

DO SIGNIFICANTE AUSENTE NO TEATRO

Eduardo PEÑUELA CAÑIZAL*

Parafraseando passagens dos *Essais Critiques* de Barthes, (3), posso dizer que, ao vivenciar o espetáculo teatral, o espectador fica envolvido numa polifonia informacional proveniente do cenário, da vestimenta, da iluminação, do lugar ocupado pelos atores, da gestualidade, da música e das palavras. Vale admitir, assim, que a teatralidade se deixa perceber nesse espessor de signos que decorre de combinatórias expressivas geradas pela manipulação de um conjunto variável de sistemas semióticos. Já em 1938, Piotr Bogatyrev, um dos primeiros a estudar com sistematicidade as estruturas sgnicas do teatro, observava, entre outras coisas, que tanto o traje quanto a casa-cenário podem moldar vários signos: o traje de "Boris Godunov mostra um soberano e, simultaneamente,

* Docente da ECA - USP e Professor Participante do Programa de Pós-Graduação.

sua nacionalidade russa. Na peça de Púchkin, *História do Pescador e do Peixinho*, a choupana do início é o signo da grande pobreza do velho e da velha, a segunda casa o signo da pobreza da velha, a terceira o signo de que a velha tornou-se rainha, porém a decoração de todas essas habitações prova a nacionalidade russa de seus proprietários." (4, p. 72)

Esse entendimento revela que os primeiros semioticistas do teatro conceberam o signo teatral como uma entidade significativa sobre-determinada pela estrutura das unidades lingüísticas e das de outras unidades que com elas se combinam. Dessa perspectiva, a especificidade da mensagem teatral nasce, precisamente, do caráter heterogêneo de seus componentes e, por isso, é evidente que "una obra de teatro debemos siempre LEERLA sin olvidar la condición básica: que está escrita para representarse, para vivir sobre un escenario. Sólo en virtud de la realización del texto literario podremos comprender la obra en su totalidad" (19, 57). Mas também é verdade que, com frequência, muitos semioticistas da atualidade se afastam dessa premissa para sucumbir ao canto das sireias do texto dramático, pois, como observa Carlson, uma "vast majority of more recent works on the semiotics of drama and theatre, has

been carried out, especially in English, by scholars whose background was essentially literary" (5, P. 153)

Avançar no terreno da semiótica teatral pressupõe, em princípio, evitar as trilhas abertas por aqueles que teimam em se aproximar do teatro com a convicção de que ele é um gênero literário. Faz-se necessário, para se desviar desse fim, retomar alguns dos pressupostos assentados pelos representantes da chamada Escola de Praga, principalmente aquele que se compromete com os processos de predeterminação de figuras cênicas que o texto dramático desencadeia quando, além dos reparos e comentários do dramaturgo, se exploram os interstícios dos diálogos, qual recomenda Jiri Veltruski em seu ensaio *O Texto Dramático como Componente do Teatro*. É mister reconhecer, por conseguinte, que se a teatrologia "si è subito precisata come una branca della semiotica c'è una ragione. Ed è che la priorità del teatro drammatico rispetto alla messa in scena, sostenibile con qualche plausibilità in rapporto alla persistenza nel tempo, diventa invece insostenibile in rapporto alla nozione di segno. In quanto organizzato in segni, seppure di natura specifica, il testo drammatico non differisce teoricamente dal 'testo scenografico' o dal 'testo gestuale',

ecc.: cioè dai 'testi parziali' che integrano, sulla base di uno statuto di parità, il 'testo globale' o, como è stato chiamato, il 'testo spettacolare" (16, p. 22). Em suma, convém assinalar, desde já, que as unidades semânticas do texto dramático dependem, para se manifestar, de uma pluralidade de configurações expressivas que sobredeterminam as formas da encenação e, sendo assim, a semiótica do teatro teria como principal tarefa estudar os fenômenos de semiose legitimados pela confluência dos textos parciais no texto espetacular. Em outras palavras, ultrapassar as limitações impostas pelas formulações que, em nome da objetiva invariabilidade do texto dramático, mutilam as dimensões do significante do signo teatral. Para tanto, parece-me prudente efetuar parte dessa tarefa tomando, nesta oportunidade, alguns dos estudos mais relevantes da semiótica do teatro e tendo como intuito prioritário extrair deles aquelas particularidades que, de modo explícito ou não, contribuam para relativizar, sem restrições preconcebidas, o plano da expressão de signos que aludam, sempre, ao texto espetacular.

