

OS ELEMENTOS PARATEXTUAIS NA *OSMÍA* DE TERESA DE MELLO BREYNER

AZEVEDO, Rita Gisela Martins de

Abstract

In this article we will analyze the “indications” posted by Teresa de Mello Breyner in her tragedy *Osmia*, awarded and published by the Royal Academy of Sciences of Lisbon in 1788.

Therefore, we will see elements as varied as the scenery, the gestures, the scenic space, interpretation, and costumes. In our view, this specific indications may suggest the playwright theatrical vision and are meaningful to the reader and the director, because they allow to imagine the atmosphere of the time and the space where the action will take place.

Resumo

Neste artigo analisaremos os elementos paratextuais, ou seja, as didascálias inseridas por Teresa de Mello Breyner na sua tragédia *Osmia*, premiada e publicada pela Real Academia de Ciências de Lisboa em 1788.

Veremos, conseqüentemente, elementos tão diversos como o cenário, a gestualidade, a movimentação no espaço cénico, e outrossim adereços, vestuário e figurinos. Em nosso entender, as didascálias são significativas da visão teatral de qualquer autor de teatro e constituem indicações significativas para o leitor e para o encenador, pois são passíveis de ajudá-los a imaginar o ambiente da época e o espaço aonde a acção decorrerá.

Key-words: Dramaturgy, Tragedy, indications, *Osmia*, action.

Palavras-chave: Dramaturgia, Tragédia, didascálias, *Osmia*, acção.

Data de submissão: Novembro 2010 | **Data de aceitação:** Dezembro de 2010.

OS ELEMENTOS PARATEXTUAIS NA *OSMÍA* DE TERESA DE MELLO BREYNER

Segundo, Anne Ubersfeld qualquer texto de teatro: «[...] se compose de deux parties distinctes mais indissociables, le dialogue et les didascalies (ou indications scéniques ou régie)»¹. Neste contexto, a inserção de didascálias, ou informações paratextuais complementares às réplicas das personagens, poderá revelar-nos em que medida a opção pelo género teatral - mais especificamente pela tragédia - não é puramente arbitrária, uma vez que se trata de um género que pressupõe a exposição da intriga em palco, através da interpretação dos actores, interpretação que é, muitas vezes, auxiliada pela inserção deste tipo de indicações.

Neste artigo analisaremos as didascálias² inseridas por Teresa de Mello Breyner na sua tragédia *Osmia*, sendo que estas são, em nosso entender, indicações significativas da visão teatral de qualquer autor de teatro, na medida em que:

“dans les didascalies, c’est l’auteur lui-même qui:

- a) nomme les personnages (indiquant à chaque moment qui parle;
- b) attribue à chacun un lieu pour parler et une partie du discours;
- c) indique les gestes et les actions des personnages, indépendamment de tout discours.”³

Veremos, conseqüentemente, elementos tão diversos como o cenário, a gestualidade⁴, a movimentação no espaço cénico, e outrossim adereços, vestuário e figurinos. Estas indicações constituem indicações significativas para o leitor e para o encenador, pois são passíveis de ajudá-los a imaginar o ambiente da época e o espaço aonde a acção decorrerá.

Em nosso entender, esta intervenção dos autores evidencia a importância que os mesmos dão aos aspectos exclusivamente teatrais, orientando o leitor quanto ao caminho a seguir, de modo a otimizar a visualização no espaço cénico. Teresa de Mello Breyner inclui

¹ UBERSFELD, Anne, *L'école du Spectateur, Lire le Théâtre 2*. Paris: Ed. Sociales, 1981, p.21.

² Patrice Pavis prefere, relativamente ao teatro moderno, a utilização do termo anotação: “Todo texto (generalmente escrito por el dramaturgo) no pronunciado por los actores y destinado a clarificar la comprensión o el modo de presentación de la obra. [...] en los siglos XVIII y XIX: el deseo de caracterizar socialmente (drama burgués) y la toma de conciencia de la necesidad de una puesta en cena, tiene como consecuencia el aumento de las «didascalies». El discurso deja de ser interiormente teatral; no expresa su propia «prepuesta en escena», sino que exige del lector una visualización externa que lo situe correctamente en el contexto. [...]” PAVIS, Patrice, *Diccionario del teatro – Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A, 1990. p. 11.

³ UBERSFELD, Anne, *op. cit.*, p. 21.

⁴ “[...] El gesto es también un movimiento significativo, es algo intencional y cargado de sentido que pone en cuestión toda la personalidad entera. El gesto es, asimismo, un lenguaje. No sólo sirve para captar el mundo que nos rodea, sino que comunica a los demás la intención.” TERUEL, Tomas, Motos, *Iniciación a la Expresión Corporal (Teoría, Técnica y Práctica)*. Barcelona: Editorial Humanitas, 1983, p. 15.

inúmeras didascálias na sua tragédia – *Osmía*-, assim induzindo a conversão do leitor em potencial encenador⁵.

