

A rubrica como literatura da teatralidade: modelos textuais & poéticas da cena

Luiz Fernando Ramos

A rubrica projeta, no plano literário, uma certa materialidade cênica. É um território privilegiado de convívio entre duas dimensões do fenômeno teatral em princípio in-comunicáveis: a cena imaginária, virtual, projetada pelo autor, e a cena concreta, matéria tridimensional que ocupará espaço físico e desenvolver-se-á temporalmente diante de espectadores em um espetáculo. Mesmo reconhecendo-se que esta intersecção é improvável, procura-se aqui explorar o potencial do texto didascálico como literatura que faz do espetáculo, ao mesmo tempo, seu tema e sua finalidade, e que reflete a autoria de poéticas cênicas específicas. Será aí, nessa narrativa dos aspectos materiais do espetáculo, que se encontrará a versão mais aproximada de uma cena imaginada. O modo de encenar de cada autor repercutirá neste texto cristalizando-se como literatura. Uma literatura muito peculiar, que remete a um espetáculo ausente e inalcançável, mas que pode, idealmente, vir a participar dele.

Este entendimento da rubrica como um modelo textual específico, capaz de informar sobre a teatralidade intrínseca do texto dramático, contorna uma série de objeções que os estudiosos de teatro têm feito à consideração das

didascálias como pertinentes na análise teatral. O que se pretende aqui é contra-argumentar em favor da hipótese de que o exame das rubricas revela um modelo textual no qual se reflete um estilo pessoal de lidar com a materialidade cênica. A intenção é, tomando como exemplo um autor latino-americano, o encenador e dramaturgo brasileiro José Celso Martinez Correa, comparar a forma como ele rubrica seus textos com a utilizada por um autor europeu como Samuel Beckett.

José Celso, na peça *Cacilda!*, dialoga diretamente com Beckett no nível temático e dramático. Mas quando se comparam as textualidades didascálicas dos dois autores revelam-se marcas pessoais e intransferíveis de cada um, e características ímpares de suas respectivas teatralidades. Antes, porém, de detalhar as didascálicas de Beckett e de José Celso será importante situar histórica e conceitualmente a rubrica como um modelo textual, avaliando-a como parte independente da literatura dramática e explicitando uma hipótese que justifique, contra as restrições mencionadas, sua eficácia como índice confiável na análise teatral, ou, mais especificamente, na análise da dramaturgia contemporânea.

Luiz Fernando Ramos é professor do Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP, dramaturgo e encenador.

A rubrica como índice do espetáculo?

A rubrica, ou didascália, como a conhecemos hoje, é uma forma de textualidade literária muito recente. Na idade média, surge nos textos dramáticos religiosos apresentando os aspectos materiais e simbólicos do rito, e, na Renascença, já aparece exercendo a função de indicar aos operadores da montagem aspectos funcionais da sua articulação, como o momento exato das entradas e saídas, a lista de personagens e, principalmente, a distribuição das falas entre eles. No final do século XIX a rubrica consolidou-se como elemento inseparável do texto dramático, mas só em meados do século XX desenvolveram-se abordagens teóricas sobre suas especificidades.

Roman Ingarden definiu as didascálias como “secundárias”, por serem textos cujo destino era desaparecer na realização do espetáculo, frente aos diálogos que seriam “primários”, por serem pronunciados na encenação (Ingarden, p. 71). Eli Rozik reavaliou recentemente aquela contribuição à luz da atual, e hegemônica, perspectiva semiótica na análise do teatro (Rozik, p. 91). Segundo ele, a matéria que estaria em exame – o teatro como linguagem – não inclui entre as suas partes as didascálias, pois esta “linguagem” só existe enquanto espetáculo. Nessa medida, se fosse possível estabelecer as “funções da linguagem” no teatro, como Ingarden quis, elas não incluiriam as rubricas. Rozik critica a hipótese de Ingarden quanto às rubricas serem transformadas, com o espetáculo, em “um outro meio de representação que as substitui”. Seria esta condição mutante das rubricas, de quando encenadas deixarem de ser verbais, que as tornaria “secundárias”, enquanto os diálogos, no espetáculo, não seriam transformados. Rozik nega esta dicotomia entre verbal e não-verbal e defende a visão de que a linguagem do teatro envolve um método unitário e não verbal de representação icônica. Ele não quer banir a palavra, mas apenas enfatizar o aspecto não verbal da linguagem do teatro. Por isso as didascálias não têm função na linguagem teatral.

Michael Issacharoff distinguiu-se por valorizar a didascália dentro de uma perspectiva semiótica da literatura dramática (Issacharoff, p. 93). Ele defende que o texto escrito é “o único elemento constante no que acontece em nome do teatro” e que a rubrica será sempre vital na eventualidade de uma encenação imaginária desta dramaturgia. De acordo com Issacharoff, o texto dramático é estereofônico, desde que tem dois canais: o destinado a ser dito pelos atores (os diálogos), que participa da ficção; e aquele que expressa a voz do dramaturgo endereçada aos operadores da montagem (as rubricas) e que pode correr paralelo à ficção. A rubrica seria o que ele chama de componente não ficcional do drama e aquilo que definiria a sua especificidade como literatura. Nenhum outro gênero literário possuiria este estatuto excepcional, de comportar um canal suplementar que serve de manual de uso.

Esta idéia de um duplo canal ou de uma dupla enunciação já tinha sido formulada por Anne Ubersfeld (Ubersfeld, p. 77). Ela apontou a rubrica como espaço de enunciação imediata do autor, enquanto no diálogo há a mediação do personagem entre o autor e o espectador. Mesmo reconhecendo que as rubricas são portadoras deste “discurso sem sujeito”, Ubersfeld as vê como meras partes acessórias do texto teatral, podendo ser reduzidas a quase nada numa encenação efetiva. Talvez por isso, Ubersfeld não se preocupe em analisar as rubricas e concorde com a classificação de Ingarden quanto ao seu caráter secundário. Para Ubersfeld, mesmo revelando a teatralidade de um texto dramático, elas não alcançam o “status” de serem lidas como os diálogos, funcionando apenas como complementares a eles (Ubersfeld, p. 83).

