

Transcodificação e metateatralização no teatro de Nelson Rodrigues

Fred M. Clark

O dramaturgo concebe e constrói seu mundo ficcional com palavras, isto é, dentro do código verbal. A representação teatral, a concretização pelo diretor do texto escrito em espaço e tempo determinados, constitui uma transcodificação, uma vez que é uma transferência (ou tradução) de signos do código verbal (escrito) para um conjunto complexo e complicado de múltiplos códigos ou subsistemas de signos teatrais. Desta transcodificação nascem os mundos possíveis do palco.

Dentro da própria representação podem operar outras transcodificações. São estas transcodificações teatrais que interessam aqui, essas associadas ao “fator da mobilidade” (ou “a regra transformacional” da representação teatral,¹ noção caracterizada pelos estruturalistas do Círculo de Praga. Honzl (1940)² explica que qualquer veículo sógnico no palco (acessório, iluminação, movimento, etc.) pode significar qualquer classe de fenômeno, i.e., no signo teatral as relações entre veículo sógnico e referente não são fixas, são variáveis: “... no teatro... a transformabilidade é a regra, e seu caráter específico” (Honzl, 141). O mundo possível do palco pode ser construído através do fator espacial, arquitetural ou pictorial, ou pode emergir por meio dos gestos e/ou do código verbal. Segundo Elam (15), a transcodificação ocorre no espetáculo quando “uma unidade semântica específica (uma porta, por exemplo) é evocada através do sistema lingüístico ou gestual e não através do

¹. ELAM, Keir. *The Semiotics of Theatre and Drama*. Londres & N. York: Methuen, 1980.

². HONZL, Jindrich. A mobilidade do signo teatral. In GUINSBURG, J., COELHO NETTO, J. Teixeira e CARDOSO, Reni Chaves, orgs. São Paulo: Perspectiva, 1988, p. 125-47. (O artigo foi escrito em 1940).

sistema arquitetural ou pictorial”. Quer dizer, uma informação que é geralmente veiculada por um código é repassada para os espectadores através de outro.

Kowzan (1968)³ formulou uma taxonomia para o signo teatral composta de 13 sistemas, entre os quais a linguagem verbal, o tom, a mímica facial, o gesto, o movimento, a maquilagem, o penteado, o vestuário, o acessório, o cenário, a iluminação, a música e o ruído. O teórico refina a sua tipologia, classificando esses signos em termos de auditivos e visuais, de tempo e espaço, e em relação ao ator, i.e., se são localizados no ator ou fora dele. A sistematização de Kowzan dos fenômenos semióticos teatrais ainda é a mais fundamental no estudo dos sistemas sógnicos do palco. Mas, como no caso de qualquer redução de uma unidade complexa a categorias específicas, há problemas inerentes ao seu estudo. Outros teóricos, percebendo as falhas da classificação de Kowzan, acrescentam outros sistemas sógnicos, para incluir a arquitetura da própria casa de espetáculo (Elam 1980: 50; Esslin)⁴ e o próprio espectador (Van Zyl).⁵ Segundo Issacharoff,⁶ um dos problemas no trabalho de Kowzan é a inobservância do fenômeno da interrelação simultânea dos signos dos vários sistemas do espetáculo. A representação teatral, através do dinamismo criado pela mobilidade do signo, faz do palco um conjunto intersemiótico (“uma verdadeira polifonia informacional”, como diz Barthes⁷ em que uma multiplicidade de signos dos vários sistemas existem e coexistem simultaneamente, com signos significando não só dentro de seu próprio sistema mas também dentro de outros.

Para ilustrar a noção da transcodificação teatral usarei a taxonomia elaborada por Kowzan e buscarei exemplos concretos da peça *Bonitinha mas ordinária* (1962) de Nelson Rodrigues.⁸ Neste texto o dramaturgo retoma vários temas prediletos de seu teatro, especificamente a decadência e desintegração da família patriarcal. Como diz uma personagem em certo momento da peça:

Toda família tem um momento, um momento em que começa a apodrecer ... Pode ser a família mais decente, mais digna do mundo.