Para que o leitor possa estar mais familiarizado com a tragédia em análise apresentamos em seguida um quadro onde, sucintamente, anunciamos a intriga, a acção e o desfecho da tragédia *Osmía* de Teresa de Mello Breyner (1788):

INTRIGA	ACÇÃO	DESFECHO
O Pretor Lelio, vencedor dos Turdetanos apaixona-se por Osmía. Porém, co-mo desapareceu Rindaco, marido de Osmía, e é presumivelmente dado como morto, Lelio tenta convencê-la que nada impede a concretização deste seu amor. Osmía hesita entre o amor por Lelio, o orgulho ferido e o amor à sua pátria, pois foi vencida pelos Romanos.	<ul style="list-style-type: none">• Osmía é feita prisioneira;• Lelio tenta seduzi-la;• Aparece Rindaco;• Rindaco exige que Osmía assassine o Pretor.	<ul style="list-style-type: none">• Osmía suicida-se;• Rindaco é capturado e também se suicida;• Lelio regressa a Roma.

Vejamos, para começar, a importância e a função que a autora atribui às indicações de cenário, figurinos e adereços na sua tragédia.

O CENÁRIO

Na linguagem teatral, o cenário é um elemento actuante (que antecede a acção) e uma das técnicas não-verbais utilizadas para a criação do espaço e do ambiente teatral⁶. Patrice Pavis considera que o cenário é “Aquello que en escena figura el marco de la acción por médios pictóricos, plásticos y arquitectónicos (...) debe ser útil, eficaz, funcional. Es un instrumento antes de ser una imagen, un instrumento y no un ornamento”⁷. O cenário⁸, sendo indicativo do local onde a acção se passará é o primeiro elemento da interacção condicionada entre o Autor e o leitor/espectador e, no século XVIII, era normalmente representado por uma tela de fundo. Estas características, conferem ao cenário a possibilidade de suscitar ao espectador uma ilustração visual do texto, permitindo-lhe que situe rapidamente a acção, no tempo e no espaço.

⁵ SALVAT, R., *El Teatro como Texto, como Espectáculo*. Barcelona: Montesinos, 1983.

⁶ CHION, Michel, *Ecrire un scénario*. [s.l.]. Cahiers du cinéma-I.N.A., 1985. ISBN 2-86642-034-9.

⁷ PAVIS, Patrice, *op. cit.* p. 115.

⁸ “[...] Las posibilidades de decorado son evidentemente variadísimas y van desde la mera delimitación del área de juego con telas neutras hasta la creación de la ilusión perspectivista del «trompe l’oeil» y, como es natural, cambia según las épocas, las tecnologías y las modas.” SPANG, Kurt, *Teoría del drama: lectura y análisis de la obra teatral*. Navarra: Ediciones Universidad de Navarra, S. A., 1991. p. 213.

Reportando-nos ao cenário que Teresa de Mello Breyner propõe para a *Osmía* (1788) percebemos que a Autora aproveita todas as dimensões do palco, integrando na sua proposta para o cenário, elementos que remetem para a fábula da sua tragédia, o que implica, uma pré-visualização do espectáculo pelo leitor/espectador.

Este pormenor dá a entender que Teresa Josefa conhecia minimamente as regras que regem uma peça de teatro, na sua vertente de espectáculo cénico. E, nesta particularidade, o cenário inicial persiste como uma tela de fundo, fixo e inalterável. A autora mantém-se assim fiel a uma das três regras do teatro clássico, neste caso, a unidade de lugar.

A indicação proposta divide o espaço cénico em dois territórios de acção, que informam o leitor/espectador das forças antagónicas presentes na intriga - Romanos e Turdetanos "Átrio com colunas, por entre as quais se vê do lado direito o campo dos Romanos e do lado esquerdo os corredores que conduzem à habitação das Turdetanas."⁹

Além da função figurativa do espaço e do lugar onde a acção decorre¹⁰, o cenário faculta também ao leitor um primeiro contacto, no caso de Mello Breyner, com os costumes religiosos e morais dos intervenientes na intriga. Neste caso é sugerida a religião de uma das forças do conflito, os Turdetanos, já que a didascália em questão se refere a um elemento cenográfico destinado ao culto do Deus Endovelico¹¹: "No fundo se vê o bosque consagrado ao Deus Endovelico com a sua ara em forma de anta."¹². Aliás, na *Osmía*, são várias as alusões à religião, facto que mostra o cuidado da Autora em estabelecer uma íntima ligação entre o texto e as suas opções cenográficas. Vejamos dois exemplos: "LELIO: [...] Aquelas Aras são a Deus inimigo consagradas; Sem culto agora as vemos, [...]"¹³; "ELEDIA: [...] Estes Povos que ornaram tantas vezes de festões estas Aras, onde um tempo das vítimas fumava com frequência o sangue a teus furores consagrado! [...]"¹⁴.

⁹ O, I, p. 1.

¹⁰ SAMI-Ali, *L'espace imaginaire*. Paris: Gallimard, 1974; BERGER, John, *Modos de ver*. Lisboa: Edições 70, 1996.

¹¹ Actualmente, as dúvidas sobre esta divindade ainda perduram. Para alguns terá sido uma divindade do panteão indígena da Lusitânia, que mais tarde foi romanizada. Na altura da romanização, o culto acentua-se. A aceitação romana desta divindade traduziu-se na não hostilidade aos cultos indígenas. Aceitavam as suas crenças, pois sabiam que aceitando a fé local mais fácil seria a romanização dessas populações.

¹² O, I, p. 1.

¹³ O, I, 2.^a, p. 3.

¹⁴ O, I, 5.^a, p. 9.

FIGURINOS E ADEREÇOS

Além de caracterizarem as personagens no tempo e no espaço, os figurinos¹⁵ possuem igualmente um valor simbólico de grande relevância, pois contribuem para realçar traços dominantes do contexto social da época a que a acção se reporta. Segundo PAVIS: “En la puesta en escena contemporânea, el vestuário juega un papel variado y de gran importância, transformándose verdaderamente en esa «segunda piel del actor»”¹⁶.