Talvez tenha sido Tadeusz Kowzan o primeiro a defender, em trabalho publicado na revista *Diogène* em 1968, a idéia de que os signos,

no teatro, raramente se manifestam em estado puro, já que qualquer expressão lingüística do texto dramático está sujeita às contribuições expressivas trazidas pela entonação, pela mímica e o movimento dos atores ou, então, por outros meios significantes vindos do cenário, do vestuário, da maquilagem, dos ruídos e da música. Com treze sistemas de signos, enfim, ele monta o seguinte quadro:

1 palavra 2 tom	Texto pronunciado	Ator	Signos auditivos	Tempo	Signos auditivos (ator)
3 expressão facial 4 gesto 5 marcação	Expressão corporal		Signos visuais	Espaço e tempo	Signos visuais (ator)
6 maquilagem 7 penteado 8 indumentária	Aparências exteriores do ator			Espaço	
9 acessórios 10 cenário 11 iluminação	Aspecto do espaço cênico	Fora do ator	Signos auditivos	Espaço e tempo	Signos visuais (fora do ator)
12 música 13 som	Efeitos sonoros não articulados			Tempo	Signos auditivos (fora do ator)

Mas após suas tentativas de sistematizar os fenômenos semiológicos do espetáculo teatral, o semioticista insiste sobre o fato da intercambialidade dos signos entre diferentes sistemas e termina estabelecendo uma hierarquia ao afirmar que a palavra, em primeiro lugar, "tem o poder de substituir a maioria dos signos dos demais sistemas" (12, p. 78), cabendo o segundo lugar ao sistema da gestualidade, sem descartar, porém, a possibilidade de que os signos mais materiais, como os do cenário ou da indumentária, se substituam uns pelos outros. Kowzan, contudo, está convencido de que é preciso reconsiderar o problema do signo teatral em geral e, sobretudo, nas relações entre significado e significante, entendidos esses dois termos no quadro das famosas dicotomias saussurianas. De qualquer maneira, ele se pergunta se o esquema, elaborado em princípio para as necessidades da lingüística, sustenta a experiência de um tipo de signo que se estende sobre campos semiológicos extremamente vastos e que possui, ainda, uma considerável gama de realizações expressivas, já que, no teatro, por exemplo, "a chuva pode ser representada (ser significada) de diversos modos, por meio de diferentes sistemas de signos: pela iluminação (projeção), indumentária (impermeável ou ca-

puz), acessórios (guarda-chuva), o gesto (ator que se sacode ao entrar), penteado (cabelo molhado), a música e, sobretudo, a palavra. Há então diferentes signos (simultâneos, sucessivos ou virtuais), diferentes significantes, mas o significado sempre é o mesmo: chove." (12, p. 81).

Mesmo admitindo a multiplicidade de significantes como uma das características mais específicas da semiose teatral, Kowzan, ao que tudo indica, desconheceu o princípio da transformabilidade utilizado por Jindrich Honzl em 1940 para provar, entre outras coisas, a mobilidade que caracteriza tanto o plano da expressão quanto o plano do conteúdo do signo teatral. Para este autor, uma das peculiaridades fundantes do signo teatral decorre de um constante jogo de intercâmbio de materiais, de passar de um aspecto para outro, de dar vida às coisas inanimadas, de pular do campo acústico para o campo visual, de fazer do ator um objeto do cenário ou, então, de transferir para a corporalidade dos atores as ondulações do mar, tal qual fez Okhlopkov com seu 'ator-oceano' e seu 'ator-móvel'. A transformabilidade dos meios de expressão não é um procedimento do teatro japonês ou ainda do trabalho inovador feito pelos russos em 1935. Ela aparece em várias experiên-

cias realizadas em diferentes países da Europa e mesmo na encenação que o próprio Honzl fez, em 1927, de *Les Mamelles de Tirésias*: "substituímos uma imagem do cenário pelas palavras do poeta: os atores figuravam as letras que se deslocavam em cena, formando a cada vez um novo verso." (9, p. 45). Além disso, a mobilidade do signo teatral serve para dissipar uma confusão teórica que nos impede de distinguir aquilo que constitui o elemento essencial do fenômeno teatral. É possível constatar, pensa o crítico, que, no que concerne a certas formas de teatro, tanto o dramaturgo quanto o texto são suscetíveis de mutações, sem que isso signifique negar a essencialidade do texto dramático de outras formas de teatro muito cultivadas no mundo ocidental. Em virtude disso, Honzl chega à conclusão de que a "transformabilidade da ordem hierárquica dos elementos que constituem a arte teatral corresponde à transformabilidade do signo teatral. Ao explicar esses dois pontos, tentei enfatizar essa transformabilidade que torna a arte cênica tão variada e cativante, mas ao mesmo tempo tão difícil de compreender. Suas metamorfoses proteiformes fizeram inclusive com que fosse negada a sua existência. Admitia-se a existência do poema dramático, da arte do ator, da pintura, da música

como artes independentes - mas não a da arte teatral, considerada como simples entreposto das outras artes. O teatro não encontrava nem o seu centro nem a sua unidade. Meu objetivo foi provar que o teatro possui ao mesmo tempo centro e unidade, e que, assim como o Deus trinitário de Santo Agostinho, ele é uno e múltiplo." (9, p. 52-53).