Nelson focaliza a fragilidade desta instituição monolítica da sociedade brasileira para explorar temas mais abstratos e universais que sempre definem suas obras dramáticas: a instabilidade da percepção humana que resulta em uma realidade cheia de ironias e caracterizada, no mundo textual, por um contraste constante entre o real e o imaginado. Daí o elemento metateatral que sublinha seus mundos ficcionais: o seu teatro tira a máscara e se mostra como teatro, ao mesmo tempo em que Nelson tira a máscara da família patriarcal e revela sua hipocrisia e instabilidade.

³. KOWZAN, Tadeusz. Signos no teatro – Introdução à semiologia da arte do espetáculo. In GUINSBURG, J., COELHO NETTO, J. Teixeira e CARDOSO, Reni Chaves, orgs. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 93-123.

⁴. ESSLIN, Martin. *The Field of Drama*. Londres: Methuen, 1987.

⁵. VAN ZYL, John. Towards a Socio-Semiotic of Performance. *Semiotic Scene*, 3 (2): 99-111, 1979.

⁶. ISSACHAROFF, Michael. Drama and the Reader. *Poetics Today*, 2 (3): 255-63, 1981.

⁷. BARTHES, Roland. *Critical Essays*. Trad. Richard Howard. Evanstone: Northwestern University Press, 1972.

⁸. RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. Vol. IV. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

O mundo ficcional do texto focaliza o mundo de ilusões de duas mulheres (Ritinha e Maria Cecília) que vivem atrás da máscara imposta pela sociedade tradicional. Ambas vivem uma mentira; Ritinha ostenta a fachada pública de uma pobre professora que trabalha para que as suas irmãs possam se casar virgens. Maria Cecília vem de uma família rica que insiste em que ela, mesmo tendo sido violada, se case. Criando um triângulo relacional, entra a personagem Edgard, que trabalha para o pai de Maria Cecília (o Dr. Werneck). Edgard é selecionado (comprado) para se casar com Maria Cecília, mas é Ritinha a quem ele adora. O dilema de Edgard é o seguinte: ou se casa com Maria Cecília, sabendo que é comprado, ou se casa com Ritinha, sabendo que ela é prostituta. No final, ele foge com Ritinha, ao saber que a violação de Maria Cecília é uma mentira, que foi planejada por ela mesma, que ela não corresponde à imagem de menina pura projetada pelo pai.

O desmascaramento das duas mulheres é realizado através de um recurso bastante comum no teatro rodrigueano: o *flashback* que constitui uma representação dentro da representação, com um espectador textual – aqui, Edgard – chegando a saber a verdade ao mesmo tempo que o espectador extratextual. Esses recursos são realizados em parte pela transcodificação que enfatiza sobremaneira a metateatralidade do texto.

No Ato III, Edgard observa a cena em que Maria Cecília é violada. Uma porção do palco é transformada em outro palco enquanto o espaço é usado para a narração visual do estupro, a partir da perspectiva de Maria Cecília. O dramaturgo usa a luz em vez de acessórios para definir o espaço físico-temporal:

Maria Cecília encaminha-se para uma área de luz. Peixoto aparece. Evocação do episódio. (298).

Pouco depois Edgard e o espectador sabem que a versão é puro teatro, que não passa de mentira.

A verdade sobre a vida de Ritinha é revelada da mesma maneira. Um espaço do palco é aproveitado para uma narração em que o espectador vê que Ritinha foi explorada pelo chefe de sua mãe e que esta se torna, logo em seguida, prostituta com o objetivo de sustentar a família. Edgard fica em um lugar no palco enquanto Ritinha se afasta para outro espaço onde representa o passado. O fato de que o espaço dela constitui uma representação é afirmado duas vezes quando Ritinha, sem sair do lugar demarcando o passado, abandona a ação daquele espaço temporal e fala com Edgard no presente: “Sem sair do lugar, Ritinha vira-se e começa a falar para Edgard” (304); “Vira-se então para Edgard sem sair do lugar” (305). Neste caso o espectador percebe Edgard como espectador dentro do texto, e os dois aprendem nova informação sobre a vida de Ritinha.