Como adiante veremos, as indicações relativas aos figurinos¹⁷ e adereços são pouco frequentes, parecendo lícito inferir-se que assumem funções específicas para a construção da intriga.

Teresa de Mello Breyner atribui grande importância ao figurino de Osmía (princesa dos Turdetanos), personagem principal da sua tragédia. No decorrer da acção encontramos cinco didascálias referentes a figurinos, todas elas respeitantes à personagem mencionada.

A personagem Osmía surge pela primeira vez em cena vestindo um traje romano (embora seja a princesa dos Turdetanos); facto que coloca o espectador perante esta interrogação: o que levaria a princesa dos Turdetanos a envergar um traje romano?

Esta dúvida mais se acentua se considerarmos que a acção só decorre após uma nova referência ao traje da mencionada personagem, desta vez marcada pela acção de "combinar os trajes" de Osmía¹⁸. Parece-nos que esta anotação surge da necessidade de a Autora procurar chamar a atenção do leitor/espectador para este paradoxo. Teresa de Mello Breyner faz portanto apelo à imagem, sem recorrer à fala, técnica que justamente distingue o teatro de outros géneros literários.

O mesmo acontece na cena entre Osmía e Rindaco (marido de Osmia), que decorre no quarto acto. Também aí, o figurino assume um papel determinante, que ultrapassa (uma vez mais) a função de mera indumentária, já de si informativa. Com efeito, a Autora sugere várias

¹⁵ “Actualmente, el vestuario adquiere, en el seno de la representación, un lugar mucho más ambicioso, multiplica sus funciones y se integra al trabajo de conjunto de los significantes escénicos. Tan pronto como aparece en escena, la vestimenta se transforma en vestuario teatral: es sometida a los efectos de amplificación, simplificación, abstracción y legibilidad.”. PAVIS, Patrice *op. cit.* p. 536; KOHLER, Carl, *História do Vestuário*. Brasil: Martins Fontes, 2001.

¹⁶ PAVIS, Patrice, *op. cit.*, p. 536.

¹⁷ Ver: BANU, G., *Le costume de théâtre*. Paris: 1981

¹⁸ Um dos meios próprios ao género teatral. Técnica dita "cinematográfica" (Flash-back), começa a ser utilizada no teatro através dos relatos. No género teatral anuncia-se através do narrador, ou de uma personagem, geralmente associada a uma mudança de luz ou da música, ou também provocada por um assunto, criando este parêntese na obra teatral.

interpretações¹⁹, sendo uma delas o atar e o desfazer dos laços relacionais existentes entre Osmía e Rindaco, pela morte e pelo perdão: "(Osmía) Desatando a cinta²⁰, com a qual enquanto diz os três versos seguintes, dá uma volta à roda da garganta; e ditos eles, entrega uma ponta da cinta a Rindaco, ficando com a outra na mão."²¹

Mas, neste caso, o figurino adquire um papel que condiciona a atitude e a forma de agir²² de Rindaco, marido de Osmía, deixando o leitor/espectador em suspenso, pois Teresa de Mello Breyner acrescenta a didascália: "Rindaco lança mão da faixa com uma espécie de furor, que não deixa perceber o seu intento."²³

No desfecho, que consideramos simbólico, é Rindaco quem não consegue desfazer o "nó" que unia o casal²⁴: "(Rindaco) Desfaz o laço, sem tirar a faixa".

À semelhança do que acontece com os figurinos, as indicações paratextuais relativas aos adereços, são em número muito reduzido. No entanto na opinião de Gilles Girard e de Real Ouellet, os adereços são extremamente importantes porque, entre outros motivos, são complementares às próprias personagens, podendo inclusive, ser determinantes para a caracterização física e psicológica das mesmas. Vejamos o que nos dizem os autores citados sobre estes objectos de cena:

“Numa tipologia das linguagens paraverbais, os adereços situam-se entre o cenário e o guarda-roupa; no entanto, a linha de demarcação é imprecisa: a espada, elemento da indumentária [...] torna-se adereço – prova de delito quando Teseu a encontra na posse de Fedra; [...] Os adereços mantêm estreitas relações com o actor que os manipula, os usa, os utiliza para diversos fins. [...]”²⁵

Tal como os figurinos, os adereços informam sobre a condição social das personagens e adquirem um significado simbólico, determinado pela situação em que se inserem. São

¹⁹ Ver PEDRO, António, *Pequeno tratado de encenação*. Lisboa: Inatel, 1997.

²⁰ Do ponto de vista simbólico é mais do que uma simples peça de vestuário, pois também é utilizada para segurar armas e objectos de uso pessoal. A cinta ou cinto alude à aspiração de refrear a sexualidade e, por este motivo, é desde épocas remotas, símbolo da temperança e de castidade. Muitas vezes a cinta nupcial e o véu eram símbolos de castidade pré-matrimonial. Desatar a cinta da noiva na noite de núpcias simbolizava a consumação do matrimónio. BIEDERMANN, Hans, *Dicionário Ilustrado de Símbolos*. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1993, p. 95; GRIMAL, Pierre, *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. Lisboa: Difel, 1992.

²¹ O, IV, 6.^a, p. 51.

²² DOAT, Jan, *Dire, parler, lire, jouer*. Montréal: Le Cercle du Livre de France, 1975.