Patrice Pavis concorda com Ubersfeld e interpreta a posição de Issacharoff como influenciada pela *Speech Act Theory* e fundada na diferenciação estabelecida por Searle entre falas “sérias”, que têm efeitos concretos sobre seus destinatários, e as falas ficcionais, que afetam apenas às personagens (Pavis, p. 92). Mesmo reconhecendo a contribuição deste enfoque para dife-

reenciar a literatura da linguagem ordinária, Pavis vê nesta dicotomia entre o real e o ficcional “um resíduo metafísico”. Ele se pergunta se seria possível separar, seja na literatura dramática, seja no espetáculo, as referências ficcionais das “sérias”. Ao contrário, propõe um enfoque que torne a dimensão ficcional o mínimo denominador comum entre dramaturgia e espetáculo.

Marvin Carlson também rebateu as posições de Issacharoff (Carlson, p. 90). Como Pavis, ele identificou a raiz do raciocínio de Issacharoff na *Speech Act Theory* de Searle, mas foi mais longe ao apontar que a rubrica, mesmo existindo à parte do diálogo ficcional, poderia ser lida apropriadamente como integrante da ficção da peça. Nesse sentido criticou o fato de Issacharoff tratar a divisão entre os modos diegético (narrativo) e mimético (dramático) de um ponto de vista estritamente verbal. Ou seja, no caso das rubricas, o fato delas não resultarem em falas no espetáculo não as livraria de participarem do modo diegético. Carlson lembra o exemplo de *Ato Sem Palavras I*, de Beckett – citado por Issacharoff para defender a idéia de que, como não há texto falado, prevalece o modo mimético e inexistente narrativa –, para provar exatamente o oposto. Carlson rejeita completamente a idéia de uma encenação virtual ou da possibilidade de um discurso sobre o espetáculo a partir das rubricas.

Admitir que uma análise através das rubricas seja estritamente literária excluiria a possibilidade de relação entre aquele texto, que trata de uma cena futura, ou passada, e a cena concreta à qual corresponderá a sua efetiva realização? Seria possível assegurar que, em nenhuma hipótese, o texto didascálico remeterá ao espetáculo que projeta? Jean Alter acredita que sim. Abordando a questão pelo prisma da literatura, ele descarta a rubrica como assunto que deveria ser evitado pelo discurso crítico (Alter, p. 90). Para ele, a idéia do espetáculo virtual, ou da encenação imaginária, não oferece um referente estável para que se possa discutir sobre ele. A projeção pelo operador desta virtualidade de uma cena concreta é tão complexa, envolvendo

tantas variantes, que se torna arbitrária, numa espécie de visualização tão subjetiva quanto o sonho. Esse espetáculo virtual não tem um referente externo que permita um consenso a respeito de sua existência. Para Alter o discurso crítico deveria restringir-se aos referentes literários – entenda-se a “história”, pois o referente “teatral” tornar-se-ia necessariamente literário quando fosse formulado por escrito. A única maneira de se discutir um texto dramático seria, então, assumindo essa condição literária, evitar a virtualidade incerta e ater-se aos limites da ficção, possíveis de serem compartilhados para além de divagações subjetivas.

Em primeiro lugar, é discutível a idéia de que a rubrica esteja, inexoravelmente, prisioneira de uma “ficção literária”. É verdade que a rubrica, em geral, só existe enquanto literatura, a forma literária é sua condição de existência. Por outro lado, não é exatamente verdadeiro que esta forma literária expresse, necessariamente, uma “ficção” ou “história”, à qual os operadores da rubrica teriam que se remeter para garantir uma interpretação consistente dos referentes apresentados. Além da “ficção”, a quem inegavelmente servem e muitas vezes se submetem, as rubricas referem-se ainda a uma outra dimensão, não literária, que é a da materialidade e do corpo tridimensional do cênico. Enquanto antecipação imaginária de uma futura cena concreta, têm uma relativa independência da ficção, ou da “história” que haja para contar. É incorreto, portanto, reduzir as rubricas, necessariamente, a meros suportes da ficção literária e deixar de reconhecer esta outra dimensão, de uma narrativa relativa ao cênico, que não tem a princípio nenhuma subordinação à história que a ficção literária quer contar e se constitui como uma esfera independente. Na verdade, em casos limites como o da dramaturgia de Beckett, onde o próprio desenvolvimento da ficção está abalado, nem diálogos nem rubricas estão, exatamente, a serviço de uma história. Assim, para montar *Esperando Godot* não é preciso definir uma história que articulará falas e rubricas de baixo de um referente estável. Como não há,

com certeza, uma história, ou a que existe é uma história incerta, o que se pode fazer é lançar mão dos indicadores espaço-temporais das rubricas para auxiliar nesse desenvolvimento. O recurso à “história”, que seria adotado por um leitor que lesse o texto querendo encontrar um sentido, seria dispensado por quem se preocupasse, exclusivamente, com os aspectos materiais de uma montagem – tais como tornar compatíveis os momentos de entradas e saídas do espaço cênico com o número de personagens previstos e o de atores disponíveis. No caso deste hipotético encenador pouco sofisticado, o que realmente não importaria seria o conteúdo das falas ou da história que Beckett estivesse, por ventura, querendo contar.

Este exemplo demonstra, de maneira clara, o que se está querendo dizer com esfera independente, que lida com a “materialidade” da cena. Sugere também uma contraposição ao raciocínio de Alter. Ele sustenta que *Esperando Godot* é uma peça muito teatral, que teve sempre encenações mais ou menos semelhantes, graças à força da ficção, que teria compensado a generalidade das rubricas (Alter, p. 87). Na verdade, parece exatamente o contrário, já que, como será demonstrado, as rubricas em Beckett têm uma precisão e uma condição de dispositivos essenciais à articulação cênica da peça. Assim, as montagens de *Esperando Godot* são muito semelhantes, não porque na ausência de referentes cênicos consistentes os encenadores tivessem que se remeter à ficção literária, mas porque Beckett construiu o texto para funcionar em cena como um mecanismo preciso, criando através das rubricas travas de segurança que evitassem alterações substanciais na materialidade cênica por ele proposta. Em vez de seguir a história para dar conta da cena, os encenadores de *Esperando Godot* seguiram as rubricas e com isso encontraram um porto estável para contar alguma história. As rubricas, de fato, são uma referência mais concreta que qualquer história a ser deduzida pelos eventuais leitores da peça como literatura. Elas inscrevem no plano literário a dimensão física e tridimensional da

cena e, assim, não só articulam a encenação no plano imaginário, como garantem a sua consistência enquanto ficção.

