

CARDOSO, Mauricio Ferreira. **O DESEJO DE DOROTÉIA** – Breve estudo sobre da dramaturgia da (des)construção da voz off de Gerald Thomas e o texto rodrigueano. Rio de Janeiro: SME-RJ; Professor I; Mestre em Artes Cênicas; José Dias. Encenador e Iluminador.

Resumo: As relações da voz off na cena contemporânea através das relações compostas pelo Diretor Gerald Thomas, confrontadas com o texto Dorotéia, de Nelson Rodrigues tendo por orientação as proposições da Antropologia da Comunicação Visual de Massimo Canevacci.

Palavras-chave: Voz Off – Gerald Thomas – Dorotéia – Comunicação Visual.

## INTRODUÇÃO, OBJETIVOS E METODOLOGIA.

No livro *Um encenador de si mesmo: Gerald Thomas*, o próprio declara seu desejo de dirigir Dorotéia de Nelson Rodrigues, do qual adquiriu os direitos em 1985.

A partir dessa premissa, procuramos compreender onde Nelson e Gerald se encontram. Esta interseção acontece no uso da voz off. Thomas utiliza-se deste artifício em todas, ou quase todas, as suas montagens. Por outro lado, Nelson realiza tal exercício em apenas quatro de seus dezessete textos; *A mulher sem pecados*, *Vestido de Noiva*, *Álbum de Família* e *Boca de Ouro*.

É justamente no *Álbum de Família* que ele dá maior destaque à voz do Speaker.

No estudo a seguir, analisaremos o uso deste meio por Nelson, buscando uma confrontação com o realizado por Thomas. A proposta será buscar compreender a atração do diretor por uma única peça de Nelson..

Através da análise de Dorotéia, tentaremos encontrar os elementos comuns, tendo como base a primeira parte deste estudo; da voz off.

## A VOZ NA CENA.

### VOZ OFF

*Do inglês voice off: termo empregado no cinema, onde designa uma voz ouvida fora do campo de ação, a ser diferenciada da voice over, voz que é ouvida, mas que não pertence às personagens, visíveis ou invisíveis, da ficção, e que é a voz de um narrador exterior ou interior à ficção.*

*No teatro, a voz (mas também a música, os sons e a trilha sonora) pode vir dos auto-falantes, e não dos autores em cena. A voz off não é portanto aquela de uma personagem da ficção e de um ator da representação, invisível para o espectador; ela provém de um instante extraficcional encarnado pelo encenador, pelo autor dizendo suas didascálicas, por um narrador comentando a ação cênica, por uma personagem da qual se ouve ou da qual uma outra personagem imagina os pensamentos ou o monólogo interior.*

*Dissociando a voz de um corpo identificável, dando-o a ouvir por meios extracorporais, a encenação introduz uma incerteza sobre sua origem e sobre o assunto do discurso. (PAVIS, 2003, p.433)*

Desde sua estreia, em 1942, com *A mulher sem pecado*, Nelson fez uso da voz off. Primeiramente através de Olegário, com seu fluxo de pensamento transmitido para o público.

*Voz interior (microfone) – Não pode ser! Um louco não pergunta a si mesmo: Serei um louco? (RODRIGUES, 1981, vol.01, p.51)*

Um ano depois; em *Vestido de Noiva*, o autor nos apresenta uma voz off não relacionada com qualquer ator, mas ainda assim um comentário tímido, quase uma leitura de didascália pelo, ou mais precisamente de um obituário, como sugerido por Pavis;

*Speaker – Pedro Moreira, Gastão dos Passos Costa, senhora e filha, Carmen dos passos, Eduardo Silva e senhora (ausentes), Otávio Guimarães e senhora, (...) convidam parentes e*

*amigos para a missa de 7º- dia a realizar-se sábado, 17 do concorrente, na Igreja da Candelária, às 11 horas.*

A voz off no texto rodrigueano atinge seu ápice em *Álbum de Família*, quando a voz off é construída como narrador, mas também comentarista da cena/ação.

Speaker (extasiado) – Tão bonito pudor em mulher! (RODRIGUES, 1981, vol.02, p.56)

É dela a função de descrever o fluxo da ação, indicando os caminhos que serão seguidos pelas personagens e o próprio texto.