²³ O, IV, 6.^a, p. 51.

²⁴ KANE, Lesli, *The language of silence*. London: Associated University Presses, 1984; LOWEN, Alexandre, *La langage du corps*. Paris: Tchou, 1977.

²⁵ GIRARD, Gilles, OUELLET, Real, *O Universo do Teatro*. Coimbra: Livraria Almedina, 1980, p.75 e 76.

“objectos simultaneamente qualitativos e funcionais [...] e mantêm com as personagens relações estreitas e até de interacção”²⁶.

Na *Osmía*, de Teresa Josefa de Mello Breyner, a personagem Eledia (confidente de Osmia) aparece pela primeira vez agrilhoadada, pormenor que permite uma imediata percepção da condição da personagem, no contexto da acção que então decorre: "Lelio, Lucio, e Eledia com cadeias, conduzida por um guarda."²⁷.

Por outro lado, os adereços determinam as atitudes das personagens que os possuem. Mas, curiosamente, na cena atrás referida, o comportamento arrogante de Eledia não é compatível com o que se esperaria de alguém preso por cadeias. Reacções como "arrogância" e "furor", informam-nos igualmente sobre o carácter da personagem: "(Eledia) com arrogância. Lucio desata as cadeias e as conserva na mão."²⁸; "(Eledia) com furor, lançando mão das cadeias, que Lucio lhe larga."²⁹.

Apesar da cena em questão ser bastante curta, a Autora introduz nas didascálias que acompanham o texto, por cinco vezes, o elemento "cadeias". Tal como se apresenta, a cena permite desde logo ao leitor uma antevisão das forças em conflito, servindo as cadeias para acentuar ainda mais a intenção da Autora em fazer, dos Turdetanos, o povo oprimido.

Simbólicos e representativos são também o punhal ou a espada. É no acto V da *Osmía* que este elemento - a espada - aparece referenciado no texto, pela mão do Pretor romano, Lelio: "(Lelio) Desembainhando a espada, precipitadamente a oferece a Osmía, que a rejeita com uma espécie de estremecimento."³⁰. A espada é, ao mesmo tempo, instrumento de acção. É com a espada que se faz justiça e que se punem os culpados:

"Empunhando a espada, corre Lelio para o campo seguido por Lucio, e das guardas; e Probo depois das últimas palavras de Lelio, parte também correndo para o bosque."³¹. E, mais adiante, surge nova indicação: "(Lelio) Desembainhando a espada até ao meio, vai para Rindaco, Manlio o detém."³².

²⁶ GIRARD, Gilles; OUELLET, Real, *op. cit.*, p. 76 e 77.

²⁷ O, I, 5.^a, p. 8.

²⁸ O, I, 5.^a, p. 9.

²⁹ O, I, 5.^a, p. 10.

³⁰ O, V, 6.^a, p. 63.

³¹ O, V, 7.^a, p. 64.

³² O, V, 11.^a, p. 69.

AS DIDASCÁLIAS DE INTERPRETAÇÃO

As didascálias de interpretação compreendem vários aspectos específicos da representação, como por exemplo, as entradas e saídas dos actores, a gestualidade, a movimentação em cena e a entoação. São indicações do Autor destinadas ao encenador/actor, nas quais o leitor acabará por se envolver pessoalmente, imaginando o desempenho dos actores ou convertendo-se, ele próprio, em encenador ocasional. Esta é uma das particularidades do género literário teatral, ou seja, o leitor vê-se permanentemente confrontado com a dualidade texto/espectáculo. E se por um lado as didascálias de interpretação informam o leitor sobre aspectos de carácter espaço temporais e sobre a psicologia das personagens, também contribuem, por outro lado, para acentuar ou atenuar o carácter trágico³³ das cenas. Dado que na *Osmia* de Teresa Mello Breyner estas indicações são recorrentes, optámos por dividir este item em três tipos de didascálias de interpretação, classificando-as segundo a seguinte nomenclatura:

- GESTUAL/MOVIMENTAÇÃO
- INDICAÇÃO DE DESTINATÁRIO
- ENTOAÇÃO

Esta ordenação permite-nos classificar e analisar separadamente e em pormenor, as indicações da dramaturga. Consequentemente, procedemos à contabilização das indicações paratextuais dadas pela autora no corpo do texto, bem como das indicações no início das cenas, (quando estas surgem como complemento da entrada dos personagens), tendo-se apurado um total de 152 didascálias na tragédia *Osmía* de Teresa de Mello Breyner.

Nos quadros comparativos previamente elaborados tentámos, na medida do possível, circunscrever essas indicações a um único aspecto. O que nem sempre conseguimos, pois as didascálias (na sua maioria) não são suficientemente estanques, englobando muitas vezes vários aspectos de interpretação, em simultâneo. Assim, analisaremos em primeiro lugar as didascálias de interpretação relativas à gestualidade e à movimentação das personagens da tragédia de Teresa Mello Breyner.