A questão que se coloca aqui é, pois, introduzir nesse debate teórico a perspectiva da rubrica como indicadora de uma certa materialidade cênica e como reflexo de uma poética específica. Acredita-se que as rubricas refletem uma primeira encenação virtual do autor que expressa aproximadamente sua visão da cena montada. Admite-se que muitas outras encenações virtuais do próprio autor e de todos os seus leitores serão ainda possíveis, e que algumas outras leituras, mais pragmáticas, de diretores, atores, e de todo o tipo de artesãos que influem numa produção, resultarão em espetáculos concretos diferenciados. Reconhece-se, também, que a cena revelada a cada tentativa de leitura será sempre subjetiva, ou pertinente apenas a cada um que se permita o devaneio de encenar um espetáculo com a própria imaginação e que, numa espécie de hipertrofia referencial, tornar-se-á impossível delinear uma versão definitiva dessa cena potencial. Cada leitura corresponderá a um espetáculo diferente e, mais crucial, pressuporá sempre um relato numa forma literária e já distanciada do espetáculo em si.

Foram, exatamente, essas dificuldades de se estabelecer um discurso comum a partir da leitura das rubricas que provocaram o desinteresse pelo estudo do texto didascálico. É inegável, no entanto, que, quando se trata de explorar imaginariamente a materialidade projetada por quem construiu uma obra dramatúrgica, as rubricas podem ser muito úteis. Não importa se serão obedecidas à risca ou simplesmente relegadas, se serão lidas como receita de bolo ou ignoradas como bula de remédio incompreensível. Enquanto registro estável daquela primeira encenação imaginária, as rubricas oferecerão ao pesquisador um ponto privilegiado de observação. Serão tanto o último vestígio de uma encenação passada (real ou imaginária), quanto a raiz potencial de todas as encenações futuras. Mesmo referindo-se a algo que não existe ainda, ou que já não existe mais – um espetáculo

efetivo –, refletirão potencialmente, como narrativa literária, a cena desejada pelo seu autor.

Essa perspectiva de análise confirma-se na dramaturgia de Samuel Beckett quando se enfatiza o papel das rubricas na construção de seu teatro. As didascálias refletem, muito mais do que os diálogos que amalgamam, o projeto teatral daquele autor e seus procedimentos específicos no que diz respeito à materialidade cênica. Se é verdade que Beckett, de algum modo, fundou uma teatralidade específica, essa “poética cênica” transparece verdadeiramente em suas rubricas. Elas são um espelho da evolução do escritor da condição de dramaturgo à de encenador, e da integração dessas duas funções no seu exercício como autor de uma linguagem cênica própria (Pountney, p. 88).

Será partindo desta evidência em Beckett que se apresentará, também, a dramaturgia de José Celso Martinez Correa, cuja textualidade didascálica reflete uma poética da cena muito particular. No caso de José Celso, o movimento é inverso ao de Beckett, no sentido de que ele é um encenador que se faz dramaturgo, e que, diante da necessidade de construir seu espetáculo desde o texto, faz da narrativa de cenas visualizadas subjetivamente um de seus principais instrumentos. Além disso, José Celso escreve de um ponto de vista latino-americano, terceiro-mundista, de colonizado que constrói sua literatura dramática a partir da devoração da dramaturgia do colonizador. E ele não devora apenas uma dramaturgia. José Celso absorve criticamente, também, toda uma estética cênica européia e norte-americana que tomou conta do teatro brasileiro durante os anos oitenta, década em que ele esteve parado, concentrado em fazer cinema. Ao escrever *Cacilda!*, processa o Beckett dramaturgo, de quem empresta diálogos inteiros, mas intui também o Beckett encenador, latente nas rubricas do autor irlandês.

A textualidade didascálica em Beckett

Desde *Eleuthéria*, a primeira peça, até *Catastrophe*, uma das últimas, a dramaturgia de Beckett é um constante desvendar dos mecanismos de apresentação dramática. As personagens são reveladas enquanto partes de uma engrenagem e suas ações, se alguma finalidade possuem, é a de cumprir este desvendamento. É como se suas peças, e os espetáculos decorrentes, funcionassem como um relógio invertido, que em vez de mostrar a face com as horas e os ponteiros que as indicam, revelasse suas costas, cheias de pequenas engrenagens articuladas. Ao invés das horas indicadas, estão expostos, na sua insignificância, os mecanismos que as engendram. A hipótese aqui é que nesta inversão – que cria uma identidade e permite falar num estilo beckettiano, ou num novo paradigma de teatralidade – a rubrica desempenha um papel crucial. Ela não só articula e opera este mecanismo que se revela, como fixa esta inversão, garante-a e torna-a perene. Na verdade, em Beckett a rubrica será tão importante na leitura que o espectador venha a fazer do espetáculo, se ali ela for concretizada, quanto naquela feita por quem a lê como literatura dramática, nas páginas do livro. Ela estabelece uma ocupação física do palco que não pode ser desconsiderada pelo eventual operador daquelas instruções, sob pena de perder-se totalmente a consistência da ficção proposta.

O controle sobre a transformação das indicações cênicas em cena efetiva é tal, que não obedecê-las equivale a modificar ou omitir as falas das personagens. Como já acontece no plano literário em geral, onde a rubrica é, incontestavelmente, indispensável para articular a ficção, em Beckett ela será também imprescindível na formalização cênica dessa ficção. Quando, por exemplo, a direção do movimento das personagens no palco é apontada na rubrica, implica num desenho previsto pelo autor, que remete a uma situação concreta, a presença física e significativa das personagens indo nesta ou

naquela direção. Se na maior parte dos autores uma indicação como esta – a direção na qual uma personagem se movimenta – é, de fato, secundária, em Beckett ela será vital. Mesmo com uma infinita variedade de modos de se executá-la, não cumpri-la é não só trair o autor como alterar completamente o curso da ação dramática: “*Estragon – Allons-y (Ils ne bougent pas)*” (Beckett, 1952, p. 52).

Os movimentos de *Estragon* e *Vladimir*, principalmente os deles, são ações que, mesmo podendo variar muito de montagem para montagem e dependendo dos atores que as fizerem, têm um contorno mínimo e indicam ações fundamentais para que se consuma o arco de ação desenhado pelo dramaturgo. Em meio a um deserto de referências torna-se natural que as ações físicas realizadas por *Vladimir* e *Estragon* sejam vitais para que o drama avance e possa levar a cabo a sua insolubilidade.