*Speaker – Partem os românticos nubentes para a fazenda de Jonas, em S. José de Congonhas. Longe do bulício da cidade, gozarão a sua lua-de-melzinha. Good-bye, (...). “Crescei e multiplicai-vos!” (RODRIGUES, 1981, vol.02, p.56)*

A voz off também serve para delimitar a ação/cena, redirecionando-a em tempo e espaço. Apresentando ao espectador uma marcação de cena fechada. De modo que este não se perca no transcorrer da peça.

*Speaker – Segunda página do álbum. 1913, um ano antes do chamado “pandemônio louco”. Senhorinha não é mais aquela noiva tímida e nervosa; porém uma mãe fecunda. (...) E ainda há quem seja contra o casamento! (1981. p.69)*

Ainda em *Álbum de Família*, Nelson utiliza o narrador como descritivo das personagens, como no trecho a seguir;

*Speaker – Senhorinha é uma mãe extremosa, Glória é uma filha obediente e respeitadora! (1981, p.75)*

A voz off também é utilizada pelo autor como juízo de caráter e valores como nos exemplos abaixo;

*Speaker – Uma mãe assim é um oportuno exemplo para as moças modernas que bebem refrigerante na própria garrafinha!* (1981. p.70.)

Ou;

*Speaker – Mãe é sempre mãe.* (1981. p.75)

Outra forma de expressão do autor será encontrada ao fim da peça, não na forma simples da *voz off*, mas uma *voz in* que ocupa uma das funções descritas pelo antropólogo cultural Massimo Canevacci.

*Coro – Suspice, domine, servum Tuum in locum Sperandae sibi salvationis a misericórdia tua. (...) Amen.!* (RODRIGUES, 1981, vol.02, p.120)

Neste caso, podemos identificar o coro como uma extensão do autor dentro da cena; por ser, a exemplo da *voz off*, uma “não-figura” presente na cena. Neste mesmo pensamento podemos, compreender o coro na tragédia grega como uma voz estranha a *cena, in*, na impossibilidade técnica de ser *off*.

Segundo Canevacci(2001, p.158) encontraremos;

*Nunca se sabe a quem possa pertencer essa voz externa de tom bíblico, mas é certo que todos estão convencidos (...)*

Nelson utiliza-se de outro modelo de *voz off*. A da personagem existente, em *off*. Em *Boca de Ouro* encontramos todo um diálogo realizado ao fim do texto. Um locutor de rádio, com tipo definido em didascália como; “lembrando a Oduvaldo Cozzi, com uma ênfase quase caricatural e uma adjetivação pomposa e vazia.” (RODRIGUES, 1981, vol.03, p.337)

No diálogo encontraremos dois personagens: o locutor de rádio e o repórter “Caveirinha”. O repórter é personagem estruturado desde o início do

texto, com caráter definido, etc. O locutor, de nome César, tem como proposta ser uma personagem com tipologia ideal; lembrando Cozzi, segundo o autor. Nelson o utiliza como voz própria para potencializar o trágico através do ridículo. A morte, mesmo a de um facínora, perde importância em relação ao roubo da dentadura do anti-herói; o chamado, pelo autor; paradoxo cruel.

*Locutor – Pelo seguinte: esse povo veio ver o “Boca de Ouro”, o célebre o “Boca de Ouro”. Entra no necrotério e encontra, em cima da mesa, um cadáver desdentado!*

*Caveirinha (com um sincero espanto) – Desdentado?*

*Locutor (na sua fixação de pobre de espírito) – Sem um mísero dente! Não é um paradoxo? (...) Acho isso um requinte – é um requinte! – pior do que as 29 facadas.*

*Caveirinha – Vinte e nove? (1981, vol.03, p.338)*

Na dramaturgia rodrigueana, a voz off assume diversas formas, entretanto por mais que se diferenciem do formato, todas possuem como característica comum, o transporte da voz “direta” do autor para o interior da cena, eventualmente pondo-se contra a ação para reforçar seu drama, outras vezes valorizando o caráter das personagens como forma de preparação da queda, como no *Álbum de Família*, sempre com um fio de ironia temperando o texto e criticando, ou por outro lado, por suas próprias convicções sócio-políticas, valorizando pela oposição as virtudes.