³³ “Se puede distinguir *grosso modo* entre tragicidad interna y externa, siendo la interna la que plasma los conflictos personales y la externa la que se revela a través de la intercepción o la situación. La distinción no carece de artificialidad y hasta de arbitrariedad porque en la práctica van íntimamente vinculadas. Lo trágico personal e interno se refiere a las contradicciones que puede experimentar una figura literaria, el dilema entre el deber y las inclinaciones, entre la ley y las obligaciones personales, et. Lo trágico externo subraya más los condicionamientos que impone el entorno, los obstáculos insuperables erigidos por los hechos externos, la crueldad, el asesinato, el crimen, etc.”. SPANG, Kurt, *Teoría del Drama – Lectura y análisis de la obra teatral*. Navarra: Ediciones Universidad de Navarra, S.A., 1991, p. 62

DIDASCÁLIAS GESTUAL/MOVIMENTAÇÃO

Extremamente importante na comunicação, a gestualidade é fundamental no teatro³⁴. Para que as personagens recriadas em palco sejam verosímeis, os actores deverão prestar particular atenção a este aspecto da comunicação, de modo a darem vida, pelo gesto e pela voz, à personagem que interpretam³⁵. O dramaturgo procura tanto quanto possível imitar o real, competindo ao actor a concretização desse desejo.

Ainda que, a gestualidade sirva apenas para completar aquilo que o texto falado não diz, como por exemplo, a deslocação de certas personagens no palco, ou as entradas e saídas de actores por todas as zonas do espaço cénico, o texto de Teresa de Mello Breyner é prolífero neste tipo de indicações. Vejamos alguns exemplos: "Parte Lucio por um dos corredores mais próximo à boca do Teatro."; "(Lelio) Ainda dentro dos bastidores."; "Eledia e Probo que entram da parte esquerda do Teatro."

Esta movimentação no espaço cénico surge, quase sempre, associada a acções específicas como olhar, chamar, partir, partir apressadamente, entre outras³⁶. Senão vejamos: "(Lucio) Olhando para o fundo do Teatro da parte esquerda."; "(Probo) No fundo do Teatro chamando para o Bosque."; "Lelio e Probo ambos apressados, mas cada um por diverso lado."

Por vezes estas movimentações têm como destinatários outras personagens: "Lucio entrando no Teatro com Osmía, lhe mostra Eledia, e parte para o campo."; "(Eledia) Quer partir e Osmía a detém."; "Todos os guardas se retiram ao mesmo tempo, que o Pretor vai encontrar Eledia."; "Eledia só. Entrando pelo lado esquerdo, e vendo ainda Probo, que se some por entre o arvoredos."

E, pela associação de indicações interpretativas, podem também sugerir comportamentos:

"(Eledia) Volta-se para a Anta, e exclama com veemência."

"(Eledia) Afasta-se para o fundo do Teatro enxugando o pranto, e sem dar atenção ao que se passa, só volta quando Osmía a chama."

"Osmía, e o Vetão; este quando Osmía o chama, volta ao acto de desesperação, em que se conservava, sem atender ao que se passava no Teatro."

"Os ditos, e pela parte do bosque Probo, e após ele Eledia, ambos dando sinais da maior consternação, e terror."

³⁴ A este propósito veja-se, PAVIS, Patrice, *op. cit.*, p. 240-245.

³⁵ CHALAGUIER, Claude, MALLEN, Gérard, *Le jeu d'expression et l'imaginaire*. Paris: Editions Fleurus, 1979.

³⁶ DOLTO, Françoise M., *Tout est langage*. Paris: Vertiges du Nord/Carrère, 1987.

Estas movimentações põem em evidência a preocupação da Autora em criar verosimilhança na acção das personagens postas em cena e contribuem para imprimir à peça o ritmo desejado. Trata-se de um texto dentro de outro texto, este interno.

Outro tipo de didascálias gestuais frequentes são as que indicam apenas entradas e saídas de cena, como se poderá comprovar nos seguintes exemplos:

"(Eledia) Vai-se."
"Um dos guardas se apresenta (a Lelio)."
"(Osmía) Em acto de partir."

Podemos também encontrar indicações inesperadas em relação a outras personagens. Um exemplo é a acção de Rindaco, capitão dos Vetões, que na última cena da peça, quando toma conhecimento da notícia do suicídio de Osmía, prefere morrer pelas suas próprias mãos a ser castigado, ou eventualmente, a ser perdoado pelo Pretor. A personagem reagirá da seguinte forma: "Rindaco mete as mãos na ferida, e cai proferindo a última palavra com aspereza."

Mas se o gesto é sobretudo comunicação, a gestualidade sugere comportamentos sociais, individuais ou colectivos: servilismo, igualdade, violência, astúcia, etc., têm na gestualidade um complemento da sua expressão. Associada a comportamentos sociais como pegar no braço, dar, pegar, soltar, beijar a mão, abraçar, pode servir para definir as ligações pessoais entre as personagens que, necessariamente, obedecem a relações sociais estabelecidas³⁷. No exemplo seguinte, o gesto contribui para mostrar a proximidade entre as personagens, neste caso a proximidade entre Lelio e Manlio: "(Manlio) Pegando-lhe no braço (a Lelio)".

A gestualidade pode também mostrar os sentimentos que unem as personagens. No exemplo seguinte, o laço conjugal entre Osmía e Rindaco, permite a intimidade: "Volta Rindaco, e corre a abraçar Osmía."; "(Rindaco) Tendo-a nos braços (Osmía)."

Dependendo da interpretação, o gesto poderá proporcionar indicações sobre o carácter e as relações das personagens, pelo que os dramaturgos podem acentuar, através das didascálias, por um lado, o temperamento e a afectividade das personagens durante a acção, e por outro lado, com indicações como, violência, ternura, rudeza, ênfase, sugerir as relações que se estabelecem entre elas.