A partir de *Esperando Godot*, a ambigüidade e a indeterminação dos temas e tramas só aumentou, ao mesmo tempo em que as ações físicas e as rubricas que as descrevem foram se tornando cada vez mais exatas. Isto começa a ficar mesmo claro na peça escrita logo depois de *Dias Felizes*, no final de 1962, chamada *Play*. Ela marca – já no nome, que sugere um teatro substantivo, concreto, mas também, e principalmente, no tratamento da luz – o início de uma nova fase de Beckett na sua experimentação com o espaço cênico. Em *Play*, Beckett decide transformar a luz num elemento contracenador tão ou mais significativo que as falas. As personagens, cabeças saídas de urnas – numa variação do tema da supressão do corpo de *Dias Felizes* – dependem crucialmente do foco de um refletor para existirem, como presenças físicas e como falas. É a luz que as autoriza a falar e que as suprime. Ao longo da peça, oito *blackouts* criam intervalos de cinco segundos que seccionam a peça em partes ou mecanismos independentes. Toda esta coordenação de aparições e desaparecimentos é operada através das rubricas que, em *Play*, tornam-se, definitivamente, o eixo da dramaturgia deste encenador potencial. Beckett é

muito claro em todas as instruções que oferece em vários níveis didascálicos. A rubrica inicial apresenta as informações básicas sobre o cenário, as luzes, e a forma como são introduzidas as falas iniciais e simultâneas das três personagens-urnas – *w1*, *w2* e *w3*. As rubricas internas às falas vão determinando a direção dos refletores e, nessa medida, definindo a sintaxe do discurso verbal. Finalmente, há as notas independentes, que lembrando as notas explicativas de *Eleutheria* – exercícios precursores dessa escritura de cenas –, proporcionam esclarecimentos adicionais. Três delas, as referentes às urnas, à luz e ao coro do início da peça, são remissivas à rubrica inicial. A quarta nota explicativa excedente refere-se à solicitada repetição ao final do texto.

“The repeat may be an exact replica of first statement or it may present an element of variation. In other words, the light may operate the second time exactly as it did the first (exact replica) or it may try a different method (variation). The London production (and in a lesser degree the Paris production) opted for the variation with following deviations from first statement” (Beckett, 1990, p. 90).

Segue-se a enumeração detalhada das modificações da produção londrina, em que se destaca a especificação da intensidade da luz em oito momentos particulares. Esta nota explicativa de *Play* revela um Beckett encenador emergente, que escreve depois da produção, analisando a alternativa adotada e incorporando esta contribuição ao texto original. Ao mesmo tempo, ainda resta uma hesitação do dramaturgo quanto às potenciais revisões que outros encenadores farão, o que o obriga, além de indicar a repetição no meio da última aparição do coro, em detalhá-la nesta nota. Beckett talvez imaginasse que havia uma grande margem de variação o que o fez considerar mesmo a referência da produção de estréia, em Londres, como uma possibilidade entre tantas. Por outro lado, o controle que exerce através das rubricas sobre o ritmo

e andamento é quase total, não havendo muita margem de variação no que diz a respeito à luz e a que fala ela deve iluminar, ou das quais deve se ausentar. Mais do que isso não importava mais a compreensão do que era dito pelas cabeças nas urnas. Beckett insistiu, a contragosto dos atores e produtores, que eles falassem rápido a ponto de se tornarem incompreensíveis, suas falas articulando apenas sons e ritmo.

Um último exemplo que vale mencionar é *Catastrophe*. Incluída entre as peças da fase final do dramaturgo, ela parece concluir o ciclo iniciado com *Eleuthéria*. Além do nome, derivado do grego, *Catastrophe* tem também em comum com a primeira peça de Beckett ter sido escrita em francês, e ter como tema explícito a criação teatral. As diferenças também são expressivas, na medida em que revelam as mudanças que trinta e cinco anos de prática no teatro lhe proporcionaram. A esta altura Beckett já tinha uma consciência aguda, quando escrevia uma cena, que cada movimento dos atores, tanto quanto suas falas, precisavam ser muito bem indicados a fim de efetivar-se o espetáculo pretendido. Nesse sentido, se as rubricas em *Eleuthéria* tinham uma certa flexibilidade, em *Catastrophe* elas são quase exatas, revelando-se imprescindíveis não só à compreensão da trama, mas à própria efetivação do espetáculo. Desde a rubrica inicial, comprova-se a implicação inevitável entre diálogo e rubrica consolidada como marca da dramaturgia de Beckett.

“Rehearsal. Final touches to the last scene. Bare stage. A and L have just set the lighting. D has just arrived. D in an armchair downstairs audience left. Fur coat. Fur toque to match. Age and physique unimportant. A standing beside him. White overall. Bare head. Pencil on ear. Age and physique unimportant. P midstage standing on a black block 18 inches high. Black wide-brimmed hat. Black dressing-gown to ankles. Barefoot. Head bowed. Hands in pockets. Age and physique unimportant. D and A contemplate P. Long pause” (Beckett, 1986, p. 90).

O *diretor* ocupado em dar os últimos retoques na montagem é uma personagem diversa das personagens de *Eleuthéria*, que mesmo envolvidas num processo cênico (o “*ponto*”, o “*membro do público*”) estão ainda submersas na ficção sobre o triste destino de *Victor Krap* – o jovem que desistiu de agir. A personagem *diretor* de *Catastrophe* é fria e calculista e esculpe uma cena, um “*tableau*”. Ela está distante do plano ficcional, ou de qualquer coisa que transcenda a materialidade da cena que constrói. Não há nenhuma angústia – com exceção da que é característica de sua assistente – em montar uma cena em que a personagem não faz nada e nem mostra a face. A personagem P é um filho de *Victor Krap* que, em vez de ser instado a fazer alguma coisa, vê-se-lhe imposta a tortura da imobilidade e da inação. Ele é desenhado como elemento de um quadro do diretor, que quer expressar algo – “*Aí está nossa catástrofe*” – mas em si mesmo, enquanto personagem, é inexpressivo. Não chega nem a ser a representação de um mecanismo do teatro, como as personagens de *Eleuthéria*. É, apenas, um suporte para o discurso cênico do diretor. Da mesma maneira que em sua primeira peça Beckett fazia uma espécie de acerto de contas com a tradição dramaturgic, em *Catastrophe* ele está acertando contas com a tradição do encenador moderno como voz dominante no teatro. Está também acertando os ponteiros com sua própria condição de diretor, constituída já, nesse momento, há quinze anos. Neste contexto, a rubrica sofisticou-se como instrumento de controle e operação, já que ele passou a escrever pensando na encenação, sem intermediários. Através dela lê-se não só o comentário distanciado do autor sobre a trama, como se revela um reconhecimento que define esta trama.

