

# ENUNCIADO E ENUNCIACÃO

## no texto secundário da obra dramática

Sueli Maria de Oliveira Regino  
UFG/FAFISP

### RESUMO

Sob a perspectiva da Análise do Discurso, este artigo examina as didascálias do texto secundário da obra dramática, considerando-as enunciados diretamente relacionados ao autor e pertencentes ao metadiscurso da dramaturgia.

### PALAVRAS-CHAVE

análise do discurso, pragmática no discurso literário, texto secundário, enunciado e enunciação no texto dramático

Didascálias são as indicações e instruções, geralmente elaboradas pelo autor dramático, que constituem o texto secundário em uma obra de dramaturgia. O termo didascália provém do grego e significa instrução, tendo sido usado na Grécia antiga, por extensão, para designar a representação teatral. As didascálias, mais conhecidas entre nós como rubricas, são os elementos textuais que compõem o texto secundário de uma obra dramática. Embora pouco estudadas, constituem-se em enunciados de grande importância para a construção do contexto enunciativo de uma peça teatral e, de acordo com Dominique Maingueneau, “longe de serem elemento acessório da obra, são uma de suas dimensões essenciais”.<sup>1</sup>

O texto secundário, como o próprio nome indica, geralmente é considerado um elemento de menor interesse na dramaturgia. A análise do discurso, sob a perspectiva da pragmática aplicada ao discurso teatral, coloca em relevo o texto secundário, reconhecendo sua importância e utilidade para a definição do contexto enunciativo nos diálogos teatrais. Em lingüística, a pragmática é um campo específico do estudo da linguagem, que leva em conta não só os interlocutores, como também o contexto em que se dá a comunicação e a intenção com que é realizada. Com base nessas considerações preliminares, este trabalho se propõe a uma breve reflexão sobre as didascálias de algumas obras dramáticas, considerando esses elementos do texto secundário como enunciados diretamente relacionáveis ao autor e pertencentes ao metadiscurso da dramaturgia.

A partir da conceituação de **enunciado** como texto — escrito ou verbal — do discurso transmitido e de **enunciação** como a apropriação desse enunciado por um sujeito, imprimindo-lhe intenção e significado, Dominique Maingueneau aplica a

<sup>1</sup> MAINGUENEAU. *Pragmática para o discurso literário*, p.162.

pragmática ao estudo do texto literário e afirma a singularidade do discurso teatral, marcado pela duplicidade enunciativa. Segundo Maingueneau, no decorrer do espetáculo podemos observar duas situações de enunciação: a da representação e a da circunstância representada. Na primeira situação enunciativa o autor se dirige ao público e é a representação o que constitui o ato de enunciação; na segunda, o contexto enunciativo é instaurado a partir das falas dos personagens. As duas situações, embora muito diferentes, apresentam-se fortemente intrincadas.<sup>2</sup>

A duplicidade que parece caracterizar o universo da dramaturgia está presente também na forma de recepção do texto dramático, já que a mesma peça pode ser apreendida pelo receptor de duas formas diferentes: por meio das possibilidades de leitura semiótica que são oferecidas pelo espetáculo, e pela leitura individual do texto dramático. Uma peça teatral, ao ser montada, apresenta-se ao espectador como uma sucessão irreversível de enunciados, entretanto, quando lida, consolida-se como texto de um discurso virtual, a ser atualizado pelo fruidor. Nessa circunstância, observamos a perda da irreversibilidade e sua transformação em um “espaço percorível em todos os sentidos”.<sup>3</sup>

Na representação teatral, a única enunciação que pode ser atribuída ao autor dramático é a interação dos atos de linguagem dos personagens. Quanto ao público, este está sempre presente, como receptor dessas situações de enunciação. No decorrer do espetáculo, a relação entre o autor e o público irá se caracterizar, portanto, pela dissimetria, a qual se dá sempre que o receptor não partilha com o locutor a situação enunciativa. É uma circunstância diferente daquela que se observa em cena, no contexto da representação, quando os personagens se alternam nas posições de enunciação e de co-enunciação, tornando simétrica a relação enunciativa.

