

# A PALAVRA E A AÇÃO: UM MÉTODO DE ANÁLISE DRAMATÚRGICA

*Marco Antonio Castelli (UFSC)*

Com base em algumas incursões pelo palco nos idos de sessenta, época em que festivais de teatro amador aconteciam até mesmo na recém inaugurada biblioteca do bairro da Lapa, em São Paulo; com base no uso da observação no sem-número de peças teatrais a que assisti, somadas à prática da leitura dramatúrgica até os estudos teóricos e críticos que instrumentam um professor universitário: proponho-me a organizar essas experiências com o fito de tornar viável minha atividade didática, ao menos, e a de quem queira pelo assunto se interessar. O que tento apresentar, portanto, é uma prática metódica de análise dramatúrgica, se assim se pode chamar os itens relatados adiante e que dispõem sobre uma maneira possível de melhor ver uma peça enquanto texto e esse texto se materializando em cenas, em uma montagem, enfim.

A intenção em formalizar um tal método pode não ser novidade, já que Goldmann quando quis ver as "Micro-estruturas nas vinte e cinco primeiras réplicas de 'Os Negros' de Jean Genet"<sup>1</sup> desenvolveu sua análise através de um procedimento não muito diverso deste que tento agora trabalhar. Michel Vinaver, dramaturgo de longa data do moderno teatro francês<sup>2</sup>, também se ocupa do assunto e, a bem da verdade, deu-me a régua e o compasso para que eu pudesse transformar minhas experiências teatrais vividas desde os tempos da Lapa em uma ferramenta de trabalho, que seja.

## **I - Introdução**

O Método de Análise Dramatúrgica parte do caráter específico da escritura teatral, inserindo-a no campo da literatura, afirmando, porém, a sua singularidade enquanto dramaturgia. Sua aplicação se faz em contato direto e imediato com o interior do texto teatral sem exigir um saber prévio seja a nível histórico, lingüístico, semiológico, por exemplo; seja a

nível teatral ou literário; ou ainda a nível cultural em geral. Importa, sobretudo, o fato de sua aplicação não pressupor a adesão de uma "teoria", nem a aquisição de uma "meta-linguagem". Dessa forma, deixam-se de lado exageros como as quantidades abusivas de notas de rodapé que conferem a não poucos estudos um caráter de cópia de avalanche para-literária existente hoje nos meios acadêmicos.

Um tal método pode ser útil tanto a um simples leitor que deseje ampliar seus meios de acesso à obra quanto a um praticante (diretor, ator) que esteja envolvido num trabalho dramaturgico. Sem jamais abordar questões técnicas sobre a representação de uma peça, o uso do Método permite compreender como o texto funciona enquanto objeto teatral. A isto se ajunta o fato de que ele é um processo de análise econômico para quem queira passar uma obra ao estágio de realização, pois ele consiste principalmente no exame detalhado de um fragmento, o que será visto em "Emprego do Método", mais adiante.

Não sendo menos dramaturgico que textual, a aplicação do método enterra a querela: primazia do texto/primazia da representação.

Os instrumentos oferecidos para análise permitem situar uma obra no universo de obras dramáticas seja qual for o gênero, o tempo, ou o país de origem e ainda estabelecer elos com qualquer obra dramática em particular. Através deles, pode-se aproximar obras teatrais contemporâneas do repertório antigo, notadamente os clássicos, viabilizando um estudo comparativo entre as obras, embora o presente Método não seja objeto específico da área de Literatura Comparada. Vale dizer que não se chegará a uma tipologia dos textos de teatro, através de sua aplicação, mas sobretudo a uma topografia, no interior da qual uma obra encontrará sua posição singular.

O Método de Análise Dramaturgica não é autoritário. Antes, propõe elementos para que se parta "à descoberta" provocando, talvez, um sentimento de aventura em relação ao texto de modo que, ao prazer da leitura do mesmo, esteja intrínseco o prazer de "ver"/recriar uma cena entre tantas do mundo do teatro. Não é à toa que a instrumentação no uso do Método é imprecisa, desencorajando assim a construção de um sistema para quem busca apoiar-se numa solução científica. Entretanto, pedagogicamente, ele confere precisão e rigor ao trabalho de análise sem que se formem prematuramente idéias gerais sobre a obra enfocada. Estas haverão de aparecer ao fim e ao cabo da aplicação do Método sobre o texto dramático.