“Pause. Distant storm of applause. P raises his head, fixes the audience. The applause falters, dies. Long pause. Fade-out of light on face.”

Catastrophe comenta também, ironicamente, a perspectiva inglória da didascália no teatro

quando insiste sete vezes com a rubrica – *apanha um bloquinho, apanha uma caneta e toma nota* – sempre seguida da fala – “tomarei nota”. O caderno de anotações do diretor, no caso deste diretor, é escrito pela assistente. Síntese de secretária e contra-regra, ela submete-se à tirania do encenador que dita as especificações da cena, para que ela as transforme em texto didascálico. Outra rubrica – *meio perdida. Irritadamente* – repete-se quatro vezes durante a peça, sempre que, depois de uma orientação de D sobre o que deveria ser modificado em P, A remete-se a P sem muita paciência. Estas constantes rubricas idênticas que, se considerarmos as indicações de pausa, já apareciam em profusão nas primeiras peças, só confirmam que para Beckett a rubrica, tanto quanto o texto dialogado, possui uma importância estrutural na forma dramática que ele constrói.

Para concluir essas observações sobre a rubrica na dramaturgia de Beckett vale ainda enfatizar o processo de transformação do dramaturgo em encenador, tanto frente à tradição dramática que o antecede, quanto às tendências contemporâneas do teatro que o sucedem. O teatro de Beckett sugere uma ruptura com o paradigma da representação dramática realista. Segundo Aristóteles, a arte do poeta dramático é relativa a uma *teknê* específica, diferente da *teknê* relativa à arte do cenógrafo ou do “fazedor de máscaras” (Haliwell, p. 87). Beckett realiza, em sua prática criativa como autor dramático, uma inversão em termos da *teknê* habitualmente atribuída ao dramaturgo – constituir primordialmente uma trama – aproximando-a da *teknê* identificada com as atribuições do “fazedor de máscaras” – cuidar da visualidade e dos elementos externos à trama, entre os quais “o menos importante”, o espetáculo. Beckett escreve já de um ponto de vista novo, o do “fazedor de máscaras”, mas utiliza ainda os instrumentos do dramaturgo tradicional, as palavras. Ao contrário das correntes simbolistas que no início do século, através, por exemplo, de Gordon Craig, propuseram um teatro como arte autônoma, com leis próprias na constituição de sua materia-

lidade, e, para alcançar isto, baniram a palavra, Beckett alcança esta mesma dimensão, alternativamente, através da palavra, ou de uma literatura dramática muito específica. Seja na forma mais óbvia, a articulação da cena pelas falas sempre acompanhadas de precisas indicações sobre o movimento e o ritmo dos atores no contexto de um plano mais abrangente e visual de observação, seja única e exclusivamente nas rubricas, quando não existem mais falas.

Nestes casos seu teatro já não guarda nenhuma proximidade com a dimensão do *logos*, atuando sobre o público apenas como *physis*, através da visualidade e dos outros sentidos cuja percepção passa longe do plano da racionalidade. Ao contrário de Brecht, que mesmo se pretendendo anti-aristotélico (Brecht, p. 93), reproduz exatamente a idéia aristotélica de que o teatro só se realiza quando é compreendido racionalmente, Beckett caminha como encenador, e contando para isso com as rubricas, para um teatro cuja realização transcende o plano racional de compreensão e se propõe como poema espacial, enquanto gramática dos elementos físicos no espaço cênico. É certo que, tanto quanto em sua literatura, o tema central é a dúvida sobre a possibilidade de representação da realidade. Mas a forma como se articula como teatro, linguagem cênica, prescinde já das articulações lógicas e dos pressupostos de racionalidade intrínsecos na idéia do drama clássico e se mostra como matéria bruta, escultural e pictórica, que fala através dos movimentos, ou da paralisia total, ou ainda do silêncio, constituídos cada um destes enquanto forma tridimensional.

Estas características do último Beckett, já abertamente um encenador, homem de teatro completo – que como seus maiores antecessores não distingue as funções de escritor de textos no papel e a de executor de cenas no palco – o aproximam surpreendentemente de criadores que, à primeira vista seriam alinhados bem longe dele, como é o caso de Robert Wilson. O paradigma do teatro de Wilson é descentrar completamente o teatro do eixo da fábula, in-

vertendo radicalmente a perspectiva aristotélica e, mesmo quando utilizando a literatura dramática, fazendo-o de forma não hierarquizada e aleatória. Beckett ainda tem como principal suporte a literatura dramática, mas o drama que constrói edifica-se na dimensão física do palco, tanto quanto os espetáculos de Wilson. A principal diferença está na forma de cifrar esta dimensão cênica. No caso de Wilson, um “fazedor de máscaras” por excelência, essa forma é a de “croquis” e desenhos, plantas e esboços que antecipam visualmente uma cena antevista e ainda não realizada. No caso de Beckett, principalmente o último Beckett, na narrativa detalhista e minuciosa de movimentos e ações em palavras indicadoras, rubricas que descrevem uma cena, também, apenas imaginada.

Cacilda!: a didascália como texto do encenador

José Celso Martinez Corrêa iniciou sua carreira como dramaturgo, transformando-se, em meados dos anos 60, em um dos mais importantes encenadores brasileiros. Depois de um longo afastamento do teatro (1978-1985), recomeçou adaptando *Bacantes* de Eurípides e, prosseguindo na experiência literária, escreveu, em 1990, *Cacilda!*. Hoje ele pode ser identificado como um encenador e dramaturgo que não hierarquiza essas duas funções e as sintetiza, respondendo pelo texto dramático e pela encenação. Ao contrário do que se verificou em Beckett, no entanto, essa fusão não se reflete necessariamente em um texto cada vez mais detalhista na determinação das ações físicas e da materialidade cênica. Não porque José Celso não use e abuse das didascálias, mas porque o faz de outra maneira. Se suas rubricas incorporam algo da precisão material indicada pelo texto da rubrica de Beckett, deixam-se contaminar pelas suas próprias idiossincrasias pessoais, além de refletirem formas teatrais exclusivamente brasileiras como a dos desfiles carnavalescos.