A leitura de um texto teatral, quanto à enunciação do autor, irá se caracterizar pela mesma dissimetria enunciativa observada na representação dramática, sendo essa relação assimétrica entre emissor e receptor a mesma que também acontece na leitura ordinária de qualquer texto literário. Na fruição de uma peça, tanto quanto na de um romance, o leitor pode saltar cenas, reler certas passagens ou fazer comparações entre determinados trechos. Por essência, o texto dramático é uma peça virtual, suscetível de um número ilimitado de interpretações. É na leitura do texto teatral — e somente assim — que o fruidor tem acesso às didascálias do texto secundário, por intermédio do qual o autor dá informações úteis e necessárias ao trabalho de encenação. Portanto, além dos profissionais de teatro: atores, diretores e técnicos envolvidos na montagem, os receptores das didascálias serão também todos os que tiverem acesso à leitura do texto da obra dramática.

Ao definirmos o texto secundário como aquele constituído por todos os enunciados que não participam do contexto enunciativo encenado, podemos identificar no conjunto desses enunciados vários tipos de didascálias:

a) os títulos e os subtítulos, as indicações de gênero (comédia, tragédia, farsa...), as listas de personagens, que apresentam o texto ao leitor;

<sup>2</sup> MAINGUENEAU. *Pragmática para o discurso literário*, p.162.

<sup>3</sup> *IBIDEM*.

b) as indicações de tempo e espaço, que seguem, em geral, a enumeração dos personagens. *Ano de 1830, em Paris, ou Praça pública em Verona*;

c) a menção ao nome cada personagem antecedendo as falas no decorrer do texto;

d) as marcações ou indicações do lugar ocupado pelos atores no cenário, seus gestos e movimentos em cena, assim como as entradas e saídas de personagens, que irão definir a colocação das circunstâncias da enunciação;

e) as instruções sobre o tom que os atores deverão imprimir às falas de seus personagens e o modo de se expressarem em cena, que estão ligadas diretamente ao contexto da enunciação e deixam transparecer as intenções enunciativas do autor. Essas instruções surgem no texto em caracteres itálicos, entre parênteses, quase sempre de forma objetiva e precisa: *em tom de ironia, indiferente, com voz melíflua, fingindo não compreender*;

f) as especificações, ou simples sugestões, para figurinos, adereços e cenários;

g) indicações técnicas que envolvem o trabalho de iluminadores, sonoplastas e contra-regras;

h) conselhos de alcance geral para os diretores.

A densidade das didascálias, seu peso em importância no texto teatral, irá variar de acordo com a época, o gênero e o autor. Na tragédia clássica — gênero cujas convenções são precisas, bem conhecidas e respeitadas — o papel dominante da palavra será o principal fator que levará o texto secundário a ser reduzido ao mínimo essencial. Nas comédias, entretanto, reduto do implícito e da pantomima, o número de rubricas aumenta de forma significativa, como podemos observar em Aristófanes, no trecho extraído de *Lisístrata*:

ATENIENSE: Abri a porta! (Ao CORO, que está amontoado em torno da porta.) Abri caminho! O que estais fazendo aí em torno? Quereis que eu vos queime com esta tocha? (Falando consigo mesmo.) Não, seria um golpe sujo, não o farei! (Para o público.) No entanto, se eu tivesse de fazer isso para vos agradar, acho que correria o risco.<sup>4</sup>

O texto secundário torna-se mais útil e necessário, portanto, à medida que se ampliam os jogos gestuais e que a palavra, por ela mesma, tem sua força reduzida. Uma rápida incursão ao texto secundário das comédias shakespearianas nos mostra que o autor utiliza as didascálias para instruir sobre pequenos gestos e ações dos personagens (*lê, levanta o véu, tirando um papel*); indicar de forma sucinta as entradas e saídas (*sai, entram Petruccio e Catarina, voltam os criados com a cesta*); a direção de determinadas falas (*à parte, dirigindo-se a Dull, ao rei, conversam em voz baixa*) ou sua localização (*do interior, de fora*). Em algumas situações, quando a importância dos gestos supera a das palavras, as didascálias se alongam, embora sem perder suas características de instrução sucinta, tal como em *As alegres comadres de Windsor*:

Durante a canção, todos beliscam SIR JOÃO FALSTAFF. O DOUTOR CAIUS surge de um lado e rapta um rapaz vestido de verde; SLENDER vem por outro lado e foge com um rapaz vestido de branco e FENTON entra, raptando ANA PAGE. Ouve-se ruído de caça no interior. Fogem todas as fadas. SIR JOÃO FALSTAFF arranca a cabeça de cervo e se levanta. Entram PAGE, FORD, a SENHORA PAGE e a SENHORA FORD.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> ARISTÓFANES. *Lisístrata e As nuvens*, p.46.