O Método se funda sob um postulado que se divide em três posições: (a) compreender um texto de teatro é, principalmente, ver como ele funciona dramaturgicamente; (b) o modo de funcionamento dramático se revela através de exploração da superfície da palavra; (c) a análise de uma pequena amostra do texto, retirada ao tecido da obra, permite, ao menos ao essencial, determinar o modo de funcionamento do conjunto da peça e pode fornecer todas as chaves necessárias para a compreensão da obra em sua totalidade. Esta terceira proposição pode surpreender. Por isso ela deve ser lida no seguinte sentido: a obra é um todo em sua própria escritura, e uma escritura não é algo que muda ao longo de sua rota. Antes, ela se funda também, como todo postulado, pela verificação dos resultados de uma experiência.

## II - O Emprego do Método

Primeiramente procede-se à escolha de um fragmento equivalente a entre 5 e 10% do volume da obra para uma leitura compassada. Tal fragmento pode bem ser a parte inicial da peça, mas não se propõe qualquer critério preciso para a sua escolha, de modo que se pode mesmo tomá-lo ao azar.

Em seguida, divide-se o fragmento em alguns segmentos para que melhor se possa compreendê-lo. Esta subdivisão fica por conta de uma mudança de assunto, de tom, de intensidade ou de interlocutores entre os diálogos da peça.

A leitura compassada é feita réplica por réplica, resolvida a questão de qual é a situação de partida (ou ponto de inércia) no excerto em foco. Dado este passo, buscam-se ao longo e ao cabo: (a) os acontecimentos, (b) as informações, (c) os temas, de modo a isolar, no texto, tudo o que for propriamente uma ação. Ver mais adiante em "Instrumentos para análise".

O essencial na leitura compassada está em caracterizar as ações que ocorrem de uma réplica a outra ou mesmo no interior de uma réplica, ou seja, a nível molecular do texto. Trata-se de micro-ações produzidas pela palavra emitida pela personagem (ou, fora isso, as didácticas). Com este procedimento, busca-se determinar:

- a) o que é que se passa de uma réplica a outra ou no seio de uma réplica? que movimento foi efetuado para operar uma passagem entre uma posição e a posição seguinte?

- b) através de que meio ocorrem tais movimentos, ou através de que figura textual?
- c) que ligações funcionais se operam entre a micro-ação de um lado, e os acontecimentos, informações e temas de outro?

A leitura compassada implica algumas paradas, definidas ao cabo dos segmentos e do próprio fragmento. Então, procede-se a uma recapitulação para considerar em que a sucessão das micro-ações analisadas contribui no avanço da ação nos níveis de detalhe e de conjunto, uma vez que, em toda obra teatral, distinguem-se três níveis de ação:

- a ação molecular: nível em que o conteúdo semântico e os aspectos formais interagem a ponto de serem indissociáveis; é o nível das micro-ações;
- a ação de detalhe: nível intermediário; localiza-se no segmento, no fragmento, mas também na cena, no palco ou no ato;
- a ação do conjunto: nível de peça tomada em seu todo.

Ainda como parte dessas considerações, devem ser esclarecidos os seguintes pontos:

- a) o que se passou entre o início e o fim do segmento ou do fragmento? que movimento se operou entre a situação de partida e a situação presente?
- b) através de que meios se operou este ou aquele movimento: qual o uso ou qual a combinação de figuras textuais executou-se?
- c) que ligações funcionais se observam a nível de detalhe (o segmento, seguindo-se todo o fragmento) entre a ação, de um lado, os acontecimentos, as informações, os temas, de outro?

Partindo das descobertas feitas ao longo da leitura compassada do fragmento, resta obter uma vista do conjunto, ou seja, do modo de funcionamento da obra em seu todo. Para tanto, determina-se a posição do texto analisado sob um certo número de "eixos dramaturgicos" (ver mais adiante). Daí resulta um perfil geral da obra que não apenas clareia seu modo de funcionamento singular, mas ainda permite mensurar suas convergências e distanciamentos, digamos sua posição, em relação a qualquer outra obra dramática em particular, mas também em relação ao universo das obras de teatro.

Passo seguinte: procede-se a uma leitura da obra inteira, a partir da qual se farão os ajustes necessários à análise do fragmento. Neste estágio,

o exame da obra se faz acompanhado de abordagem de todo seu contexto, sejam seus principais dados históricos, sócio-econômicos, culturais ou biográficos, enfim tudo que possa levar á apreciação de aspectos outros que textuais e dramatúrgicos.

