

A DIFERENÇA ENTRE O TEXTO DRAMÁTICO E O TEXTO ESPETACULAR EM SEIS OBRAS APRESENTADAS EM BELO HORIZONTE ENTRE OS ANOS 1994 E 1998

Marcos Antônio Alexandre*

RESUMO:

O objetivo deste ensaio é trabalhar com a semiótica do espetáculo teatral, dando especial atenção à diferença entre o texto dramático e o espetacular.

PALAVRAS-CHAVE: *texto dramático, texto espetacular, semiótica do espetáculo.*

O teatro é uma das artes que está mais próxima das problemáticas sociais porque desde sua prática – sempre coletiva¹ – até a sua recepção, sempre no tempo presente, reflete o caráter gregário da sociedade colocando em xeque toda a problemática existente em nosso meio social. Por isso, na atualidade, podemos afirmar que o teatro contemporâneo estabelece uma relação direta com a globalização.

Nos tempos atuais, onde o valor econômico dita conceitos, estabelece relações sociais entre dominantes e dominados, a mídia se faz presente, através do aparelho de televisão, atingindo pessoas de todas as classes; o teatro continua estabelecendo uma relação direta com o público e pode ser visto como um veículo que questiona ou mesmo reproduz esse contexto social. Diferentes grupos estabelecem, hoje, mais do que nunca, um contato com distintas culturas, tendências, mídias a partir de propostas diversas e com respostas também diversas.² Neste século, temos visto que as "verdades" das décadas de 60 e 70, a política dos anos 80, os cortes, as rupturas, as desigualdades sociais de uma sociedade neo-liberal (características de nossa década), são retratadas no palco. Dessa forma, podemos dizer que o teatro ocupa; entre outros, o papel de representar algumas características marcantes dos

* Mestre em Teoria da Literatura, 1998

povos, além de, por certo, possibilitar a apresentação de mundos lúdicos que inserem o espectador em espaços imaginários.

Este trabalho, como resultado das reflexões realizadas durante a pesquisa do curso de mestrado, buscou colocar em evidência a relação do teatro com alguns setores dessa sociedade, cheia de conflitos: uma sociedade em que uma minoria de privilegiados dispõe de uma cultura "X", e a usa de acordo com os seus objetivos; onde outros não sabem sequer assinar o próprio nome; uma sociedade cheia de rituais e mitos populares que são perpetuados por aqueles que não querem perdê-los no tempo – músicos, compositores, artistas plásticos, atores, atrizes, cineastas, dramaturgos; uma sociedade na qual o poder de consumo assume um papel muito forte na vida das pessoas e a mídia dita moda e costumes. O teatro, inserido nesse espaço, adota ou questiona esses valores.

Como objetivo central, neste trabalho, analisamos analogicamente seis obras dramáticas contemporâneas utilizadas em espetáculos teatrais que foram produzidos, montados ou apresentados em Belo Horizonte durante os anos 1994 a 1998.

Para tal, depois de assistir mais de oitenta montagens, foram selecionadas um número de peças contemporâneas representativas no contexto cultural de Belo Horizonte que tiveram seus textos reconhecidos como espetáculo e, a partir dessas, buscamos estudar, intertextualmente, os sistemas semióticos presentes nas mesmas. O estudo dos signos específicos do texto e do espetáculo teatral de cada manifestação artística analisada, bem como a utilização das teorias teatrais nos possibilitaram tecer um paralelo entre os espetáculos assistidos e fazer um estudo intertextual entre as montagens e seus respectivos textos.

Buscamos estudar as particularidades de cada montagem e o processo de elaboração do espetáculo,³ tomando como uma das linguagens a do texto, sem deixar de observar a importância das outras linguagens que fazem parte da montagem teatral como a luz, o espaço, o vestuário, os gestos, as músicas, os acessórios, etc. Procuramos também realizar a análise dos textos e de suas respectivas produções espetaculares através do estudo das técnicas de atuação de pensadores como Antonin Artaud, Augusto Boal, Bertolt Brecht, Constantin Stanislavski, Eugenio Barba, Jerzy Grotowski, Peter Brook, buscando sua relação com a corrente de atuação apresentada nas peças analisadas.