Cacilda! foi escrita para concorrer em um concurso de dramaturgia e valeu a José Celso a

vitória no certame. O processo de criação transcorreu ao longo do segundo semestre de 1990, período em que o autor pesquisou documentos sobre a vida e as realizações artísticas de Cacilda Becker (1921-1969), atriz brasileira célebre nos anos 50 e 60. Além de examinar a correspondência de Cacilda, o autor colheu depoimentos de familiares e amigos íntimos, cruzando informações e selecionando fatos significativos. Ao lado desta pesquisa biográfica, José Celso reviu também a trajetória da atriz do ponto de vista das personagens que ela representou, lendo todas as peças em cujas montagens tivesse atuado, em busca de situações dramáticas que colaborassem na narrativa. Isso fez com que a dramaturgia de autores tão variados como Schiller e Tennessee Williams reverberasse no texto, bem como que os estilos das rubricas desses diversos autores repercutissem nas rubricas do próprio José Celso.

No caso específico de Samuel Beckett, a sua presença em *Cacilda!* é marcante. Cacilda Becker morreu a partir de um derrame, sofrido durante uma apresentação de *Esperando Godot*, em São Paulo, em 1969. A peça de José Celso começa reproduzindo literalmente o diálogo de *Vladimir e Estragon* no início da peça de Beckett. Mas, à diferença da trama enigmática de Beckett, em *Cacilda!* Godot chega. Ele vem encarnado na personagem *Jovem Atriz*, que representa não só o renascimento de Cacilda Becker como do próprio teatro brasileiro, oprimido por quase vinte anos de ditadura militar (1964-1985).

Para além das diferenças ficcionais entre as duas peças, interessa perceber em que medida, do ponto de vista da rubrica e da escritura que remete à materialidade cênica, Beckett se intersecta com José Celso. Certamente, em ambos os casos têm-se rubricas que carregam nos ombros a ação dramática, e este seria um ponto em comum. Por outro lado, em José Celso não se percebe tão nitidamente uma escritura como a das rubricas de Beckett, que cada vez mais projetam uma cena, eliminando a participação dos diálogos, ou que, mesmo quando contando

com eles, controla-os ao máximo, submetendo-os a uma composição que já é tridimensional, e concebida enquanto materialidade. Mas, mesmo sendo menos preciso e mais prolixo, José Celso também carrega suas rubricas com intenções bem concretas e com cenas bem materializáveis. Várias das rubricas de *Cacilda!* poderiam, por exemplo, ser classificadas como topográficas, por assinalarem o lugar onde se passarão as cenas e delimitarem o espaço físico que estas ocuparão. São rubricas importantes não só por atenderem à ficção, mas porque guiam os operadores na construção material da cena.

O espaço em que José Celso imagina sua peça encenada é o do teatro Oficina de São Paulo – à ocasião em que escreveu a peça, sendo reformado para se transformar numa “rua”, ou em um grande corredor com arquibancadas suspensas nas paredes laterais. As rubricas topográficas definem tanto os espaços da ficção como pressupõem esse novo formato do Oficina, que lembra um “sambódromo” – estádio construído especialmente para as Escolas de Samba desfilar no carnaval brasileiro. A rubrica que descreve o *Jardim de Pirassununga*, espaço mítico da infância da atriz Cacilda Becker, ilustra essa ocupação em dois níveis: o espaço físico, estritamente, e o do espaço da ficção.

“A casa dos pais – Um retrato imenso tamanho natural do seu Jáconis-Cronos, ao lado de uma janela que dá para o quartel. Numa extremidade oposta, muitas fotos de Dona Alzira-Rheia: A Matriz, como um altar de uma estrela dos anos 20 da UFA. A cama é o chão, num buraco como o do ponto que será a caixa de Pandora. É lá que Cacilda vai ser parida, vindo da terra, pras primaveras, ao mesmo tempo que se encontra com Cacilda entrando sendo enTERRada. Deste lado uma garrafa enorme de Pinga Pirassununga, hoje 51. No desenrolar do fio da intriga, essa casa se divide como todo cenário, sempre, na separação do casal. A parede da mãe será depois o camarim de Cacilda, e o lado do pai o trono de Creonte, do Governador, do General. Em pose de Álbum de Família”.

Uma parte importante do espaço cênico foi definida tanto em termos da ficção, ligando-se lugares com situações dramáticas que irão se armar – *“é lá que Cacilda vai ser parida vinda da terra, pras primaveras, ao mesmo tempo em que se encontra com Cacilda sendo enTERRada”* –, quanto em termos funcionais de ocupação do espaço físico – *“A parede da mãe será depois o camarim de Cacilda, e o lado do pai o trono de Creonte, do Governador, do General”*. É, ao mesmo tempo, uma rubrica que não prescreve com exatidão milimétrica o cenário e deixa uma grande margem de variação para o cenógrafo e o diretor que forem concretizá-la. O que a caracteriza, mais propriamente, é o estabelecimento de uma correspondência inequívoca entre alguns lugares específicos da cena projetada e os significados a eles atribuídos pelo autor. As fotos reunidas de *Dona Alzira-Rheia* formam um dos campos de força que será acionado ao longo de toda peça de maneiras distintas, pouco importando que fotos e de que modo constituirão este *“altar de estrela dos anos 20”*. A *“Caixa de Pandora”* – um nome a mais para o espaço do “ponto”, tão acionado ao longo de toda a peça –, também assumirá diversos formatos, mas estará sempre ocupando uma região específica do espaço cênico, que depois de definida pelos operadores, seja onde e em que circunstâncias for, permanecerá estável cumprindo sua função dramática. Os significantes que cada leitor imprimir sobre estes signos antecipados pelo autor vão variar e serão fluídos, mas o lugar que lhes couber no espaço cênico, uma vez que este esteja definido, terá sido instaurado de forma definitiva. As rubricas em *Cacilda!*, portanto, além de criarem o espaço da ficção, deixam as características deste encenador inscreverem-se no projetado espaço físico da cena. É o caso, por exemplo, da rubrica que descreve o mar, na chegada da personagem *Cacilda*, de suas irmãs e de sua mãe, à cidade Santos.