No que diz respeito à semiose do signo teatral, duas passagens do trabalho de Kowzan merecem destaque: a que define uma certa hierarquia entre os sistemas que integram o espetáculo e a que, ao se referir às diversas possibilidades expressivas que o conteúdo de um signo teatral pode ter, estabelece, categoricamente, que - e cito a última versão de seu trabalho para mostrar que neste ponto ele não introduziu nenhuma mudança - : "Il y a donc différents signes (simultanés ou successifs), différents signifiants, mais le signifié est toujours le même: 'il pleut'." (11, p, 212). De um lado, não vejo como o conteúdo que se manifesta em diferentes significantes pode permanecer, sempre, o mesmo, principalmente se se pensa que as 'metamorfoses proteiformes' são, creio, as formas expressivas relativizadas que produzem, sempre, novos sentidos, novos semas contextuais que, por força, têm de alterar essa

invariabilidade conteudística mencionada por Kowzan. De outro, a pretensa hierarquia que a intercambialidade dos signos entre diferentes sistemas gera não favorece, de modo algum, a polissemia defendida - acertadamente a meu ver - por Bogatyrev em seu ensaio sobre os signos do teatro. Se ela existisse, a encenação de *Sonho de uma Noite de Verão* feita recentemente por Cacá Rosset seria impossível.

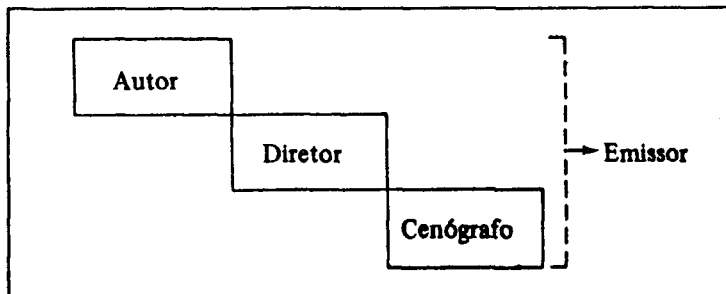
Tenho para mim que esse tipo de hierarquia intertextual coibiria a liberdade dos encenadores e, além de contribuir para sufocar as metáforas que se engendram nas metamorfoses proteiformes do texto espetacular, faria com que os textos dramáticos propriamente ditos ficassem velhos, sem remédio. Para que o texto dramático persista no texto espetacular, é necessário introduzir inovações, embora elas possam provocar reações como as que resenha Katia Canton quando se refere às críticas que a montagem de Cacá Rosset recebeu de alguns jornais de New York: "Depois houve uma onda de puritanismo anacrônico que serviu mesmo para fazer um belo merchandising do Ornitorrinco. A jornalista Ruth Landa ocupou uma página inteira do *Daily News* para explicar que no *Sonho de uma Noite de Verão* brasileiro as fadas aparecem nuas (na verdade, seminuas) porque 'não existe pecado no lado de

baixo do Equador.' Na tevê, os programas jornalísticos comentavam a falta de roupas do grupo e a NBC chegou a fazer uma montagem onde Shakespeare abria a boca de espanto com a ousadia tropical." (6, p. 19).



Tem de se reconhecer que o emissor da manifestação teatral "possui, de um lado, as propriedades das invariáveis constituintes da categoria do destinatário e, de outro, já que ele é sujeito da realização, a colaboração de vá-

rios coadjuvantes atoriais na tarefa de efetuar as transformações ditadas pelo sistema narrativo atualizado no feno-texto verbal sobre o qual se monta a encenação. Assim, o emissor da comunicação teatral é sempre a resultante das relações que o autor, o diretor e o cenógrafo - para não citar outros coadjuvantes atoriais - contraem na condição de integrantes dos atos de enunciação do espetáculo. Daí que, na hierarquia construída pelos diversos sistemas signícos que se articulam para formar a linguagem teatral propriamente dita, cada um desses coadjuvantes ocupa, tendo em vista a operacionalidade da realização, um nível diferente; o sintagmatismo da enunciação teatral, como já se advertiu ao comentar a estruturação do signo artístico, determina as posições, as quais podem ser visualizadas neste gráfico: (15, p. 324-325).



Não há como evitar, por conseguinte, inovações, mesmo que estas não satisfaçam as

idéias que os críticos, enquanto leitores do texto dramático, venham a ter, pois o emissor do texto espetacular tem origem, se se admite o valor do esquema acima transcrito, na combinação dos traços invariantes atinentes ao autor com os traços variáveis que caracterizam atorialmente o diretor e o cenógrafo. Vale dizer, ainda, que, vistas desse ângulo, as inovações não podem ficar atreladas ao tipo de hierarquia defendido por Kowzan.