A transcodificação define dois recursos específicos que são usados na representação, recursos que, ao mesmo tempo, revelam o *status* ficcional do texto: a construção da cena pelos atores e o uso de projeções em uma tela no palco. Os dois são usados várias vezes, constituindo uma cadeia através do texto que constantemente rompe qualquer ilusão realista no palco, manipulando o espectador entre dois códigos nem sempre opostos: o código teatral (que o leva para mundos imaginários, i.e., o ficcional) e o metateatral (que leva para o real, i.e., o mundo extratextual). Emerge no texto um realismo não visto em obras tradicionais, um realismo mais amplo para capturar as complexidades da realidade caótica e ambígua do século XX.

Em vários momentos do texto, o dramaturgo abandona o cenário naturalista e a representação realista (cf. Elam 13: “A representação dramática realista ou ilusionista limita rigidamente a mobilidade da relação sógnica: no teatro ocidental geralmente presumimos que a classe de objetos é significada por um veículo sógnico reconhecível, de alguma maneira, como membro da classe”), criando o mundo ficcional com acessórios imaginários através da pantomima. O movimento cênico do ator e o cenário, que constituem sistemas sógnicos independentes na classificação de Kowzan, substituem os sistemas – o pictorial e/ou o arquitetural – que geralmente seriam colocados na cena. No Ato I, os atores representando Ritinha e Edgard criam a cena em que as duas personagens viajam em um jipe:

Ritinha e Edgard se dirigem para duas cadeiras, que vão funcionar como se fossem o *jeep*. Os dois vão mover as cadeiras para dar ilusão de velocidade, curva, solavancos, etc. O suposto *jeep* parte aos trancos. (261)

As duas cadeiras pertencem ao sistema do cenário, mas aqui perdem o seu valor representacional normal quando os atores as arranjam lado a lado como as poltronas dum automóvel, e fazem os gestos de entrar nele. Com seus corpos simulam os movimentos do carro. O código verbal é usado para completar a cena. As personagens discutem a velocidade do jipe:

Ritinha: P’ra que essa velocidade?
Edgard: Gosto de correr. (261)

Na estréia da obra no Rio em 1962, o diretor usou um jipe verdadeiro no palco, o que levou um crítico a notar que teria sido melhor seguir as instruções originais do dramaturgo. Como disse Fausto Wolff: “Não vi necessidade de colocar um jipe, que mais parece um carro alegórico, em cena, quando poderia ter resolvido o problema com duas cadeiras e mímica”.⁹ O uso do objeto real destruiria em parte o efeito metateatral realizado através da mímica, modificando a perspectiva do dramaturgo sobre a realidade, e assim o

⁹ MAGALDI, Sábato. *Nelson Rodrigues: Dramaturgia e encenações*. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1987.

realismo particular criado aqui e em outros textos rodrigueanos. Parece que Antunes Filho, diretor da produção em São Paulo em 1974, entendeu isso quando obedeceu a didascália do texto. Sábado Magaldi comentou o seguinte sobre a produção de Antunes: “O propósito da montagem era dinamizar o texto. Na encenação original, no Rio, por exemplo, usava-se um jipe para o passeio dos protagonistas. Aqui, como o ator era o senhor do palco, ele usava o que estava a mão – duas cadeiras” (Magaldi, 153).

O outro recurso é aquele que cria uma fusão e contraste entre o teatro e o cinema (e não estou considerando aqui as características cinematográficas da peça já comentadas por vários críticos: cf. Magaldi, 43; 154). A resenha de Bárbara Heliadora sobre a produção de 1962 critica o uso de projeções; Heliadora insinua que o recurso foi imposto no texto pelo diretor e que, neste caso, não realizou o efeito usual:

Nelson Rodrigues usa o método característico do expressionismo, as cenas muito curtas, pulando de um lugar para outro etc., etc., e Martim Gonçalves usa o outro método comum ao expressionismo, ou seja, as projeções devem ser ligadas a um certo critério, geralmente o de intensificar (dramaticamente) certas ações de maior significado ... O resultado dessa confusão é que o filme não se integrou totalmente com a ação.

(in Magaldi 1987: 147)

¹⁰. BRECHT, Bertold. *Brecht on Theatre*. WILLET, John, org. N. York: Hill and Wang, 1964.