Estudamos, entre outros aspectos, o diálogo que se estabelece entre a sociedade e o palco, partindo dos signos semióticos que o refletem em cada obra analisada. Essa relação foi também estudada entre os sentidos específicos de cada peça, bem como através da análise semiótica das obras dramáticas pesquisadas:

- a partir do estudo das peças de Nelson Rodrigues *A serpente* (dirigida por Kleber Junqueira) e *O beijo no asfalto* (duas montagens: a primeira dirigida por Wilson Oliveira – Fig. 1 e a segunda por Marcelo Bones – Fig. 2), buscamos analisar a relação dessas dramáticas com os espetáculos produzidos e desses com a sociedade belorizontina nesse momento da história;
- a análise dos romances dramatizados, *O casamento* (de Nelson Rodrigues – montagem dirigida por Antônio Abujamra – Fig. 3) e *El coronel no tiene quien le escriba* (*Ninguém escreve ao Coronel*, de Gabriel García Márquez, encenada pelo grupo Rajatabla da Venezuela . Fig. 4), permitiu-nos, respectivamente, abordar o universo das personagens rodriguianas e pesquisar um setor marginalizado da sociedade latino-americana, visto que o romance (de García Márquez) e a peça abordam a problemática dos idosos que vivem em sociedades que não os contemplam. Esse estudo lidou semioticamente com as diferenças entre as linguagens dos romances e as das montagens;
- com o trabalho do Grupo Galpão, colocamos em evidência os costumes e as tradições da sociedade mineira através da análise da forma em que é apresentada a peça *Rua da amargura* (Fig. 5), colocando em questão problemáticas universais; observando a relação do texto com o espetáculo e analisando a metodologia de incorporação de elementos circenses e religiosos, próprios de Minas Gerais, bastante evidentes na montagem. Para a análise foi realizado um paralelo intertextual com outras produções do grupo como *Romeu e Julieta* e *Um Molière imaginário*, com o objetivo de aprofundar nessa proposta de trabalho;
- a partir da leitura do trabalho do Grupo Mayombe e da montagem em espanhol da peça *El continente negro*, do dramaturgo chileno Marco Antonio de la Parra, dirigida por Sara Rojo, como forma de inserção da cultura hispânica na sociedade belorizontina, buscamos demonstrar a relação desse grupo com pequenas parcelas da sociedade, a comunidade universitária e os setores que estão dispostos a fazer um intercâmbio lingüístico, uma interação do idioma português com o espanhol. A produção nos remete

não só à transformação de um texto dramático em um espetáculo, como também aos signos utilizados para apresentar um texto em uma língua que não é a local.

Anne Ubersfeld nos diz que "El semiólogo no debe ignorar que el sentido 'va por delante de su lectura, que nadie, ni siquiera el propio autor (cuanto menos el semiólogo, que no es ni un hermeneuta ni un brujo) es 'proprietario' del sentido" (1989: 9). Retomando suas palavras, podemos perceber que o nosso papel, enquanto semiólogos, não é meramente procurar sentidos às nossas leituras e, a partir desses, tentar criar novos conceitos a serem seguidos e/ou questionados. Nossa função semiológica é muito mais abrangente porque devemos estudar a produção dos sentidos que estão nas entrelinhas dos textos escritos ou representados.⁴ Proposta que se diferencia de uma semiologia tradicional do texto dramático na qual entendemos o papel do semiólogo como de um pesquisador, tanto dos signos presentes no texto escrito (obra dramática), quanto dos apresentados através de quaisquer das linguagens do espetáculo.