É assim que a 4.^a cena, do acto I da *Osmía*, nos sugere, a impaciência Lelio e a tranquilidade de Lucio: "(Lelio) Pondo-lhe com ênfase a mão no braço (a Lucio)."

Sugere também a proximidade entre ambos pois a aproximação legitima o gesto entre ambas as personagens. O mesmo acontece no acto III, 1.^a cena, entre Osmía e Eledia: "(Osmía) Pegando-lhe pela mão (a Eledia)."

A gestualidade associada à interpretação também pode sugerir tensão. O exemplo seguinte da *Osmía* é elucidativo da tensão existente entre Osmía e Rindaco: "(Vetão) Afasta-a com desabrimento (Osmía)".

Mas, noutros casos, poderá mostrar a ansiedade entre as personagens. Nas duas cenas mencionadas a seguir, assistimos à ansiedade de Lelio e de Eledia, sucessivamente: "Osmía, e Lelio que se adianta a recebê-la."; "(Osmía) Apressando-se a recebê-la (a Eledia)."

Como já referimos, as didascálias GESTUAL/MOVIMENTAÇÃO destinam-se a completar o texto lido ou dito, sugerindo ao leitor/encenador a intenção e o efeito pretendido pelo Autor, tendo em vista a do vertente espectáculo, indissociável do género teatral.

Analisaremos em seguida as didascálias de interpretação que classificámos como INDICAÇÃO DE DESTINATÁRIO. Na *Osmía* de Teresa de Mello Breyner os exemplos encontrados são os seguintes:

DIDASCÁLIA	ACTO/CENA/PAG.
"Para o Pretor."	I, 5. ^a , 10
"Para Eledia."	II, 6. ^a , 26
"Para Probo."	II, 7. ^a , 27

Outras didascálias deste tipo são os apartes. Um "à parte" permite a quebra da chamada "quarta parede"³⁸, sendo uma característica diferencial do teatro como género literário. Nas palavras de SPANG, o "à parte" faz com que o actor se dirija directamente ao público, integrando-o assim na própria fábula:

“es una intervención verbal de una o varias figuras cuya característica sobresaliente es precisamente de la apartarse del juego dramático, es decir, la figura deja de participar en el acontecimiento escénico inmediato, aunque existen distintos grados de alejamiento del juego [...]”

Na *Osmía*, de Teresa Josefa, surgem no texto da forma seguinte: "(Eledia) A' parte."; "(Osmía) A' parte."

³⁷ DOLTO, Françoise M., *L'image inconsciente du corps*. Paris: Seuil, 1984.

³⁸ Barreira imaginária que separa o actor da plateia.

A ENTOAÇÃO

Esta categoria de didascálias - de entoação - diz respeito à voz do intérprete. O Autor ajusta ao texto o tom e o sentimento partindo do princípio que a voz é uma das ferramentas do actor. Estes tipos de indicações de ordem para-linguística referem-se à interpretação dos actores e são passíveis de contribuir para a caracterização das personagens por eles interpretadas, bem como para o ambiente geral da peça.

O texto de Teresa Mello Breyner é muito fértil neste tipo de informação, que aqui poderemos considerar de vários níveis. Se por vezes a Autora insere didascálias que se reportam a uma única indicação de entoação, noutros casos estas referências podem agrupar várias adjectivações em simultâneo.

Neste particular, adoptámos a ordenação ascendente, do menos complexo para o mais complexo: começámos pelas didascálias que se referem a um único aspecto de entoação, para passarmos depois às que considerámos mais interessantes, quer pelo número de termos, quer pelo pormenor das indicações da Autora.

Regra geral, as didascálias unívocas são repetitivas e visam essencialmente acentuar o trágico das cenas onde estão inseridas, ajudando igualmente a caracterizar os comportamentos. Indicamos alguns exemplos:

DIDASCÁLIAS UNÍVOCAS DA OSMÍA

PERSONAGENS

OSMÍA	ELEDIA	LELIO	LUCIO	RINDACO
"Com aflição." ³⁹	"Com altivez." ⁴³	"A Lucio, com severidade." ⁴⁵	"Com ironia." ⁴⁹	"Inquieto." ⁵¹
"Com severidade." ⁴⁰	"Com veemência." ⁴⁴	"Apaixonado." ⁴⁶	"Perturbado." ⁵⁰	"Indignado." ⁵²
"Com indignação." ⁴¹		"Com precipitação." ⁴⁷		"Com indignação." ⁵³
"Com brandura." ⁴²		"Com impaciência." ⁴⁸		"Com assombro." ⁵⁴

³⁹ I, 8.^a, p. 13.

⁴⁰ I, 8.^a, p. 14.

⁴¹ III, 8.^a, p. 41.

⁴² V, 6.^a, p. 64.

⁴³ I, 5.^a, p. 10. + I, 8.^a, p. 14.

⁴⁴ I, 8.^a, p. 16.

⁴⁵ I, 5.^a, p. 10.

⁴⁶ II, 4.^a, p. 24.

⁴⁷ V, 9.^a, p. 66.

⁴⁸ V, 10.^a, p. 67.

Pela sua função caracterizadora, a didascália de entoação contribui também para a definição da acção (ou várias acções em simultâneo) à qual está associada. Veremos seguidamente alguns exemplos de didascálias de entoação compostas por um termo, a que se associam uma ou mais acções:

"(Lelio) Interrompe-a com a maior vivacidade (a Eledia)."