Por isso, julgo necessário abordar a questão da semiose teatral valendo-me de outras perspectivas, já que ela me parece central para compreender o alcance das predeterminações de figuras cênicas de que nos fala Veltruski e, ainda, para desfazer os equívocos que pairam sobre a anterioridade ou não do texto dramático no processo do espetáculo teatral. Acredito que este assunto pode ser melhor equacionado a partir dos pressupostos estabelecidos por Cesare Segre para estudar certas particularidades dos significados dramáticos. Ele chama Sentido, com maiúscula, o significado total produzido pela série dos significados dos sistemas visuais e lingüísticos e, neste caso, o problema "n'est donc pas celui de l'antériorité ou postériorité du texte linguistique par rapport au texte scénique, mais de leur participation à

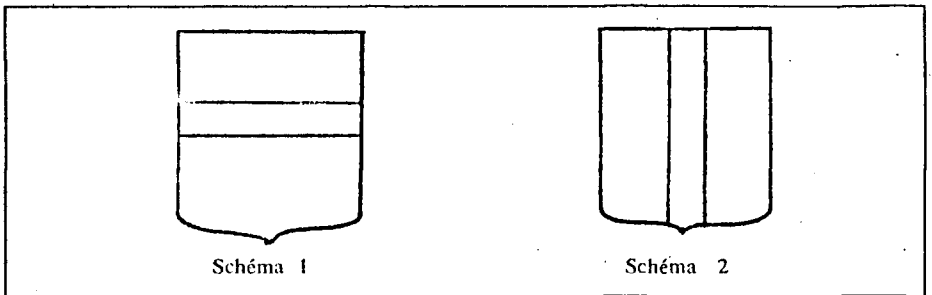
l'institution du Sens. Il est en effet évident que, si la série des signifiés visuels peut être considérée l'équivalent du contenu dramatique significatif du texte écrit, la division successive du texte en signifiants et signifiés - grâce à la subdivision en unités discrètes significatives, plus minutieuses donc et plus précises que tout sectionnement a posteriori de l'action scénique - pourrait accroître le sens et le rendre plus explicite." (17, p. 2). Mas em todo caso, o que parece mais relevante para o estudioso italiano é verificar se o texto dramático possui reservas de sentido, já que é com elas que a relativização dos componentes sógnicos do texto espetacular assume compromissos básicos. Assim, em *Ato sem Palavras* - peça escolhida por Segre para por em prática seus conceitos - existem indícios de uma função poética que se impregna de sentidos, o que permite "affirmer que ce texte appartient à la juridiction du style: ce qui signifie que le sens déborde au-delà et au-dessus des signifiés littéraux." (17, p. 17). As reservas de sentido denunciam, portanto, a presença da função poética, isto é, a existência de diferentes possibilidades significativas que fazem com que os valores conteudísticos não sejam, nunca, imutáveis, como deixa entender o

ensaio de Kowzan. Além disso, a abertura significativa do texto dramático se amplia toda vez que ela recebe os significados produzidos pela articulação dos diferentes sistemas semióticos que intervêm na comunicação teatral propriamente dita. Mas, independentemente dessa articulação englobante, o texto dramático pode fazer com que os percursos do sentido passem por sistemas de conotação e, dessa maneira, as unidades semânticas resultantes aparecerão sobrecarregadas de valores inesperados.

Tal ocorre nos processos estudados por Michel Arrivé em *Les Langages de Jarry*. Ao analisar passagens de *César-Antéchrist* em que se observam referências a certos elementos heráldicos - especialmente ao bâton-de-physique -, diz: "Il n'appartient évidemment pas à l'inventaire traditionnel des termes de l'héraldique. Il n'en apparaît pas moins en bonne place dans plusieurs blasonnements de CA: 'De même aux MÊMES et à un TEMPLIER de gueules à la croix d'argent, et au BATON-A-PHYSIQUE, pal ou fasce de gueules roulant sur ses extrémités' (scène 6, p. 292).

"Le denotatum du bâton-à-physique affecte l'aspect d'une barre coupant l'écu, sensiblement par le milieu. Soit, en position horizontale, le schéma 1. Mais ce n'est là que

son aspect statique: en effet, le mouvement de rotation dont il est animé ('roulant sur ses extrémités') lui fait prendre toutes les positions possibles dans l'écu, et notamment la position verticale (schéma 2). D'où l'indication 'pal ou fasce' (pal=verticale, fasce=horizontale).