“Os rochedos são elevações de cimento. O chão vai se cobrindo de areias que elas mesmas trazem e a água salgada, das ondas, virá em um

filó verde claro, Boracéia, ou cinza chumbo, Santos real, poluído, trazido por entidades do mar. É a capa de uma Nossa Senhora que aparece de Oxum, no meio dos panos, que vão se desdobrando em camadas de ondas azuis e verde claro de muitos metros, tiras presas em tyrsos, com estrelas marinhas prateadas, as ondas mais fortes são plumas, respingos de confetis, refletores vermelho amarelos, como sóis, papagaios, gaivotas, agitadas por contra-regras neutros. Uma escola de samba que evolui em sentido de engolir as quatro personagens em suas ondas”.

Por mais complexa que seja a execução desta rubrica, e por mais em aberto que seja o resultado concreto que um encenador obtenha dela, não há como negar que, em si mesma, ela propõe uma cena potencial cuja plasticidade é intensamente poética. Enquanto literatura esta rubrica combina momentos líricos – “*refletores vermelho amarelos, como sóis*” – com a habitual descrição pragmática das rubricas – “*agitadas por contra-regras neutros*”. Como possível espetáculo, deixa antever a utilização de materiais simples, com economia de artifícios e objetividade só comparáveis às adotadas pelas Escolas de Samba brasileiras no preparo de seus desfiles de carnaval. Se a rubrica ‘*O Mar*’ não pode ser vista como um poema, a cena a que ela remete se apresenta como tal em sua fantasmagórica condição de cena imaginária. Isto fica mais claro numa cena posterior também inteiramente definida pelas rubricas.

“Como se chamassem o mar e todos os santos para si, vão dançando sem saber, nos rochedos, derramando as areias coloridas de ampulhetas do tempo, fazendo praias, ou rimbaudianamente, tirando um paralelepípedo e encontrando A PRAIA. Se deixando batizar pelo mar... mergulhadas por ele... receptivas... O mar pode ser cria da luz, esborrifando respingos pontilhistas”.

Mais que um desafio ao futuro encenador, que terá de transformar esta imaterialidade concei-

tual em cena concreta, a rubrica aqui sugere uma imagem poética autônoma, que se afirma literariamente e, de certa forma, independe de qualquer cena futura para efetivar-se. O esborrifar de “respingos pontilhistas” pode ser no imaginário do leitor, ao mesmo tempo, simplesmente uma cena imprecisa ou o vislumbrar de um efeito deslumbrante. Tem a não determinação referencial típica da poesia e como tal dependerá sempre da subjetividade do leitor para se delinear como significante. Neste caso, a condição poética da rubrica de José Celso remetia basicamente ao literário.

Mas é possível localizar, em *Cacilda!*, algumas rubricas que além de implicarem em movimentos físicos indispensáveis – como é o caso das rubricas de Beckett –, projetam uma cena cujos conteúdos espetaculares são, em si mesmos, poéticos. Um exemplo seria a cena *Parto Enterro* do terceiro ato. Nela a personagem *Cacilda* é paramentada como uma mistura de *Marguerite Gauthier*, de *Dama das Camélias* de Dumas Filho e *Maria Stuart* – a heroína da peça de mesmo nome de Schiller. Depois de ser vestida “com uma saia rodada com uma armação hemisférica com mapa antigo do hemisfério norte com coloração parda”, em que “os anéis da armação aparecem como se fossem os trópicos do globo terrestre”, a heroína é colocada na carroça de “Pozzo-Mãe Coragem cega guiando”, e levada até o cemitério “como uma santa num andor”. *Cacilda* anuncia a chegada de Godot, conversa com Ana Kennedy, delira e termina acusando: “Isto é uma decapitação!”. É a senha para que o coro coloque a “santa”, paramentada como *Maria Stuart*, de cabeça para baixo no buraco de ponto. Como consequência, desencadeia-se uma cena muda, tecida só com adereços e elementos cenográficos.

“o corpo mergulha no buraco do ponto (...) Se vê o hemisfério virado: o hemisfério sul. A saia mapa do hemisfério norte como um tapete no chão do palco, um primeiro círculo branco do continente Ártico, depois a seqüência do trópico de câncer. Na armação se vê o

hemisfério sul, como uma taça aberta para o céu”.

A descrição nem é tão exata quanto intensa a carga de significados que encerra. O que José Celso quer descrever é a transformação de uma saia rodada com imagem pálida do hemisfério norte, em seu avesso, tornado tapete, com uma imagem colorida e viva do mesmo hemisfério norte. Ao mesmo tempo, a armação que estava encoberta pela saia rodada no início da cena, com o mergulho da atriz no buraco do ponto, torna-se uma taça cuja superfície externa traz o hemisfério sul impresso. É uma cena relativamente simples de executar, mas que ganha uma dimensão simbólica extraordinária: a decapitação de um teatro europeu e sua transformação num novo teatro brasileiro, cuja encarnação é a *Jovem Atriz*, ou a “nova” *Cacilda* que por ali, pelo buraco do ponto, nascerá.

Na verdade, não é uma cena bem escrita, ou bem descrita, como, foi observado, as cenas mudas de Beckett o são. Mas do ponto de vista teatral, não é preciso muita imaginação do leitor para vislumbrar um grande impacto plástico. Ao mesmo tempo, enquanto dramaturgia, é um possível clímax da trama, a partir do qual a ação se encaminha para um desfecho. É o parterre invisível, *Godot*, quem devora a antiga *Cacilda* – “com coroa de bobs dourados de Floripes” e “luvas duras de Velha Senhora” e dá à luz uma “menininha”. Como um poema carregado de sentidos, o corpo de *Cacilda* de ponta cabeça, com o hemisfério sul ereto e o hemisfério norte a seus pés, sintetiza fisicamente a cena de José Celso, é um ícone do seu teatro, ou da sua linguagem de teatro, aqui apenas cifrado em rubrica e empalidecido. De alguma forma, a *Maria Stuart* de cabeça para baixo, que dá à luz um *Godot* tropical, é emblemática da idéia de que seja possível estudar a linguagem cênica de um autor (encenador ou dramaturgo) não apenas nos seus espetáculos, mas também na sua dramaturgia, principalmente em suas rubricas. Sem ser formalista como Beckett, José Celso esculpe sua cena numa tridimensionalidade que lhe é típica. Ele enuncia, mesmo que nesta forma

rouca e pálida que é a didascália, uma materialidade singular, da mesma forma que um arquiteto pode fazê-lo quando projeta um espaço.