Finda a análise, nada impede que se faça um julgamento de valor sobre a peça. Em outras palavras, que efeito produziu ela sobre o leitor no sentido de provocar-lhe determinados sentimentos, de suscitar-lhe a imaginação, de levá-lo a um certo prazer de descobrir, de comparar, de se emocionar, de relacionar o real com o ficcional, etc.

### **III- Instrumentos para a análise**

1. Situação de Partida – é o ponto ou "estado de inércia" onde começa o fragmento a ser estudado.

2. Tensão – o momento, no texto, em que eclodem certos estados que podem atingir tanto as personagens quanto o leitor/espectador, ou ainda ambos. A tensão, elemento comum à dramaturgia, pode apresentar graus variados, e é por princípio um ponto culminante dentro da peça.

3. Acontecimento – trata-se de uma perturbação radical da situação que se desenvolve na peça. O acontecimento é introduzido seja por uma didascalía (exemplo: "X dá um tiro em Y que tomba gravemente ferido"), seja por um momento crítico durante o desenrolar da palavra em que a situação se torna constrangedora ou turbulenta (exemplos: uma confissão ou uma decisão seguida de efeito, ou ainda: uma personagem que reconhece outra ou, então, que se equivoca sobre a identidade de uma outra).

4. Informação – assim se designa todo dado informativo que surge através do conteúdo das palavras pronunciadas. Pode-se apreender, pelo conteúdo de uma réplica, que X deu um tiro em Y o qual caiu gravemente ferido. Trata-se, neste caso, não de um acontecimento, mas de uma informação, salvo se: (a) a seqüência do texto confirme o fato, e (b) o dito fato leve a uma perturbação radical da situação. Sendo que um acontecimento é, por definição, uma coisa certa, uma informação pode ser verdadeira, falsa ou duvidosa. Um caso limite pode ocorrer quando um falso anúncio de um acontecimento provoca um acontecimento verdadeiro (exemplo: uma personagem se suicida ao tomar conhecimento de uma notícia que se verificará ser falsa – neste caso a falsa informação de um acontecimento adquire o estatuto de acontecimento).

5. Temas, Eixos Temáticos – o fluxo das palavras emitidas em um texto dramático faz emergir temas, seja de maneira esparsa, seja organi-

zando-se em rede. os temas não são por si mesmo ativos, mas constituem a base sob a qual a ação se engendra e encontra sua tensão. A presença de um tema apela ao aparecimento de seu contrário (exemplos: viver/morrer, ficar/partir, mal/bem), donde a frequência de eixos bi-polares no tecido temático. Contudo, este pode comportar temas isolados, geralmente concretos e objetivos (por exemplo, uma mesa, uma rosa, um regato), que se ajustam a temas abstratos, universais.

6. Palavra-Ação e Palavra Instrumento de Ação – a palavra é ação (e a chamamos palavra-ação) quando ela muda a situação, ou seja, quando ela produz movimento de uma posição a outra, de um estado a outro. Opostamente, a palavra é instrumento (ou veículo) de ação quando ela transmite informações necessárias para a progressão da ação de conjunto ou de detalhe. A palavra pode, em certos casos, ser ação e instrumento de ação a um mesmo tempo: ela acede, assim, a um estatuto misto.

7. Didascalias: Ativas e Instrumentais – admitida a diferença essencial de estatuto entre as didascalias e a palavra enquanto componentes do texto teatral (a didascalia é um discurso do autor e não de uma personagem), observa-se que as didascalias podem ser: (a) ativas – desde que indiquem uma mudança de situação; (b) instrumentais – desde que tragam uma indicação esclarecedora das palavras pronunciadas, ou auxiliando na compreensão da ação de conjunto ou de detalhe.

8. Peça-Autômato e Peça-Paisagem - há que distinguir dois modos de progressão dramática quanto ao desenvolvimento da ação: (a) por encadeamento de causa e efeito, é o princípio da necessidade que trabalha: neste caso tem-se uma peça-autômato; (b) sendo por uma justaposição de elementos descontínuos e de caráter contingente, tem-se, neste caso, uma peça-paisagem. Observa-se, em certas obras, a coexistência dos dois modos de progressão.

#### **IV - Figuras Textuais**

A palavra teatral se compõe de um número limitado de figuras textuais. A expressão "figura textual" tem um uso particular no que concerne às necessidades específicas da análise do diálogo teatral, não devendo ser confundido com a utilização desta mesma expressão tão comum na análise literária em geral. As figuras textuais se repartem em quatro categorias.