Keir Elam nos aponta que a semiótica pode ser definida como a ciência dedicada ao estudo da produção de sentido na sociedade. São esses sentidos presentes nas produções escolhidas que tentamos decodificar na nossa pesquisa. Enquanto semiólogos atentamos à leitura dos signos apresentados pela montagem dando uma especial atenção ao texto; adequando o nosso trabalho de acordo à linha semântica que o texto nos oferecia e à corrente teórica seguida pela direção da obra. Buscamos, ainda, observar a pluralidade dos signos tanto a apresentada pelo texto quanto a sugerida pela montagem, com o objetivo de fazer uma leitura transversal de todos os elementos simbólicos presentes:⁵ a palavra, o tom, o gesto, o movimento cênico do ator, a maquilagem, o penteado, o vestuário, a música, a iluminação, o cenário, etc.

Como sabemos, o teatro é uma arte que vem atravessando os séculos, colocando o espectador em contato com seus mundos reais, ficcionais, ora lúdicos, ora reflexivos. A afirmativa que pode ser facilmente corroborada através da história literária, que nos presenteia com a obra de autores, que, entre outros, eternizaram-se ou se eternizarão através dos tempos: Homero, Ésquilo, Sófocles, Shakespeare, Lope de Vega, García Lorca, O'Neill, Ionesco, Beckett, Arthur Miller, Marco

Antonio de la Parra, Isidora Aguirre, Osvaldo Dragún, Griselda Gambaro, Vicente Leñeros, Sabina Berman, Plínio Marcos, Augusto Boal, Consuelo de Castro, Maria Adelaide Amaral.

O espectador e/ou leitor cumpre um papel muito importante para a mistificação ou desqualificação desses autores ou de outros, bem como de suas obras. O sucesso do espetáculo, dessa maneira, estará condicionado ao olhar crítico dos espectadores. Caso a obra não caia "nas graças" dos mesmos, certamente será um fracasso e não só de bilheteria porque a presença do público (de preferência aquele interativo) durante o desenvolvimento do espetáculo teatral se torna fator *sine qua non* para que haja uma interação da obra com o seu jogo cênico, a música, a luz, etc. Se o público estiver frio, sem reação durante a peça, esse comportamento poderá afetar a interpretação do ator em cena e consequentemente influenciar negativamente no desempenho do espetáculo. Esse é o papel da recepção, uma vez que o espectador nunca está só, seu olhar traz consigo o seu parecer, bem como dos outros que o rodeiam e, com isso, o espetáculo teatral se faz presente na nossa sociedade, dando, às vezes, sentido aos anseios dos espectadores e/ou leitores e, em outros momentos, indo contra o universo de expectativas desses receptores.

Anne Ubersfeld nos coloca:

... todo mensaje teatral exige, para ser descodificado, una multitud de códigos, lo que permite, paradójicamente, que el teatro sea entendido y comprendido incluso por quienes no dominan *todos* los códigos. Se puede comprender una pieza sin comprender la lengua o sin comprender las alusiones nacionales o locales, o sin captar un código cultural complejo o en desuso. (1989: 23 – o grifo é da autora)

Tudo no texto ou no espetáculo tem um valor sínico muito importante, desde uma simples didascália, deixada pelo autor, até os jogos mais elaborados de iluminação, cenário, vestuário, a presença dos atores em cena, etc. A mesma autora evidencia:

La tarea del semiólogo (y la del dramaturgo) en el dominio del teatro consiste en encontrar, en el interior del texto, los elementos espacializados o espacializables que van a poder asegurar la mediación texto-representación. (1989:118 – o grifo é nosso)

É na procura desses "elementos espacializáveis", das isotopias do texto e/ou do espetáculo teatral, que dirigimos a nossa pesquisa, no intuito de trabalhar as características da obra dramática e do espetáculo teatral; problematizando a relação texto (literário) x espetáculo.