A referência à matéria cênica nas didascálias de José Celso revela algo que não é pertinente apenas à literatura dramática deste encenador, mas também aos seus espetáculos. Há um intercâmbio inevitável entre o plano literário e o plano cênico que pode, por exemplo, repercutir no espetáculo com rubricas sendo explicitadas verbalmente em cena, e, no plano literário, aqui em exame, na contaminação da didascálias pelo discurso do encenador. Isto fica claro na última rubrica do terceiro ato, que antecede o diálogo final de *Walmor Wladimir* e *Cacilda Estragon*.

“No teatro do teatro uma constelação é acesa, em cima do buraco do ponto. O Arco Riso de Flávio do Caralho: Plantio de Estrelas no chão do Céu. Silêncio. Os palcos estão calados como cemitérios. Saem todos, correndo atrás de Godot. O cemitério fica entregue a si mesmo, só Walmor. Cacilda está debaixo do palco (...) O público pode até ver Cacilda Estragon, mas supõe-se que Walmor Wladimir não veja”.

Esta combinação de indicação cênica objetiva – “*Cacilda está debaixo do palco*”; lirismo – “*plantio de estrelas no chão do céu*”; trocadilhos – “*O Arco Riso de Flávio do Caralho*”; e narrativa ficcional – “*Saem todos correndo atrás de Godot*” – expressa bem a condição de José Celso de encenador dramaturgo: os procedimentos tradicionalmente literários são tensionados por indicações que afirmam uma materialidade cênica que lhe é familiar. De outro lado, a prescrição didascálica, que numa dramaturgia como a de Beckett, mesmo com influência crescente na constituição do drama, mantém-se impermeável à subjetividade autoral, em José Celso será invadida por manifestações idiossincráticas do autor, que vão relativizar a tradicional objetividade da didascália.

Na verdade, a rubrica, com o tempo presente radical que lhe é característico, torna-se uma ferramenta necessária e muito útil para que

se opere este tipo de confusão ou de superposição do literário e do cênico. É um fenômeno que se manifestou, por exemplo, na dramaturgia de outro encenador e dramaturgo contemporâneo, Tadeusz Kantor. Ele trabalhava numa linha muito diferente da de José Celso, mas tinha em comum fazer de uma relação idiossincrática com o processo de trabalho o eixo temático de seu teatro. Um autor como José Celso vai ter expressos em suas rubricas tanto o olhar plástico do “fazedor de máscaras”, como a perspectiva do poeta dramático que compõe ações e está restrito nos limites da ficção. Um autor como Kantor, operando na contramão da tradição dramática, vai projetar nas didascálias uma cena que ele cria diretamente no processo de montagem. As rubricas narram esse processo criativo *a posteriori*. É uma cena que já não necessita de trama e que transforma o “fazedor de máscaras” num escritor. Em qualquer um dos casos, as rubricas não servirão para reconstituir um espetáculo já transcorrido, nem tampouco serão condição suficiente para converter em cena concreta um imaginado projeto de espetáculo. De tão pessoais, os comentários didascálicos de ambos serão matéria exclusiva para suas próprias versões espetaculares daqueles textos Mas guardarão sempre, num vislumbre, essa

memória ou esse sonho de um espetáculo virtual. Um que talvez nunca aconteça ou nunca tenha acontecido. As rubricas, enfim, projetarão um antes ou um depois, um além ou um aquém, oferecendo uma possibilidade de se ler o cênico no literário.

A escritura no teatro contemporâneo vem crescentemente sendo realizada pelo “fazedor de máscaras”, que ocupa o lugar do poeta dramático como rubricador. Seja no escrever de cenas – de “textos cênicos” como a semiótica convenicionou –, seja no escrever de literaturas, anteriores, simultâneas ou posteriores aos espetáculos, quem vem operando hegemonicamente é o “fazedor de máscaras”. Não importa se os autores desta cena contemporânea são dramaturgos ou encenadores, o que prevalece é que a fôrma adequada ao poeta dramático na descrição de Aristóteles, se ainda serve à ficção no cinema, na televisão e no próprio teatro, já não atende à eloqüência plástica e pictórica que certos criadores ambicionam. A estes novos dramaturgos, afilhados espirituais do “fazedor de máscaras”, a rubrica surge como uma forma intermediária entre um modelo de drama que já não serve ao teatro que se quer fazer, e um novo modo de escritura para um teatro que ainda não se fez.

Referências bibliográficas

- ALTER, J. “Waiting for the Referent-Waiting for Godot? On Referring in Theatre”. In: *On referring in literature*. Bloomington, Indiana University Press, 1987.
- _____. *A Socio-Semiotic Theory of Theatre*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1990.
- BECKETT, S. *En Attendant Godot*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1952.
- _____. “Catastrophe”. In: *The Complete Dramatic Works*. London, Faber & Faber, 1986.
- _____. “Play”. In: *The Complete Dramatic Works*. London, Faber & Faber, 1990.
- CARLSON, M. “Dramatic Texts and Performance”. In: *Semiótica*, 82: 1/2, 1990.
- _____. “The status of stage direction”. In: *Studies in the Literary Imagination*. Vol. XXIV, n. 2.
- INGARDEN, R. “Les fonctions du langage au théâtre”. In: *Poétique*, 8, 1971.

ISSACHAROFF, M. "Voix, autorité, didascalies". In: *Poétique*, 96, 1993.

PAVIS, P. "From Page to Stage". In: *Theatre at the Crossroads of Culture*. London, Routledge, 1992.

ROZIK, E. "The Functions of Language in Theatre". In: *Theatre Research International*. Vol 18, n. 2. Oxford, Claredon Press, 1991.

SEARLE, J. *Speech Acts: An Essay in the philosophy of Language*. Cambridge, Cambridge University Press, 1969.

UBERSFELD, A. *Lire le Théâtre 1*. Paris, Éditions Sociale, 1977.

_____. *Lire le Théâtre 2: L'école du spectateur*. Paris, Les Editions Sociale, 1981.