1. Figuras textuais fundamentais aplicadas a uma réplica ou parte da réplica:

- a) Ataque – o fato de exprimir algo provocador, de produzir um golpe, perturbando o outro em sua posição, levando-o a agitar-se;
- b) Defesa – o fato de repelir um ataque, de tentar perseverar em sua posição e preservá-la;
- c) Resposta ou Réplica – o fato de reagir ao ataque através de um contra-ataque;
- d) Esquiva – o fato de esquivar-se ao ataque, de tentar escapar-se, livrar-se do golpe, fugir ao debate;
- e) Movimento Contra – o fato de dirigir-se ao outro num movimento de atração que pode traduzir-se por um choque ou simples aproximação.

2. Outras figuras textuais aplicadas a uma réplica ou parte da réplica.

Entre elas há duas que se destacam, tanto pela importância dramática quanto por sua frequência:

- a) Narrativa – fatos passados são trazidos em cena;
- b) Advocação – durante uma situação de conflito, a argumentação em favor de um ponto de vista, de uma tese, de uma posição.

As seguintes têm aplicação menos generalizada:

- a) Profissão de fé – fora de qualquer situação conflituosa, apresenta uma crença, uma convicção;
- b) Anúncio – a coisa anunciada pode ser uma decisão ou uma intenção; o anúncio está diretamente ligado ou ao presente ou ao futuro;
- c) Citação – inclusão, numa réplica, de assunto trazido novamente à cena de forma oral ou escrita;
- d) Solilóquio – uma personagem se interroga ou fala a si mesma, esteja ela só ou na presença de outras personagens, ou até em situação de aparente diálogo;
- e) Pública – a palavra rompe com a ficção teatral quando a personagem fala à platéia;

f) Discurso composto – réplica onde se combinam indissociavelmente uma pluralidade de figuras textuais, entre as fundamentais e as outras.

3. Figuras textuais aplicadas a um conjunto de réplicas:

a) Duelo – grupo de réplicas tendo por dominantes ataque/defesa/resposta/esquiva;

b) Duo – grupo de réplicas com a dominante movimento contra;

c) Interrogatório – sucessão de perguntas e respostas;

d) Coro – personagens falando em conjunto, mas também toda sucessão de réplicas onde a individualidade das personagens cede lugar a um efeito coral.

4. Figuras textuais relacionais aplicadas a uma réplica em relação à matéria textual precedente:

a) Encaixe – ocorre pela maneira através da qual a réplica se liga à anterior, isto é, se elas se encaixam ou não. Há encaixes perfeitos ou imperfeitos, cerrados ou frouxos, como também pode haver um não-encaixe. O encaixe perfeito ocorre quando os conteúdos semânticos da réplica remetem a todos da precedente. O encaixe cerrado ocorre não apenas pelo conteúdo semântico mas ainda pelo agenciamento formal (repetição de palavras, organização das frases, efeito rítmico) ajustado estreitamente à réplica precedente. Não-encaixe é quando a réplica sucede à precedente sem relação de forma ou de sentido. Por fim, um encaixe pode não ser imediato mas sobrevir com atraso quando entre as réplicas correspondentes existir um tecido textual intermediário;

b) Reflexo ou Eco – é o efeito produzido pela repercussão existente no interior de uma réplica de um elemento textual passado, próximo ou distante, podendo o conteúdo semântico ser homogêneo ou heterogêneo;

c) Repetição-variação – é a reiteração de um elemento textual passado, mas com uma diferença que pode estar na forma, no sentido, ou em ambos;

d) Fulgor – existe fulgor desde que uma réplica, ou parte dela, produza uma forte surpresa em relação ao que se pode esperar da matéria textual precedente, e ainda quando a surpresa, no momento em que se produz, transmuta-se em evidência.

## V - Eixos Dramatúrgicos

Completa-se a análise do fragmento marcando-se qual a posição que o texto ocupa em cada um dos quinze eixos definidos abaixo, ou naqueles que melhor pareçam definir a obra, segundo seu modo de funcionamento. O quadro de eixos tem dupla utilidade: (a) permite fazer a síntese dos resultados obtidos na análise; (b) é um instrumento comparativo que permite mensurar as convergências e distanciamentos de uma obra em relação a tantas outras e, assim, pontuar sua situação no universo das obras dramáticas.

1. Estatuto da palavra: a palavra é ação – ou no outro pólo – ela é instrumento de ação.

2. Característica da ação de conjunto: ela é unitária e centrada; há um problema a ser resolvido, um enigmá exigindo solução, um nó a ser desfeito, uma intriga a esclarecer, um conflito buscando saída – ou no outro pólo – a ação de conjunto é plurívoca e acentrada.