“EI, VOCÊ!” OU A CENA MUDA.

Entre 1986 e 1993 trabalhei com a Companhia de Ópera Seca. Em todos os espetáculos que participei, chamava-me atenção o uso indiscriminado da voz off. Principalmente nos primeiros trabalhos realizados no Brasil. Em diversas conversas que tivemos, Gerald alegou que possuía uma companhia internacional e, com a voz off, teria liberdade suficiente para traduzir o texto

falado para o inglês ou alemão, de forma a internacionalizar suas produções, adequando-as ao público do primeiro mundo. Tal justificativa pareceu-me adequada até então.

*Em se tratando de Gerald Thomas multiplicam-se os exemplos de cenas de dublagem, interferências de registros vocais diversos, trilhas deslocadas. Ruídos de batucada, rotação alterada na reprodução da voz gravada, ruído de tique-taque, das batidas do coração, além de muitas intromissões da voz do diretor em off, configurando-se, assim, uma verdadeira ampliação – por meio do som – do espaço cênico. (SÜSSEKIND, 1996, v.21, p.82)*

Flora Süssekind neste ensaio lembra-nos do diálogo inicial em *The Flash and The Crash Days*, sobre o Vulcão Erda, que estruturava a apresentação;

*Não tem portas, tem só uma janela, e até o último momento eu não consegui descobrir nenhuma via de escape. (...) Meu Deus... Eu... Eu a via chegando, e no entanto, eu... Me via... (THOMAS, 1991)*

Embora, o uso da voz off na cena da Companhia de Ópera Seca apresente similaridades de construção e uso entre si ao longo dos vários espetáculos, na maioria das vezes ela assume a forma de um narrador invisível, ou “só voz, e por isso mesmo dotado de presença fortíssima” (SÜSSEKIND, p.283). Neste entendimento, Gerald Thomas procura realizar, de acordo com Canevacci(p.156); “*um comentário externo que o espectador tem a tendência de perceber como neutro, objetivo, enquanto na realidade é a extrema subjetividade com frequência unida a uma notável dose autoritária*”. Sob esta ótica, teria a mesma finalidade, ainda segundo o antropólogo italiano, a voz off transformada em voz in, nas dublagens na cena de Thomas. Desse modo, podemos perceber a obra deste diretor, trespassando os limites da antropologia visual de Canevacci, misturando por um lado, os tipos “imbuídos” de formas narcisísticas da cultura visual da “imagem” aos pertencentes ao viés da “falada”.

## O JARRO DE GERALD.

Poderiam ser vários os pontos em comum entre Nelson e Gerald. A escolha do primeiro por um teatro dito “desagradável” poderia ser o primeiro. Deste caminho trilhado pelo autor, Dorotéia seria a terceira peça. Curiosamente, na organização realizada por Sábato Magaldi, que dividiu e classificou o conjunto da obra de Nelson Rodrigues, o texto vem acompanhado no volume por *Álbum de Família* (1945), *Anjo Negro* (1946) e *Senhora dos Afogados* (1947). Todas “tragédias em três atos”. Apesar de estar fora de ordem por sua cronologia – Dorotéia foi escrita em 1949 – o conjunto parece nos levar intencionalmente a uma composição para competição em uma “*dionísia suburbana*”; três tragédias e um drama satírico, ou no caso: uma farsa irresponsável em três atos.

