei de Publicacions de la Universitat de Girona, 2000, p. 21-34.

SILVA, Antônio José. *Obras completas*. Prefácio de José Pereira Tavares. Lisboa: Sá da Costa, 1957-1958. 4 volumes.

SILVEIRA, Francisco Maciel. *Concerto barroco às óperas do Judeu*. São Paulo: EDUSP/Perspectiva, 1992.

WILLIAMS, Raymond. *Drama em cena*. Tradução de Rogério Bettoni. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

ZATARAIN, Martha Elena Munguía. “Configuración dramática de *El condenado por desconfiado*”. In: GONZÁLEZ, Aurelio (ed.). *Texto y representación en el teatro del Siglo de Oro*. México: El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 1997.

Recebido em 09/06/2021.

Aceito em 28/08/2021.