Kowzan associa a projeção ao sistema de iluminação, mas diz que seu papel semiótico ultrapassa aquele da luz, e ele indica que o filme realmente pertence a outro código artístico: “O emprego da projeção no teatro contemporâneo toma formas bastante variadas: ela se tornou um meio técnico de comunicar signos pertencentes a sistemas diferentes, e mesmo situados fora deles” (1978: 113). O recurso constitui um experimento interessante no teatro de Nelson Rodrigues; não serve simplesmente para intensificar a ação, mas também para criar o estranhamento, o que possivelmente explica a confusão de que fala Heliadora. Este efeito, ao distanciar o espectador do palco, enfatiza o *status* ontológico do texto, descobrindo o palco como espaço ficcional, i.e., como teatro. Brecht usou projeções na sua primeira produção de *Mãe coragem*, com a intenção de criar essa distância que romperia qualquer identificação pessoal entre espectador e o que acontecia no palco: “As projeções não são simplesmente recursos mecânicos... não servem para ajudar o espectador mas para dificultar a sua percepção; impedem a sua empatia completa, interrompem o seu envolvimento automático. Transformam o impacto em um impacto indireto”.¹⁰ Brecht queria que seu espectador pensasse, que meditasse sobre o texto, especificamente sobre os aspectos políticos.

O texto rodrigueano insiste em que os espectadores reconheçam o *status* ficcional do palco, fazendo com que estes meditem sobre o mundo extratextual, sobre a sua complexidade e sobre as fronteiras frágeis entre o real e o

imaginado. Nelson focaliza essas fronteiras quando visualiza a história através da ação viva e das projeções de uma maneira muito sutil: ele contrasta o recurso cinematográfico, que na sua única dimensão plana na tela parece ficcional, com a multidimensionalidade da ação viva do palco, com pessoas vivas em ações fisicamente verdadeiras. Por exemplo, há uma cena em que as personagens são representadas na tela enquanto os atores representando as personagens aparecem no palco: “Projeção de D. Ivete e Edgard no tanque. Na frente da tela os dois vão viver, com gestos, a cena do tanque” (271). Produz-se uma situação irônica na medida em que os dois aspectos – filme e ação viva – são parte de uma estrutura ficcional, i.e., a representação.”

A projeção metateatraliza o texto, mas ao mesmo tempo funciona como parte integrante da representação de uma maneira prática, servindo à evolução da história. Através das projeções, o diretor cria o cenário em termos de espaço, e.g., “Projeção do edifício de Edgard” (271); dentro da cena cria-se a sensação de movimento: “Na tela, sucessão de paisagens, como se o carro é que estivesse em movimento” (296). A projeção significa deslocamento da ação de um lugar para outro, e, às vezes, envolve um outro código, e.g., na cena citada acima onde D. Ivete e Edgard representam a cena que está projetada na tela (“os dois vão viver, com gestos, a cena do tanque”), e na seguinte onde o filme na tela cria o cenário do cemitério e a pantomima cria um acessório (o jipe): “Na tela o portão do Cemitério São Francisco Xavier. Edgard e Ritinha saltam do *jeep*” (288). As projeções servem para dramatizar certos momentos da ação, como na cena do suposto estupro de Maria Cecília, e na cena em que os espectadores vêem Maria Cecília e Peixoto mortos: “Na tela, o rosto ensangüentado de Peixoto. Maria Cecília corre pelo palco com os crioulos atrás. Na tela, a cara de Maria Cecília desfigurada pelo pavor. E, no palco, o negro alcança e domina Maria Cecília” (299); “Projeção – No assoalho Maria Cecília e Dr. Peixoto mortos” (323). A projeção se torna signo simbólico no final da representação quando os protagonistas, Edgard e Ritinha, fogem para o futuro: “Na tela, o amanhecer no mar” (326).

O uso da transcodificação retoma uma tentativa iniciada em *Vestido de noiva*, de 1943, de criar um realismo bastante amplo para capturar as realidades do século XX. Através dos vários recursos que transcodificam os signos teatrais, o dramaturgo rompe com a representação realista tradicional. O espectador não recebe passivamente o mundo ficcional do texto. O palco se torna um espaço em que espectador e ator coparticipam ativamente na criação do mundo ficcional. Ao enfatizar o aspecto metateatral na representação, a transcodificação faz com que o espectador oscile entre os códigos que definem o teatro como arte e aqueles que definem a realidade extratextual, realidade nem sempre definível em termos concretos e específicos, e nem sempre separada facilmente da realidade textual.