Mas é Magaldi (in RODRIGUES, 1981, vol.01, p.31) quem nos dá a primeira pista para esta escolha;

*Aí estão, sem nenhum intuito catalogador, diversos mitos: o de sexo envolto na ideia de pecado, o de beleza ligado a maldição, a doença como purificadora da alma, a feiúra como espantalho do demônio, a condenação do filho rebelde a retornar ao útero materno, a recusa do próprio corpo conduzindo à rigidez da morte, o artifício como antônimo da vida.*

Em diálogos como o ocorrido entre Dona Assunta da Abadia e as três viúvas, poderemos encontrar elementos do absurdo que são ratificados no embate de elementos contrários como descritos por Magaldi. E o crítico prossegue com talvez a mais importante pista:

*A essa casa feita só de salas, sem nenhum quarto (o quarto simbolizaria a perigosa privacidade, o recolhimento individual, que dá rédeas à imaginação)... (1981, vol.01, p.31)*

Neste cenário implacável, onde as personagens estão sempre presas “fora”, pois não há a internalização possível do quarto, poderemos assim encontrar nesta forma prisional elementos beckettianos, dos elementos presos a vicissitudes. Esperando.

Outros elementos deliciosamente teatrais, como a náusea de família, a invisibilidade familiar para o gênero masculino, as botas como representação do homem na cena; e o jarro.

*Dorotéia (dolorosa) – O jarro!* (RODRIGUES, 1981, vol. 01, p. 202).

Carmine Martuscello, em sua análise psicanalítica do texto de Nelson, nos lembra que o jarro, instrumento de higiene feminina nos bordéis de época, surge como evidência da culpa sexual de Dorotéia, e seu reconhecimento – da existência no quarto – remetem à uma rendição;

*Dona Flávia (doce e cruel) – Confessa... Confessa...*

*(...)*

*Dorotéia – (...) E tinha, sim, tinha o jarro!* (1981, p.203)

O conjunto de elementos não realistas presentes no texto, confundem alguns que o percebem como uma peça surrealista. Entretanto os elementos rodrigueanos estão presentes; a família dissolvida, a culpa, – o pecado – pelo sexo e a busca da purgação deste pecado muitas vezes pela morte. Única purgação possível e aceitável.

Em Dorotéia não encontramos a voz off como texto narrado, porém ela está representada no *jarro*.

*(Imobilizam-se todos os personagens. Viram-se num movimento único, para o fundo da cena. Acaba de aparecer o jarro.)*  
(1981, p.216)



Esta imagem tem a força da voz off. É a presença do autor conduzindo a personagem inapelavelmente à perdição, e ao mesmo tempo mostrando sua culpa.

## BREVE CONCLUSÃO.

Apesar das supostas diferenças entre Nelson e Gerald, quando confrontados, temos na realidade premissas semelhantes: a presença do criador da cena, e uma sutil imposição de suas ideias ao espectador.

Ao mesmo tempo que encontramos maior riqueza de “cores” na criação da voz off no texto rodrigueano, contrariamente à obra de Thomas, esta caracteriza-se por uma forte inclinação ao tecnológico, buscando sua diferenciação através do uso das tecnologias de gravação, seja alterando a velocidade, “sujando” a gravação, entrecortando-a pela música ou sons variados, etc.

O estudo sobre a presença da voz off em ambos é fundamental para percebemos a relação da presença do jarro em Dorotéia, como um elemento narrativo, daquilo que Canevacci classifica por comunicação visual da imagem, mas atuando como “falada”. Desse modo, podemos perceber este texto de Nelson como sendo o mais próximo das formas de linguagem realizadas por Gerald Thomas, e portanto a relativa atração do encenador ao texto.

## BIBLIOGRAFIA

CANEVACCI, Massimo. **Antropologia da Comunicação Visual**. Rio de Janeiro, DP&A, 2001.

MARTUSCELLO, Carmine. **O Teatro de Nelson Rodrigues: uma leitura psicanalítica**. São Paulo: Editora Siciliano, 1993.

RODRIGUES, Nelson. **Teatro Completo de Nelson Rodrigues**, Vol. 01. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

\_\_\_\_\_. **Teatro Completo de Nelson Rodrigues**, Vol.02. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

\_\_\_\_\_. **Teatro Completo de Nelson Rodrigues**, Vol. 03. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva: 2003.

THOMAS, Gerald / FERNANDES, Silva / GUINSBURG, J. (orgs.). **Um encenador de si mesmo: Gerald Thomas**. coleção Signos, v. 21. São Paulo: Perspectiva, 1996.

VIDEO:

THOMAS, Gerald. **The Flash and the Crash Days**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; Teatro I, 1991. (Cópia cedida pelo diretor)