<sup>5</sup> SHAKESPEARE. *Obra completa*. Vol. II, p.129.

As exigências estéticas das tendências artísticas que se desenvolveram na esteira do pós-romantismo — especialmente a partir do teatro realista, que visava oferecer uma representação exata dos meios sociais dos personagens — propiciaram um novo impulso na utilização das rubricas como indicadores enunciativos. Em algumas obras modernas, das quais um bom exemplo é *Ato sem palavras*, de Beckett, as rubricas assumem enorme importância, já que nesses textos o uso da palavra é suplantado pela pantomima ou pela relação com os objetos de cena.

*Seis personagens a procura de um autor*, de Pirandello, é outro texto exemplar da importância assumida pelo texto secundário na dramaturgia moderna. Nessa obra, após o título e a definição de gênero, tem início um longo prefácio do autor. A relação das seis “personagens da comédia por fazer” é seguida, em outra página, pela relação dos “atores da companhia”, assim como por indicações de tempo, local e, finalmente, por uma nota sobre a não divisão em atos e cenas, com especificações sobre interrupções na representação. Antecedendo a primeira fala, segue-se um longo texto com indicações para a montagem e, após um curto diálogo de seis réplicas, entre o assistente e o maquinista, parênteses são abertos para uma outra extensa didascália, que transcrevemos a seguir:

O Maquinista, indignado, resmungando, pega os sarrafos e vai embora. Entretanto, começam a entrar os Atores da companhia, homens e mulheres, pela porta do palco; primeiro um, depois outro, mais dois, juntos, como quiserem; nove ou dez, quantos se supõe serem necessários para o ensaio da comédia. Entram, cumprimentam o Assistente e uns aos outros, dando-se bons-dias. Alguns irão para os camarins, outros, entre os quais o Ponto, que tem o texto enrolado debaixo do braço, ficam no palco, à espera do Diretor, para começar o ensaio, sentados em grupos ou de pé, conversando entre si. Um acende um cigarro, outro se lamenta por causa do papel que lhe foi distribuído, um terceiro lê para os colegas, em voz alta, notícias de um jornalzinho teatral. Será conveniente que, tanto as Atrizes como os Atores, estejam vestidos com roupas claras e alegres, e que esta primeira cena improvisada tenha, na sua naturalidade, muita vida e movimento. Num dado instante, um dos Atores senta-se ao piano e toca um trecho da dança; os atores e Atrizes mais jovens começam a dançar.<sup>6</sup>

Temos, portanto, um roteiro completo para improvisação de uma cena, com todos os detalhes fornecidos pelo autor, recurso que será repetido várias vezes no decorrer da obra. Em *Seis personagens à procura de um autor*, as didascálias se multiplicam de tal forma, que ocupam espaço mais extenso do que o destinado aos diálogos. A introdução dos seis personagens em cena é precedida por um longo texto, que se estende por duas páginas e meia, no qual o autor dá instruções precisas para a montagem cênica, com sugestões a respeito da iluminação, dos adereços e figurinos. Segue-se minuciosa descrição de cada um dos seis personagens, acompanhada de especificações sobre as roupas que deverão usar, com especial atenção às cores dos tecidos e acessórios.