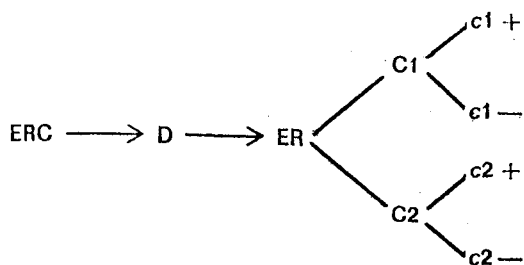


"Selon les modalités qui on été décrites plus haut, ce denotatum tient lieu d'expression à second signe. Quant au contenu de ce second signe, il est explicite d'une façon intéressante: c'est, en effet, la citation d'un fragment de Lautréamont - à vrai dire légèrement transformé - qui marque la fonction de sybole phallique du Bâton: devant le mouvement constant dont il est animé, le Templier lui adresse par deux fois l'apostrophe suivante:

"Phallus déraciné, NE FAIS PAS DE PAREIL BONDS! (pp. 292-293).

"Allusion transparente aux apostrophes de Dieu à son cheveu oublié au bordel, dans le Chant troisième. Une telle citation a donc une double fonction: par rapport au texte de Maldoror, elle exhibe le contenu sexuel de la métaphore du cheveu. Par rapport au texte de *César-Antechrist*, elle dévoile le symbolisme phallique du Bâton-à-physique. Enfin, le rapprochement des deux textes connote l'appartenance divine du phallus." (2, p. 136-137). Esses conteúdos conotados não se esgotam, evidentemente, na substância semântica da sexualidade. Ao contrário, eles crescem e assumem outras valências se relacionados com outras substâncias semânticas. Assim, essa condensação de significados sexuais e divinos assinalada por Arrivé engendra, por sua vez, conteúdos comprometidos com a religiosidade. Não é difícil vislumbrar nesses arranjos um jogo de sentidos opostos em que, de algum modo, se insinuam traços hermafroditos. Sabe-se que significados dessa natureza aludem, nas mais diferentes culturas, à transcendentalidade de seres divinos. A androginia, por exemplo, "era la meta de varias ceremonias de iniciación egipcias, tales como: la investidura de la túnica sagrada y 'el paso a través de la piel', lo que significaba el retorno al embrión. El

salto a la laguna de las siete estrellas (*Libro de los Muertos*, XCVII-XCVIII) convertía al adepto en andrógino como el dios. El faraón era especialmente andrógino. Su sabiduría femenina la simbolizaba la diosa Cobra que se colocaba en su frente." (21, p. 94). Enfim, a mobilidade das unidades semânticas do texto dramático se faz perceptível, sem grandes esforços, nessa simbiose de sentidos. É por isso que, em termos das opacidades típicas das mensagens poéticas, pode ser utilizada, para representar a mobilidade do conteúdo desse tipo de signo, a fórmula construída por Arrivé (2, p. 140):



Não há necessidade de lidar, para estudar aspectos da reserva de sentidos, com textos dramáticos tão complexos como os de Jarry. Outros textos, aparentemente muito mais simples, podem ser utilizados tendo em mira atingir mais diretamente esse objetivo. A peça *Albergue Nocturno* - no Brasil aparece também com o título de *Ralé* - de Máximo Gorki, serve à perfeição para exemplificar a sutileza dos

sentidos que as indicações do dramaturgo e os interstícios dos diálogos cunham. É suficiente uma leitura atenta do primeiro ato para perceber que todo o texto dramático desta obra é percorrido pela isotopia do paralelismo, entendido aqui como conflito, permanente desencontro ou impossibilidades de comunicação. Veja-se a descrição inicial do espaço em que se desenvolve a ação. "Uma cave, que lembra uma caverna. Pesada abóboda de pedra, suja de fumo, com remendos, sem estuque. A luz vem do lado do espectador, e de cima para baixo, de uma janela quadrada, colocada à direita. O canto direito, separado do resto da cena por um fino tabique, forma o quarto de Pepel; perto da porta deste quarto está o catre de tábuas de Bubnov. No canto esquerdo, um grande fogão; na parede de pedra da esquerda vê-se a porta que dá para a cozinha, onde vivem Kvaquenia, o Barão e Nástia. Entre o fogão e a porta, um largo leito dissimulado por uma suja cortina de chita. Em todas as paredes e em várias filas, estão fixados leitos de tábuas.

"No primeiro plano, junto da parede esquerda, um cepo com um torno e uma pequena bigorna. Próximo está outro cepo mais baixo; Klestch, sentado nela e diante da bigorna, experimenta chaves em fechaduras velhas; a seus

pés, dois grandes molhos de chaves de todos os feitios, um samovar de lata amolgado, um martelo e limas. Ao meio, uma grande mesa, dois bancos, um escabelo, tudo isto sujo e sem pintura.