Sabemos que há aqueles que defendem a primazia do texto literário — a obra teatral; já outros afirmam que o texto não goza de nenhum privilégio em relação à obra dramática. Esse seria apenas um dos componentes integrante do jogo cênico que compõe o espetáculo. Anne Ubersfeld (1989: 15-16) corrobora essa idéia; entretanto há aqueles que ainda defendem um tipo de teatro onde o texto seria abolido totalmente a favor dos gestos e corpo do ator. Gerd A. Bornhein (1983: 75-76) trabalha essa dicotomia sem defender uma ou outra linha de pensamento e Grínor Rojo, atento a essa discussão, aponta-nos o seguinte:

Si la obra teatral busca su sitio en el dominio del espectáculo, la obra dramática va a buscarlo en el dominio de la literatura. No obstante el vínculo entre una y otra, esto es, no obstante la dependencia no recíproca de la segunda con respecto a la primera, ya que no hay obra teatral sin obra dramática, aunque puede haber obra dramática sin obra teatral (para la obra teatral, la existencia de un texto es necesaria, pero la de un texto escrito negligible. El texto puede ser, como en la *commedia dell'arte*, en los *happenings* o en la propuesta artaudiana, una mera virtualidad. Esto lleva a Enrique Buenaventura y a los del Teatro Experimental de Cali (1978: 44) a decir que la idea de teatro reclama amplitud y que por lo mismo puede dársele tal nombre a entidades diversas, desde un "esquema de conflicto" hasta una "obra de teatro", no habiendo en definitiva teatro sin texto), lo cierto es que ellas pertenecen a parcelas diferentes dentro del vasto territorio de la producción de significaciones. (Rojo, 1973-1983: 167)

Nosso papel, neste contexto, não foi o de tomar partido pela primazia do texto dramático nem pela dissolução desse dentro do espetáculo. O que buscamos foi demonstrar que o texto dramático, qualquer que seja a sua condição, faz parte de uma estrutura mais ampla que culmina no espetáculo, já que é a partir dele que os diretores, em companhia dos atores, técnicos em luz e som e fazendo uso dos recursos cênicos, dão vida à montagem, usando de todas as técnicas teatrais possíveis para que a sua obra seja reconhecida pelo público, priorizando, de acordo com a situação, este ou aquele elemento dentro das diferentes linguagens do espetáculo.

Regina Zilberman nos coloca que "Wolfgang Iser sugere que o texto possui uma estrutura de apelo [Appelstruktur]. Por causa desta, o leitor converte-se numa peça essencial da obra, que só pode ser compreendida enquanto uma modalidade de comunicação" (Zilberman, 1989: 15). A obra teatral também possui esse apelo. O texto dramático e o espetáculo teatral estão sempre à espera de um leitor ou um espectador que esteja disposto a "jogar", com o objetivo de ler as entrelinhas de cada elemento teatral que o compõe; buscando, assim, um diálogo interativo com a obra.

Durante a nossa pesquisa, assumimos o papel de leitor-modelo,⁶ aquele que está sempre disposto a decifrar as regras do "jogo", procurando entrar nos "bosques ficcionais" (Eco) com o objetivo de decodificar as metáforas que os compõem e fazer destes uma oportunidade de criar um corpo teórico consistente, que possa ser útil àqueles que fazem do teatro um instrumento de pesquisa.

NOTAS:

1. O mínimo que se necessita para fazer teatro são duas pessoas: um ator e um espectador.
2. O exposto pode ser visto na prática teatral de grupos como Galpão, Oficina Multimédia, etc.
3. Especificamente esse trabalho foi realizado através da análise do processo de elaboração da peça *El Continente Negro* de Marco Antonio de la Parra pelo grupo Mayombe da FALE-UFMG.
4. Entendemos que mesmo que estejamos falando dos sentidos presentes na sociedade, pelo fato de serem recriados no espetáculo teatral, constituem uma produção.
5. Aqui, fazemos uso dos conceitos de leitura horizontal e transversal (aquele onde o espectador não penetra essencialmente na fábula. Ainda que a acompanhe ela não é seu único objeto de interesse. O que a difere da leitura horizontal consiste na vontade de distinguir as diversas unidades significativas contidas no espetáculo.) proposto por Ricardo Demarcy no livro *Semiologia do teatro* organizado por J. Guinsburg e outros.
6. Aqui, fazemos uso do conceito de leitor-empírico e modelo, utilizado por Umberto Eco em seu livro *Seis passeios pelos bosques da ficção*.