3. Dinâmica da ação de conjunto: a ação de conjunto progride por encadeamento de causas e efeitos por meio de um sistema cujos elementos são constituídos pelas ações nos níveis intermediário e molecular. O movimento da peça obedece a um princípio de necessidade. Neste caso tem lugar uma "peça-autômato" (ver parte III, nº 7) – ou no outro pólo – a ação de conjunto progride por lastreamento aleatório, por justaposição contingente de micro-ações descontínuas. Tem lugar a "peça-paisagem".

4. Situação: o interesse da situação de partida (da peça, da cena, do fragmento) é forte – ou no outro pólo – o interesse é fraco.

5. Informações, Acontecimentos: o texto comporta uma forte densidade de informações e/ou acontecimentos – ou no outro polo – a densidade é fraca.

6. Função dos temas: eles são os móveis da ação, formando uma rede que participa do sistema gerador de tensão na peça; sua função é essencial – ou no outro pólo – sua função é apenas acessória, amparando, contornando a intriga.

7. Estatuto das idéias: elas são motrizes, constituindo-se em elemento propulsor da ação cujo fundamento encontra-se na oposição de idéias – ou no outro pólo – seu estatuto se assemelha àquele dos temas, transformando-se em elementos da paisagem, quando não ausentes.

8. Personagens: são marcantes, bem caracterizadas, sendo interessantes por si mesmas e em si mesmas – ou no outro pólo – o espaço interpersonagens é mais importante e provoca maior interesse que as personagens tomadas individualmente.

9. Estatuto do espectador: existe vantagem do espectador sobre as personagens que sabem menos que aquele sobre sua própria situação, sobre o que as espera - ou no outro pólo - existe igualdade de estatuto entre espectador e personagens.

10. Estatuto do presente: é o ponto de junção entre passado e futuro que formam um tempo contínuo ao qual o presente se integra – ou no outro pólo – o presente é a única realidade, mantendo uma vaga relação com elementos do passado e do futuro; a ação de conjunto é uma sucessão de instantes descontínuos que vão se acumulando de maneira incerta, contingente.

11. Equívoco, Cilada: a presepça de equívoco, malentendido, quiproquó ou então da armadilha é o ponto de maior interesse da ação de conjunto que funciona sob o signo do suspense – ou no outro pólo – nem ciladas nem equívocos, senão a nível micro-textual.

12. Surpresa: ela resulta de uma espera que se acumula, surgindo aqui e ali, provocando assim o esvaziamento das previsões; a surpresa em perspectiva engendra a tensão dramática – ou no outro pólo – ela não cessa de ocorrer no nível molecular do texto, renovando o estado de tensão a cada momento e à medida em que se sucedem as palavras-ações.

**Nota: Há certos casos em que a surpresa se manifesta em perspectiva e à nível molecular ao mesmo tempo.**

13. Déficit: partindo do princípio de que todo texto dramático tem por base algo a ser preenchido, o déficit é identificado e exposto, enquanto elemento da fábula – ou no outro pólo – ele se propaga a nível molecular.

14. Ritmo: o ritmo é essencial no poder de ação da palavra – ou no outro pólo – ele é acessório ou ausente.

15. Ficção teatral: existe uma ficção teatral completa; a personagem tem identidade própria, não deixando dúvidas sobre sua presença em cena enquanto tal, seja em relação a outras personagens, ao ator que a representa, ao autor ou ao espectador; existe ilusão teatral, mesmo no interior da convenção teatral – ou no outro pólo – há atenuação ou até mesmo abolição de uma linha divisória entre o imaginário e o real, entre a história

representada e a representação, entre a personagem e o ator/autor/espectador, entre o lugar da ação e a cena; há interferência, interpenetração, mistura dos planos onde a palavra se pronuncia; a ficção teatral tem um buraco, ou seja, o drama desaparece para ceder lugar ao espetáculo de uma subjetividade (a do autor), ou à celebração de uma cerimônia de adeus, seja ao teatro, ao sentido, ou a toda identidade possível.