"Junto à mesa, diante do samovar, de pé, numa atitude orgulhosa, encontra-se Kvaquenía. O Barão come pão negro e Nástia, sentada no escabelo, de cotovelos na mesa, lê um livro esfarrapado. No leito por detrás da cortina ouve-se Ana tossir. Bubnov, sentado na sua cama, experimenta, numa forma de bonés que tem sobre seus joelhos, pedaços de pano de umas calças usadas, pensando na possibilidade de com eles fazer bonés. Junto, numa caixa de chapéus estragada, estão palas, pedaços de pano encerado, farrapos. Sátine, que acaba de acordar, está estendido na sua cama e como que rosna, ruidosamente. Sobre o fogão, o Actor, invisível, tosse.

"Princípio da Primavera, de manhã." (8, p. 9-10). Várias oposições - direita vs esquerda, pessoas deitadas vs pessoas em pé, pessoas acordadas vs pessoas dormindo, primeiro plano vs plano do fundo, diante de vs detrás de, de um lado do tabique vs de outro lado do tabique, baixo vs alto, próximo vs distante... - estruturam os conteúdos da isotopia e, ainda, demar-

cam áreas de reserva cujos sentidos serão reiterados nos interstícios dos diálogos. Assim, já no primeiro ato, as personagens dialogam, mas, na verdade, as palavras por elas usadas não constituem propriamente um intercâmbio de informações: ao contrário, elas evidenciam as marcas de um desencontro constante. Às vezes, as falas das personagens se cruzam e entrecruzam configurando, metaforicamente, uma tessitura de linhas paralelas que correm, convulsivas, traçando percursos em níveis diferentes. Kvaquenia diz coisas que Bubnov não escuta e Klestch discute assuntos que não interessam Nástia. Não há nesse micro-universo cavernoso lugar para as sombras platônicas. Tudo nele se desmancha e somente de vez em quando surgem com certo calor ancestral as forças do afeto, únicos elementos que revivem, com jeito acanhado, vestígios desse sonho transcendental mencionado pelo filósofo grego em sua conhecida metáfora. Um desses momentos se molda no relacionamento de Ana com Kvaquenia: entre elas o calor humano se impregna de uma afetividade que expande sentimentos primordiais e espalha uma espécie de incontido desejo de fraternidade nessa cave onde as paralelas do desencontro instalaram boa parte de seus trilhos.

As reservas de sentidos constituem, por conseguinte, lugares do texto dramático em que se inscrevem, por assim dizer, componentes do texto espetacular. Ou, dito de outro modo, os lugares do texto dramático em que se localizam as reservas de sentido sobredeterminam unidades semânticas que desencadeiam processos de semióse. No caso, porém, de se considerar unicamente o significante lingüístico desses processos, a semiótica teatral se resumiria a uma semiótica do literário e, sendo assim, os significantes do texto espetacular, responsáveis, em última instância, pela teatralidade, ficariam de fora. Tal posição - defendida recentemente por Michael Issacharoff no livro intitulado *Discourse as Performance* - encontra seus principais fundamentos na premissa de que, sendo extremamente numerosos os significantes do texto espetacular, seria impossível montar um corpus de análise. Mas pesquisas já realizadas por Patrice Pavis (14) e Jean Alter (1) servem, entre outras coisas, para assinalar a existência de mecanismos que permitem estudar, com certo grau de objetividade, os fenômenos de semióse desencadeados pelos dois textos instituidores da teatralidade. É preciso, portanto, ultrapassar os reducionismos e uma semiótica do teatro que centraliza sua atenção nos objetos

literários, pois, como diz Carlson, os teóricos da literatura "tend to forget that theatre is a highly visual art and the most memorable part are often not verbal passages but visual images. It is thus quite possible that a series of photographs, even incomplete, may provide better documentation of the most powerful semiotic systems of a theatre performance than the written text. The comment that such pictures are inferior to the text because they 'render static a dynamic reality' is nonsense. The written text also is static, or at least as static as a sequence of pictures, in relationship to the living experience of theatre. Moreover, if Issacharoff were truly concerned with dynamic documentation, he would mention videotape and film, an astonishing omission for someone who is claiming that semioticians have 'no options' other than the script. The film presents certain problems, discussed penetratingly by Pavis (14) and others, but it certainly provides an option. Nor is it the only one. One might mention the Brecht **Model-Buch** or even the standard promptcopy generated by almost every production, often available in archives and in special collections and from time to time published. Any of these options is arguably

superior to the written script for the purpose Issacharoff describes, but since they are theatrical rather than literary in genesis he is seemingly either unaware of them or not interested in considering their possible value." (5, p. 156)