ABSTRAT:

The aim of this essay is to work with the semiotic of the theatre by giving special attention to the difference between the dramatic text and the spectacular one.

KEY WORDS: *dramatic text, spectacular text, semiotic of theatre.*



Fig. 1 - *O beijo no asfalto* - a vizinha alcoviteira leva o jornal com a notícia do Beijo, semeando a desconfiança entre a família de Arandir. (Foto: Casa da Foto)



Fig. 2 - *O beijo no asfalto* - cena da delegacia - o repórter Amado Ribeiro (Wesley Simões) e o delegado Cunha (interpretado por Wellyson Mauricio e Gil Ramos) discutem o destino de Arandir. (Foto arquivo do grupo)



Fig. 3 - *O casamento* - abertura do espetáculo, onde todos os atores, presentes em cena, aparecem vestidos de noiva. (Foto: Casa da Foto)

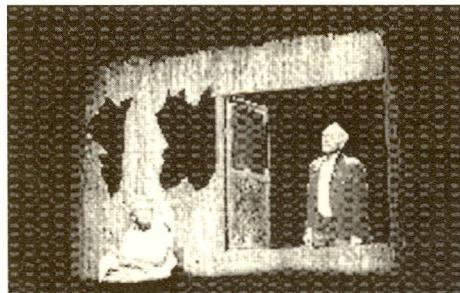


Fig. 4 - *Ninguém escreve ao Coronel* - o Coronel e a esposa conversando sobre a situação em que se encontram. (Foto: Casa da Foto)



Fig. 5 - Antônio Edson representando Jesus (recém-nascido no primeiro ato). (Foto: Gustavo Campos)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- Borheim, Gerd A. *A cena dividida*. Porto Alegre: L&Pm, 1983.
- Buenaventura, Henrique y el Teatro Experimental de Cali. "Esquema general del método de trabajo coletivo del Teatro Experimental de Cali." *Popular theater for social change in Latin America*. Geraldo Luririaga, ed. Los Angeles, UCCLA Latin America Center Publications. University of California, Los Angeles, 1978.
- De La Parra, Marco Antonio. *El continente negro*. Argentina/Buenos Aires: Teatro Celcit, 1995.
- Eco, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- Elam, Keir. *The semiotic of theatre and drama*. London - N.Y.: Methuen, 1980.
- Garrido, Eduardo. *A morte da salvação*. (Texto no qual foi baseada a montagem da peça *Rua da amargura*). Cópia - roteiro entregue pelo grupo, não publicado, sem assinatura.)
- García Márquez, Gabriel. *El coronel no tiene quien le escriba*. Madrid: Editorial Espasa - Calpe, 1986.
- Guinsburg, J.; Teixeira Coelho Neto, J.; Chaves Cardoso, Reni. *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- Ravetti, Graciela. *Saga real*. (ainda não publicado)
- Rodrigues, Nelson. "A serpente". *Teatro completo - volume único*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- _____. "O beijo no asfalto". *Teatro completo - volume único*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- _____. *O Casamento*. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- Rojo, Grínor. "La obra dramática y la obra teatral (Anejo)". *Muerte y resurrección del teatro chileno*. Madrid: Ediciones Michay, 1973-1983.
- Ubersfeld, Anne. *Semiótica teatral*. Murcia: Cátedra, 1989.
- Zilberman, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.