

**A PRESENÇA DO OBJETO EM DOROTÉIA, DE NELSON RODRIGUES.**

**Felisberto Sabino da Costa**

Universidade de São Paulo – USP

Dramaturgia, objeto, corpo.

*Considerações sobre o objeto em cena.*

Durante o século vinte, o objeto foi motivo de especulações filosóficas e teatrais. No primeiro caso, Baudrillard (1973) nos chama a atenção para as transformações do objeto no seio do lar burguês, alterando-se de forma significativa os seus arranjos estruturais. Quanto ao teatro, Ubersfeld diz-nos que *um determinado modo de ocupação do espaço, uma determinada relação dos personagens consigo mesmos e com o mundo vem indicada de modo imediato.* (1989:139) Para a autora, o objeto cênico pode ter um estatuto escritural ou uma existência cênica. Neste último aspecto, o corpo dos atores, os elementos do cenário e os acessórios adquirem uma importância relativa e variável, verificando-se deslizamentos entre essas três categorias. Assim, um ator pode ser sujeito, mas também objeto da encenação, como um móvel. Em seu estatuto textual, Ubersfeld define o objeto teatral como um sintagma nominal, não-animado e suscetível de ser figurado em cena. O texto pode buscar no objeto o aspecto decorativo, a ambientação cênica e o modo funcional e utilitário. Ao mesmo tempo, icônico e referencial, a par o seu desempenho funcional, exerce um papel metafórico. Por sua vez, Pavis nos diz que entende por objeto *tudo o que pode ser manipulado pelo ator* (2003:174). Nos distintos graus de objetividade, o pesquisador elabora uma escala, que vai da materialidade à espiritualidade, observando que o objeto cênico *strictu sensu sendo somente o mostrado e representado* (2003:174). Das dez tipologias elencadas, sete são empregadas para o objeto que adquire existência cênica (material). Quando adentra no aspecto retórico, Pavis ressalta que o objeto adquire um estatuto diferente, distanciando da sua presença concreta, *em direção a um elemento da língua posto na memória.* (2003:177)

*Nelson Rodrigues e a vida que corre numa lâmina afiada.*

A dramaturgia de Nelson Rodrigues tem na fala um dos seus pilares. Tanto é assim que muitas frases foram pinçadas da sua construção dialógica convertendo-se em significativos *one-liners*. Contudo, a sua riqueza dramática não se limita ao diálogo, abrindo-se para outras possibilidades cênicas, como, por exemplo, a presença do objeto. Escritor imagético, em diversas acepções, a linguagem cinematográfica permeia sua dramaturgia seja no que tange às referências de toda espécie seja no que concerne a procedimentos estruturantes. A esse respeito, o crítico Sabato Magaldi observa que *Nelson, estimulado pela linguagem do cinema, retirou o teatro das quatro paredes rígidas do palco* (1992:31) Magaldi credita esse aprendizado à sua

pesquisa enquanto espectador cinematográfico, e ainda nos diz que ao utilizar o *flashback* em cinco estruturas textuais, Nelson Rodrigues o faz sob *funções dramáticas diferenciadas*, não se contentando com o simples retorno ao passado.

Em sua investigação dramática, Nelson Rodrigues dissocia a fala do corpo do personagem, para expressar a dimensão interior simultânea à ação exterior. Contudo, observa-se que esta dissociação, recorrente no cinema, recai sobre um mesmo personagem, distanciando-se de procedimentos dissociativos como os empregados na dramaturgia de Gerald Thomas, na qual o ator é marionetizado como o portador da fala do autor, não se restringindo ao recurso que indica os movimentos da consciência de um personagem.

Em *Dorotéia*, o autor mergulha em articulações que remetem ao teatro de animação, e faz de Eusébio da Abadia um objeto-personagem, configurado por um par de botas, que vem acondicionado num embrulho, envolto por cordões de presente. Tal como dissera Kantor, um presente situa-se entre o lixo e a eternidade, e é nessa polaridade que o “personagem” se nos apresenta. Nas rubricas, o autor indica como manipulá-lo. Em algumas passagens, Das Dores, filha adolescente de D. Flávia, é quem o faz, conforme indicado: *Ela mesma, porém, empurra as botas pelos calcanhares. Este movimento significa que as botinas afastam-se dela.* (1981: 225) A animação evidencia-se ainda na marionetização do personagem, não somente porque as três primas e Das dores utilizem máscaras, como propõe o autor, mas sobretudo pelas ações cênicas, como podemos observar na seguinte passagem: *Imobilizam-se todos os personagens e viram-se num movimento único, para o fundo da cena. Acaba de aparecer o jarro.* (1981:216) A idéia de que alguma força estranha ao personagem o manipula está presente em outros textos rodriguanos, como, por exemplo, em *Senhora dos Afogados*.