Existem contudo, outras razões que me levam a considerar como indispensável, em termos de uma semiótica teatral, a inclusão no objeto de estudo de componentes do plano da expressão do texto espetacular. Creio, embora não pretenda aqui me deter nesta questão, que o texto espetacular pode ser visto, numa teoria da enunciação, como um efeito de enunciado, isto é, como um efeito do texto dramático, se julgarmos ser este, no processo da semiose teatral, um enunciado fundamental. Com base nessa premissa, qualquer significante do texto espetacular será sempre uma construção expressiva cuja forma implica, além dos conteúdos denotados do texto dramático, os conteúdos conotados que emergem, no geral, das áreas anteriormente definidas como lugares em que se localizam reservas de sentido. Vale dizer, enfim, que, respeitando esse jogo de pressuposições, a partir da existência dos dois sistemas textuais - o sistema do texto verbal T e o sistema do texto representacional R - parece coerente, de um

lado, admitir como correta a consequência de que" sobre las relaciones T/R. Si T es el conjunto de los signos textuales, R el conjunto de los signos de la representación, Se significante, So el significado, rT el referente de T, y rR el referente de R, tendremos:

$$T = \frac{S_e}{S_o} \rightarrow rT ; P = \frac{S_e'}{S_o'} \rightarrow rR$$

e, de outro, reputar inconsistente a hipótese, chamada clássica, que pretende que "So=So' y rT=rR, ya que para ella, como hemos visto, el significado de los dos sistemas es idéntico o muy parecido y ambos sistemas remiten a un mismo referente (cuando esta identidad no se cumple, sus defensores lo achacan a un fallo de la representación)." (18, p. 26). Os significados So e So' nunca poderão ser iguais pela simples razão de que ambos fazem parte da forma do conteúdo de um mesmo processo de semiose e, nesse caso, a fórmula proposta por Ubersfeld para estudar as relações T/R deve ser vista como metalinguagem de um espaço expressivo virtual, isto é, como metalinguagem do espaço destinado à manifestação de um conteúdo cujo plano

da expressão abre fendas para que nelas se alo-
gem marcas que delatam a presença de signifi-
cantes ausentes.

Em trabalho apresentado ao II Simposio In-
ternacional de Semiótica: "Lo cotidiano y lo
teatral", Marco de Marinis, referindo-se ao
conto *Teatro*, de Carlo Emilio Gadda, observa que
nele "si narrano le disavventure di uno
spettatore di provincia (dietro il quale non è
difficile immaginare lo stesso scrittore);
sviato dei capricci di un'attenzione fintamente
ingenua, ma in realtà ironicamente straniata,
questo spettatore tende continuamente a
prescindere dalla cornice teatrale che
distingue il dentro e il fuori dello spettacolo
(che separa insomma il testo spettacolare dal
constesto teatrale) e di conseguenza
reinterpreta tutto ciò che vede (e sente) in
modo totalmente incongruo, confondendo ad
esempio fra i personaggi in scena (si tratta di
un melodramma, probabilmente) e i pompieri che
occhieggiano tra le quinte, proiettando il
pubblico della sala nel 'mondo possibile' della
finzione drammatica, e così via." (13, p. 32).
Fica evidente que, para de Marinis, o texto es-
petacular somente ganha forma teatral quando
emoldurado, pois se assim não fosse, a vida e a
ficção se confundiriam completamente. É claro

que a vida permeia os gestos e a respiração dos atores - por isso, muitos dos signos que sulcam o espaço do palco são homomatéricos -, mas não deixa de ser claro também que, para transformar eventos vitais em teatro, é imprescindível colocar-lhes, de algum modo, moldura, como faz, para citar uma experiência, o Squat Theatre, de New York. O local onde esse grupo trabalha - creio que ainda trabalha - é um teatro "che si affaccia su di una vetrina di negozio. La sala può accogliere circa sessantacinque persone che siedono su file poste di fronte alla vetrina. 'Quasi tutti gli spettacoli dello Squat - ricorda Schechner (ivi, 20) - sfruttano la vetrina che dà sulla XXIII Strada'. Tutto ciò che passa davanti a questa vetrina, tutto ciò che da dentro si vede attraverso di essa diventa, grazie ad essa, "teatro", "spettacolo" per il pubblico interno: passanti casuali, curiosi che sbirciano dentro attirati da qualcosa di strano al di là del vetro (una capra che mangia verdure mentre una famiglia siede a tavola, una ragazzina che esibisce seni finti..."(13, p. 28).

Em suma, a moldura faz com que os signos do texto espetacular ganhem forma e, ao mesmo tempo, ela tem a capacidade de criar significados que, certamente, relativizam as formas con-

Eduardo Peñuela Cañizal

teudísticas do texto dramático. Mas no ato de comunicação teatral, o espectador, em virtude do lugar que ocupa, se vê forçado a construir molduras dentro da moldura. Assim, por exemplo, nesta cena



de *Albergue Nocturno* - peça encenada no TBC, em 1951 - fotografada por Fredi Kleemann, surge um certo tipo de moldura que pode representar o

ponto de vista de um espectador e, nesse caso, a presença dela determina a ausência de outros significantes demarcados pela moldura englobante a que já me referi. A foto capta o instante em que Kvaquenia, logo no primeiro ato, se aproxima de Ana e lhe oferece, com maternal afeto, alimento. Observada com mais atenção, essa mesma foto deixa ver parte do cenário e, se recordamos a isotopia do paralelismo, ela deixa ver, também, o jogo de linhas paralelas formado pela disposição das tábuas e, ainda, pelas sombras que sobre essas mesmas tábuas a iluminação projeta. A expressão dos conteúdos da isotopia aqui discutida poderia ser montada com o auxílio de outros significantes ou mesmo com outras molduras forjadas pela visão do espectador, como ocorre nesta outra fotografia, onde as paralelas se multiplicam e acentuam a separação das duas personagens, já que Ana rejeita o alimento oferecido por Kvaquenia:



Creio, para concluir, que os conteúdos do texto dramático, sejam eles denotados ou conotados, exigem, se queremos lê-los no âmbito da semiose teatral, um tipo de expressão em que se pressente a relevância do significante ausente, pois este, na opinião de Fuery, "acts as manqué for two reasons: because, like lacunae, it

establishes a gap in the text which the reader must fill; and because the absent signifier draws attention to itself at least at a textual level, and often as a critical one. There is a desire to provide the absent signifier, to possess its 'Otherness' by bringing it to the same plane as the present, established signifiers. However, this is the paradox of the absent signifier - it must always operate as a polymorph, a potential rather than an actual." (7, p. 82). E não são essas, enfim, as propriedades de que, nos domínios da expressão, se revestem os significantes sobredeterminados pelo encontro semiótico do texto dramático com o texto espetacular?

Agradecimentos: Desejo agradecer a Márcia Ribeiro de Oliveira pela sua gentileza de me fornecer cópias das fotografias de Kleemann; a José Romera Castillo pelas suas informações sobre a semiótica do teatro na Espanha; e a Geraldo Carlos do Nascimento por tudo quanto mutuamente aprendemos em nossas discussões sobre intertextualidade e o papel da moldura em mensagens visuais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. ALTER, J. Waiting for the referent: Waiting for Godot? In: __. *On Referring in Literature*. Bloomington: Indiana University, 1987.
2. ARRIVÉ, M. *Les Langages de Jarry. Essai de Sémiotique Littéraire*. Paris: Klincksieck, 1972.
3. BARTHES, R. *Essais Critiques*. Paris: Seuil, 1964.
4. BOGATYREV, P. Os Signos do Teatro. In: __. *Semiologia do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
5. CARLSON, M. Dramatic Texts and Performance. *Semiotica*. v. 82, n. 1/2, 1990.
6. CANTON, K. Um Shakespeare Brasileiro: a Sensação em New York. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 1 ago., 1991.
7. FUERY, P. Toward a Typology of the Absent Signifier. *Semiotica*, (v. 75, n. 1/2, 1989).
8. GORKI, M. *Albergue nocturno*. Lisboa: PEA, 1972.
9. HONZL, J. A Mobilidade do signo Teatral. In: __. *O Signo Teatral: Semiologia Aplicada à Arte Dramática*. Porto Alegre: Globo, 1976.
10. ISSACHAROFF, M. *Discourse as Performance*. Stanford: Stanford University Press, 1989.
11. KOWZAN, T. *Littérature et Spectacle*. Varsóvia: Mouton, 1975.
12. _____. O Signo no Teatro. In: __. *O signo Teatral. Semiologia Aplicada à Arte Dramática*. Porto Alegre: Globo, 1976.

13. MARINIS, M de. *Attraverso lo Specchio. Per una Ridefinizione dello Spettacolo Teatrale nei Suoi Rapporti con il Quotidiano.* In: __. *Actas-II Simposio Internacional de Semiótica. Lo Cotidiano y lo Teatral, Asociación Española de Semiótica.* V. II. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1988.
14. PAVIS, P. *Languages of the Stage.* New York: Performance Arts Books, 1982.
15. PEÑUELA CAÑIZAL, E. *Yerma e a Comunicação Teatral.* In: __. *Semiologia do Teatro.* São Paulo: Perspectiva, 1978.
16. RUFFINI, F. *Testo/Scena: drammaturgia dello Spettacolo.* *Versus*, n. 41, 1985.
17. SEGRE, C. *La Fonction du Langage dans L'Acte sans Paroles de Samuel Beckett.* *Documents de Travail.* n. 29. Urbino, 1973.
18. UBERSFELD, A. *Semiotica Teatral.* Madrid: Cátedra, 1989.
19. URRUTIA, J. *De la posible imposibilidad de la crítica teatral y reinención del texto literario.* In: __. *Semó(p)tica.* Madrid: Hiperión, 1985.
20. VELTRUSKI, J. *O texto Dramático como Componente do Teatro.* In: __. *Semiologia do Teatro.* São Paulo: Perspectiva, 1985.
21. ZOLLA, E. *Androginia.* Madrid: Debate, 1990.