A mesma importância dada ao texto secundário vamos encontrar no teatro de Federico Garcia Lorca, especialmente em suas peças da juventude, marcadas por forte influência simbolista, e no “teatro subterrâneo”, surrealista, do mesmo autor. As cores, tanto no figurino como no cenário e na iluminação, também recebem cuidadosa atenção de Lorca e são definidas com precisão nas rubricas, como podemos

<sup>6</sup> PIRANDELLO. *Seis personagens à procura de um autor*, p.350-351.

observar na introdução à cena do Menino e do Gato, do primeiro ato de *Assim que passem cinco anos*:

Se ouve outro trovão. A luz diminui e uma luminosidade azulada de tempestade invade a cena. Os três personagens se ocultam detrás de um biombo negro bordado com estrelas. Pela porta da esquerda aparece o Menino morto com o Gato. O Menino vem vestido de branco, de primeira comunhão, com uma coroa de rosas brancas na cabeça. Sobre seu rosto, pintado de cera, ressaltam os olhos e os lábios de lírio seco. Traz um círio na mão e um grande laço com flores de ouro. O gato é azul com duas enormes manchas vermelhas de sangue no peito branco cinza e na cabeça. Avançam até o público. O Menino puxa o gato por uma pata.<sup>7</sup>

Nos textos surrealistas de Lorca, as didascálias tornam-se elementos indispensáveis para que a atmosfera mágica — de sonho ou pesadelo — que permeia essas obras possa ser reproduzida cenicamente, de acordo com os propósitos do autor. Com Lorca, o texto secundário ganha uma nova dimensão. Os enunciados das didascálias perdem a função exclusiva de informar ou instruir, abrindo espaço para a poesia. A enunciação se mascara e o autor esconde-se por trás do poeta. Um bom exemplo é o texto secundário da peça *A viuvinha que queria se casar*, da qual retiramos o trecho que se segue:

Aparece o terraço de um castelo medieval em um país muito distante e desconhecido. O céu faz luzir sua infinita pedraria viva. Pelo ar em calma dança a alma das neves. É a crua noite invernal, apoiada com garras de trevas nos cumes distantes. Dois rudes guerreiros, como estátuas defumadas, passeiam pelas ameias. Levam lanças longuíssimas, cotas de malha e plumagens azuis. As estrelas acentuam seu estremecimento constante, como se uma pedra formidável tivesse perturbado o remanso do céu.<sup>8</sup>

A partir do século XIX, muitas peças foram escritas, intencionalmente, para serem lidas. Entre 1883 e 1884, Alfred de Musset reuniu algumas de suas peças em um livro com o sugestivo título *Um espetáculo numa poltrona* e publicou *Lorenzaccio*, com 39 quadros, escrita sem a intenção inicial de ser encenada.<sup>9</sup> A liberdade poética, exercida por alguns autores nas didascálias, irá transformar o texto secundário em atraente leitura para o fruidor. Esse recurso tem sido explorado em alguns textos de dramaturgia para crianças, levando às didascálias uma linguagem poética e coloquial, como em *Mão-de-ferro e Estrela-cadente*, de Cláudia de Castro, que descreve como cenário:

Uma terra linda, ao norte, com um espaço especial para estrelas cadentes, quatro ou cinco canções livres ou em estado latente e um pequeno teatro de marionetes.<sup>10</sup>

E abre o primeiro quadro com as seguintes indicações:

... é noite! Tudo dorme em paz. A poeira descansa. Um pequeno teatro de marionetes tem uma luazinha de papel a lhe iluminar. Nele dormem cinco marionetes: Maior-de-Todos dorme de pé por causa do tamanho; Fura-bolo, com o dedinho enfaixado espetado pra cima, levita de vez em quando; Seu Vizinho dorme com uma xícara na mão;

<sup>7</sup> LORCA. *Obras completas*, p.1061. (Tradução minha.)

<sup>8</sup> LORCA. *Teatro inédito de juventud*, p.135. (Tradução minha.)

<sup>9</sup> MAINGUENEAU. *Pragmática para o discurso literário*, p.162.

<sup>10</sup> CASTRO. *Mão-de-Ferro e a Estrela Cadente*, p.140.