"(Osmía) Com aflicção e retira-se."

"(Eledia) Fica absorta, e não torna em si, senão quando parte Probo, e então vê Osmía."

"(Probo) Mostra Eledia e parte confuso."

Com o objectivo de reforçar a interpretação dos actores idealizada no seu texto, Teresa de Mello Breyner insere, com repetida adjectivação, grande quantidade de didascálias de entoação. Vejamos alguns exemplos:

DIDASCÁLIAS DE ENTOAÇÃO NA OSMÍA

PERSONAGENS

OSMÍA	ELEDIA	LELIO	MANLIO
<i>"Com extrema aflicção."</i>	<i>"Com ironia picante."⁵⁶</i>	<i>"Por extremo consternado."⁵⁸</i>	<i>"Com a maior e mais</i>
<i>"Com a mais viva expressão."⁵⁵</i>	<i>"Com a mais viva expressão de dor."⁵⁷</i>	<i>"Com a mais forte expressão."⁵⁹</i>	<i>picante ironia."⁶⁰</i>

Outro aspecto que nos parece significativo é a relação existente entre a complexidade das didascálias e a complexidade das cenas. Assim, constatamos que quanto maior é a intensidade dramática das cenas, maior é a preocupação da Autora em dar ao leitor/encenador/actor informações complementares ao texto, através das mencionadas didascálias.

Um exemplo concreto é dado na primeira cena entre Osmía e Eledia (confidente de Osmia), cena que pode ser considerada como uma das situações mais tensas da tragédia.

⁴⁹ I, 4.^a, p. 7.

⁵⁰ II, 2.^a, p. 19.

⁵¹ IV, 4.^a, p. 46.

⁵² IV, 6.^a, p. 49.

⁵³ IV, 6.^a, p. 50.

⁵⁴ IV, 6.^a, p. 50.

⁵⁵ V, 6.^a, p. 64.

⁵⁶ III, 1.^a, p. 30.

⁵⁷ V, 11.^a, p. 68.

⁵⁸ V, 11.^a, p. 68.

⁵⁹ V, 11.^a, p. 70.

⁶⁰ III, 4.^a, p. 36.

Trata-se do primeiro encontro entre ambas, após o cativo. A tensão é acentuada, pelo traje romano que Osmía veste. Duas didascálias determinam, com precisão, a forma como devem agir as personagens: "(Eledia) Voltando com ternura, fica suspensa, como que desconhece Osmía."; "Osmía com brandura. Eledia sempre com indignação, e altivez."

Também é notório que à medida que a acção se aproxima da sua conclusão, mais pormenorizadas se vão tornando as indicações paratextuais na *Osmía*, de Teresa de Mello Breyner. Esta acumulação de didascálias relaciona-se directamente com as acções particulares de cada cena e com as personagens que delas fazem parte, revelando a evidente preocupação da Autora em nada deixar ao acaso nos momentos mais importantes da intriga, e, mais particularmente, no seu desfecho.

A 8.ª cena do acto V, é um exemplo esclarecedor da maneira como Teresa de Mello Breyner deixa transparecer, através da didascália, a sua visão do comportamento das personagens. Ou seja, as didascálias, da 8.ª cena do V acto, referem-se a indicações acerca da entrada em cena de Eledia: "Eledia só. Entrando pelo lado esquerdo, e vendo ainda Probo, que se some por entre o arvoredado [...]". Bem como à movimentação da personagem no palco: "Encaminha-se resoluta para o bosque, e pouco depois pára como que espavorida". E também, à interpretação da actriz/personagem e à sua saída de cena: "Tudo o que se segue é dito com o ar de uma pessoa transportada"; "Fica absorta um momento, e depois como que na verdade escuta, repete o que se segue; e por fim parte resoluta para o bosque."

O mesmo se pode dizer da última cena da tragédia, relativamente a Rindaco marido de Osmia e capitão dos Vetões. O exemplo que se segue mostra a atenção que a Autora coloca na didascália de entoação, indicando em simultâneo a forma de agir de todos os intervenientes na acção que então decorre:

"(Rindaco) Grosseiramente interrompe o Pretor, e com arrogância faz a pergunta a Eledia, a qual como absorta, a nada atendia, e só desperta à voz de Rindaco. Então com a expressão do maior assombro o reconhece, e esta mesma afecção mostram os circundantes, mas Lelio mais vivamente"

Ou, caracterizando a atitude da personagem em questão, neste caso, Rindaco:

"Mostrando a ferida. Toda esta fala deve ser animada da arrogância característica de Rindaco; mas as frases devem ser interrompidas assaz pela cólera, como pela fraqueza, que supõem a qualidade da ferida."

Em jeito de conclusão, podemos afirmar que neste artigo analisámos vários tipos de didascálias, ou elementos paratextuais, que se encontram na tragédia *Osmía* de Teresa Mello Breyner.

Constatamos que na tragédia referida existem apenas quatro cenas sem didascálias e dez cenas com uma didascália. A 6.^a cena do IV acto, tem o mais elevado número de didascálias (16); seguida pela 5.^a cena do I acto e pela 6.^a cena e 11.^a cena do V acto, com doze. Segue-se a 8.^a cena do I acto, com dez; e, finalmente, a 1.^a cena e a 8.^a cena do III acto, com oito didascálias, respectivamente. As didascálias gestuais são predominantes.