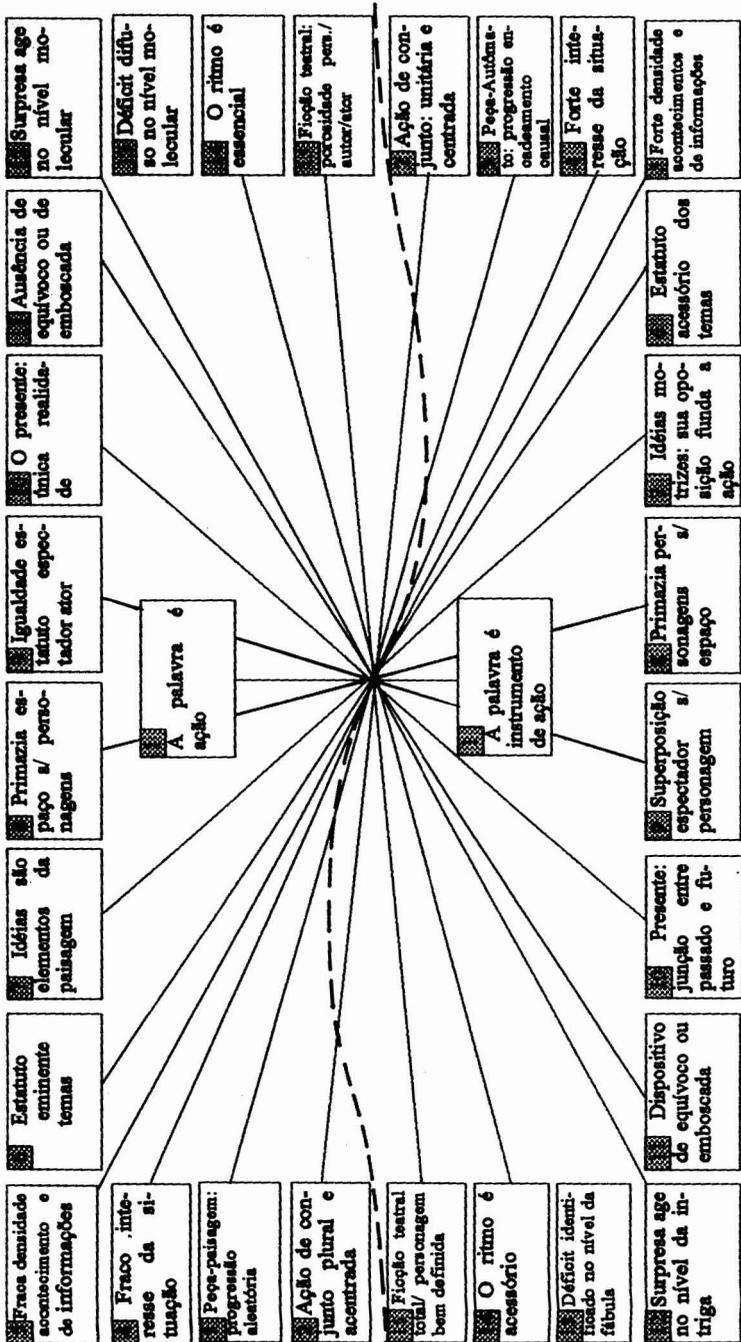
**Nota: em certos casos a confusão de planos intervém de maneira fugaz, como o aparte de uma personagem que se dirige ao público, provocando uma suspensão momentânea da ilusão teatral que será retomada em seguida.**

Antes de passar à página contendo o quadro dos eixos dramaturgícos(ou de conjunturas), duas observações devem ser feitas:

1. Em certos casos, um texto poderá se situar próximo aos dois pólos, ligando-se a um e mesmo a vários eixos.

2. A linha ondulante pontilhada separa os dois pólos de eixos. Um texto tenderá a se posicionar com maior frequência nos pólos acima ou naqueles abaixo da linha ondulante. Entretanto, um texto reagrupando todas as posições de apenas um dos pólos constituirá um caso limite.

# EIXOS DE CONJUNTURAS



## **Notas**

- 1 – GODMANN Lucien. "Micro-structures dans les vingt-cinq premières répliques de 'Les Nègres' de Jean Genet" – in: **Sociologie de la Littérature – recherches récentes et discussions**, 2e. edition. Bruxelles: Ed. de l'Université de Bruxelles, 1973, pp.35-52.
- 2 – VINAVER Michel, tem as seguintes obras publicadas:

**Théâtre complet** (2 vols.), Actes Sud/L'Aire; **Ecrits sur le théâtre**, L'Aire; **Le Compte rendu d'Avignon**, Actes Sud; **Lataume** (roman), Gallimard; **L'Objecteur** (roman), Gallimard; **Les Histoires de Rosalie**, Castor-Poche; **L'Emission de télévision**, Actes Sud; **Le Dernier sursaut**, Actes Sud.