Mindinho, sempre com a violinha quebrada na mão, olha a lua sem dormir; Seu Cata-Piolho sonha; todos fazem um tremendo ruído pra dormir. Num outro lugar do palco vê-se Seu Mão-de-Ferro, que também dorme. Nas cenas de dormir: falam dormindo.<sup>11</sup>

Ou ainda em Bom dia, comadre, de Paulo Afonso de Lima, na didascália de introdução:

A luz aos pouquinhos, como quem não quer nada, invade o palco. Lá longe um galo canta. O cenário (por enquanto) é uma pracinha. Limpinha. Muito limpinha, cercada por quatro casinhas. Das janelinhas das casas que ladeiam o palco, surgem as quatro comadres, comadres risonhas, com papelotes nos coques e vestidos de bolinha. Os suspiros das comadres invadem o canto do galo, ai ai! Ah, mas espera aí! Encostado em uma das casas, de barro ou louça, branquinho, baixo ou alto — não importa — bem ao lado de uma porta, há no cenário um... vasinho.<sup>12</sup>

Como nos textos de teatro para crianças, na dramaturgia de bonecos a atmosfera do texto dramático parece contaminar o texto secundário, gerando didascálias como as de *Miss Brasil, a rainha da benaventurança contra a ginga da estragança*, de Antonio Leal:

(Ver bem que Messiê Petijã Letrante já viu pela menina-dos-olhos da onça — aquela troupe de meganha parada na porta, abafando o ar, com o delegado Fritz Blitz bem na frente.)

MESSIÊ PETIJÃ LETRANTE DIZ BAIXINHO PARA O PÚBLICO

— Tou perdido. Tem meganha de máquina espingarda de costurar gente, de trabuco de cão, de zagalote, de bala hollow point que é a mesma bala dum dum que o freguês nem sente na entrada e tira o bucho de tripa arrombado na saída.

(*Ele pensou um segundo só e correu mais que depressa pra apagar o clic-interruptor e desceu um breu danado. Só dava pra ver o chapéu prateado ali de simulacro. A sala encheu de bala de tanto tiro, pesou de chumbo e o chapéu virou peneira. Relâmpago relampejou lá fora. Tava chovendo como Miss Brasil não queria.*)<sup>13</sup>

O autor teatral já não escreve a obra dramática pensando apenas em vê-la montada, mas considerando o seu texto como objeto de fruição literária. Ao imprimir características literárias ao texto secundário, valorizando-o como enunciado e enunciação, o autor teatral demonstra reconhecer que a leitura do texto teatral não é uma representação incompleta, virtual e improvisada por falta de algo melhor — ou seja, por falta da encenação — mas a possibilidade de reatualização de uma velha forma de prazer: o da leitura, da fruição textual da obra dramática.



<sup>11</sup> CASTRO. *Mão-de-Ferro e a Estrela Cadente*, p.141.

<sup>12</sup> LIMA. *Bom dia, comadre!*, p.101.

<sup>13</sup> LEAL. *Miss Brasil, a rainha da benaventurança contra a ginga da estragança*, p.58.

### R É S U M É

Sous la perspective de l'Analyse du Discours, cet article examine les didascalies du rapport secondaire de l'ouvre dramatique, en les prenant comme énoncées directement relationées à l'auteur et appartenant au métadiscours de la dramaturgie.

### M O T S - C L É S

l'analyse du discours, la pragmatique dans le discours littéraire, le rapport secondaire, l'énoncé et la énonciation au rapport dramatique

### R E F E R Ê N C I A S   B I B L I O G R Á F I C A S

- ARISTÓFANES. *Lisístrata e As nuvens*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1988.
- CASTRO, Cláudia de. *Mão-de-Ferro e a Estrela Cadente*. In: *Teatro Infantil 1979*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1979.
- LEAL, Antônio. Miss Brasil, a rainha da benaventurança contra a ginga da estragança. In: *Teatro de Bonecos, 1979*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1979.
- LIMA, Paulo Afonso de. Bom dia, comadre! In: *Teatro Infantil 1979*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1979.
- LORCA, Federico Garcia. *Teatro inédito de juventud*. Madrid: Cátedra, 1994.
- LORCA, Federico Garcia. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1966.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Pragmática para o discurso literário*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- PIRANDELLO, Luigi. *Seis personagens à procura de um autor*. São Paulo: Abril, 1978.
- SHAKESPEARE, William. *Obra completa*. Vol. II. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1969.