As rubricas aproximam as mulheres de *Dorotéia* de personagens da tragédia grega, os quais perfaziam imagens arquetípicas, elaboradas com traços singulares. Os atores, em sua composição visual, ao portarem máscaras, coturnos, oncos e vestimentas que alongam a silhueta corporal parecem evocar estátuas vivas. Em *Dorotéia*, mais do que personagens concretos em cena, têm-se figuras que *não imitam seres reais, mais parecem abstrações, criaturas fictícias, símbolos de sentimentos. É como se elas em cena, materializassem apenas o seu subconsciente. O campo do consciente estaria descontado por pertencer aí à convenção.* (1981:52). Mulheres que jamais dormiram *para jamais sonhar*, envoltas numa ambiência fantasmada, habitadas por visões, pensamentos e sonhos.

Qualificada como farsa pelo autor, *Dorotéia* é classificada como peça mítica por Sábato Magaldi, em que se verificam aspectos do universo trágico, no qual repousa as diversas situações. Estruturada em três atos, o texto possui características inerentes ao território dramático, constituindo um cosmo fictício, em que os personagens se confrontam. No primeiro ato, mediante procedimentos dramáticos, tais como exposição e antecipação, o autor coloca-nos diante situações que serão desenvolvidas nos atos seguintes.

Naquilo que se configura como exposição, expediente destinado ao espectador, são colocados - via ação e narração - informações que enredam a trama, fundamentadas na antinomia vida e morte. No princípio, as primas testam a estrangeira que aporta àquela casa, pois, conforme afirmam há duas Dorotéias. A cisão perpetrada fala de uma que morreu e de outra que não sentiu a náusea, espécie de *guénos* trágico que acomete as mulheres daquela família. Esta outra é a Dorotéia-receptáculo de um jarro invasivo, que se prostituiu, se enamorou de um paraguaio, gerou um filho que morreu, mantendo-o por um longo tempo em seu quarto. Para Dorotéia, a salvação encontra-se nas chagas, e liga-se à transformação do corpo, principalmente, do rosto, máscara-facial que revela a sua beleza.

A presença da bacia com o jarro as amedronta, *pois as mulheres da família têm defeito visual que as impedem de ver homem*, simbolizado na cena por este artefato. O autor ainda faz uso de outros objetos, manipulados em múltiplas possibilidades. Os leques de papel multicolor são os símbolos do pudor ou escudo contra a pulsação da vida. Os próprios personagens também podem ser vistos como sujeitos que se convertem em objetos movidos por uma força trágica que ronda a casa destituída de quartos. No contexto lexical, o corpo é metonimizado, e os objetos, potências vingadoras, podem se voltar contra o personagem.

. A pré-matura Das Dores nasceu morta, embora pense que esteja viva e tenha cordas vocais. Se as máscaras pirandellianas de *Seis Personagens à Procura de um Autor* são conscientes de seu estatuto de personagens inacabados, Das Dores não tem consciência de sua vida cênica. Ela almeja renascer, não como personagem, mas como “pessoa” e, para tanto, quer retornar ao útero materno. As personagens, nessa dimensão da tragédia, são oriundas de uma mesma família, e em determinados situações funcionam como um coro, em que as vozes, em alguns momentos, são ecos umas das outras. Contrapondo-se a estas, Dorotéia é a única que não usa máscara.

Na página inicial do texto, são elencados os personagens “encarnados” pelos atores, porém, temos a presença de um personagem ausente - Nepomuceno - bem como, os objetos que podem também ser considerados protagonistas da ação. A imagem do jarro põe-nas em moção ao mesmo tempo em que as imobiliza. As botinas são índice e metáfora de uma ausência ao mesmo tempo em que a corporifica.

Em sua dramaturgia cênica, Nelson Rodrigues articula imagens por intermédio das rubricas e das falas, que se relacionam à forma evocada e à situação em que esta se desenrola. No transcurso da ação, encontramos imagens recorrentes na dramaturgia rodriguiana, como, por exemplo, a água que pode estar associada ao afogamento, ao rio, ao mar etc. Em alguns casos, as rubricas atuam como suporte para o ator, nas quais o autor provê as inflexões do personagem. Na abertura, as indicações mostram-nos mulheres de luto, em posturas hieráticas, com vestidos longos e contínuos, compondo um “quadro” cênico estabilizado, que é retirado dessa aparente imobilidade por uma batida na porta. A escrita visual rodriguiana contempla os figurinos como

objetos cênicos que se tensionam por meio das cores, bem como a atmosfera noturna que permeia as situações.

#### Referências Bibliográficas

- BRAUDILLARD, Jean. **Semiologia dos Objetos**. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- GUINSBURG, Jacob. **Da cena em cena**. Ensaios de Teatro. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- MAGALDI, Sábado. **Nelson Rodrigues: Dramaturgia e Encenações**. S. Paulo: Perspectiva, 1992.
- PAVIS, Patrice. **Análise do Espetáculo**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- RODRIGUES, Nelson. **Teatro Completo de Nelson Rodrigues**. Organização e Introdução de Sábado Magaldi. Rio: Nova Fronteira, 1981. v.1.
- UBERSFELD, Anne. **Semiótica Teatral**. Murcia: Catedra/Universidad de Murcia, 1989.