Como referimos, estas indicações destinadas aos leitores/actores/encenadores, visam uma melhor realização “prática” das tragédias. A pormenorização, cuidadosa, de grande parte das indicações existentes, constitui um indicador seguro da importância que a autora atribui ao objectivo central do texto dramático - a encenação/representação - onde a interpretação dos actores é fundamental.

Pela análise da quantidade e diversidade das didascálias inseridas por Teresa Mello Breyner na *Osmía*, concluímos que a Autora é precisa e consistente no que concerne aos factores específicos da interpretação dos actores, da representação e da encenação da sua obra.

De facto, as indicações dadas pela autora procuram dar realismo ao quadro cénico. E, se relativamente ao primeiro conjunto de didascálias que vimos - cenário, figurinos, adereços, e acessórios, as indicações são raras, a verdade é que possuem sempre um valor prático e simbólico, condicionando situações e atitudes.

Mais abundantes são as didascálias de GESTUAL/MOVIMENTAÇÃO E ENTOAÇÃO, sendo rara a cena onde não exista este tipo de indicação. Estas didascálias (referentes ao texto e destinadas aos actores) são particularmente significativas nas cenas mais importantes das tragédias, sobretudo nas cenas onde os pares Lelio/Osmía e Osmía/Rindaco intervêm.

E se por um lado, esta profusão de didascálias possa ser vista como uma tentativa da Autora em limitar a perspectiva do encenador e do leitor, pois ao interferir frequentemente com indicações paratextuais, Teresa de Mello Breyner pouco deixa em aberto, assim conduzindo e reduzindo a imaginação do leitor/actor/encenador, por outro lado, há, em nossa opinião, vontade manifesta da Autora em aproximar a língua escrita da língua falada, procurando dar mais verosimilhança à situação a recriar no palco, através da entoação e da gestualidade/movimentação dos actores.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CORPUS:

- BREYNER, Teresa Josefa de Mello, *Osmía*. Lisboa: Academia de Ciências de Lisboa, 1788.
- AUBAILLY, J. C., *Le monologue, le Dialogue et la Sotie*. Paris: Ed. Honoré Champion, 1976.
- AUSTIN, John Langshaw, *Quand dire c'est faire*. Paris: Seuil, 1970.
- BANU, G., *Le costume de théâtre*. Paris: 1981.
- BARA, André, *L'expression par le corps. Principes et méthodes*. Toulouse: Époque, 1974.
- BARATA, José de Oliveira, *História do Teatro Português*. Lisboa: Universidade Aberta, 1991.
- BOBES, Maria del Carmen Naves, *Semiologia de la Obra Dramática*. Madrid: Taurus, 1987.
- BOMPIANI V., LAFFONT R., *Dictionnaire des personnages littéraires et dramatiques de tous les temps et de tous les pays. Poésie, théâtre, roman, musique*. Paris: SEDE, 1960.
- BURKE, Peter, *O Mundo Como Teatro – Estudos de Antropologia Histórica*. Lisboa: Difel, 1992.
- CHALAGUIER, Claude, MALLEEN, Gérard, *Le jeu d'expression et l'imaginaire*. Paris: Editions Fleurus, 1979.
- CORVIN, Michel, *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre*. Paris: Bordas, 1991.
- DOAT, Jan, *Dire, parler, lire, jouer*. Montréal: Le Cercle du Livre de France, 1975.
- DOAT, Jan, *L'expression corporelle du comédien*. Paris: Les Editions françaises nouvelles, 1944.
- DOLTO, Françoise M., *L'image inconsciente du corps*. Paris: Seuil, 1984.
- DOLTO, Françoise M., *Tout est langage*. Paris: Vertiges du Nord/Carrère, 1987.
- DUSSALT, Jean Claude, *Le corps vêtu de mots*. Montréal: Quinze, 1980.
- DUVIGNAUD, Jean, *Sociologie du théâtre*. Paris: Presses Universitaires de France, 1965.

- ECO, Humberto, [et al.], *Psicologia do Vestir*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1989.
- GIRAD, Girard, [et al.], *O Universo do Teatro*, Coimbra: Livraria Almedina, 1980.
- GUIRAUD, Pierre, *La langage du corps*. Paris: P.U.F., 1980.
- HALL, Edward T., *Le langage silencieux*. Paris: Seuil, 1978.
- KANE, Lesli, *The language of silence*. London: Associated University Presses, 1984.
- KOHLER, Carl, *História do Vestuário*. Brasil: Martins Fontes, 2001.
- PAVIS, Patrice, *Diccionario del Teatro - Dramaturgia, Estética, Semiología*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1980.
- SARAIVA, António José; LOPES, Óscar, *História da Literatura Portuguesa* (3ª ed). Porto: Porto Editora, Lda, 1976.
- SENA, Jorge de, *Do Teatro em Portugal*. Lisboa: Edições 70, 1988.
- SPANG, Kurt, *Teoria del Drama - Lectura y Análisis de La Obra Teatral*. Navarra: Ediciones Universidad de Navarra, S.A., 1991.
- STEGAGNO-PICCHIO, Luciana, *História do Teatro Português*. Lisboa: Portugália, 1969.
- TORO, F. de, *Semiótica del Teatro. Del Texto a la Puesta en Escena*. Buenos Aires: Galerna, 1987.
- UBERSFELD, A., *L'école du Spectateur, Lire le Théâtre 2*. Paris: Ed. Sociales, 1981.
- UBERSFELD, A., *Lire le Théâtre*. Paris: Ed. Sociales, 1978.