

## Do texto à cena: funções do objeto

Profa. Dra. Nereide de Oliveira Santiago<sup>1</sup>. UFAM

### Resumo:

*O texto dramático, antes de chegar à representação, momento em que efetivamente se completa (UBERSFELD, 1981), sofre abordagens variadas, desde o uso, na encenação, das indicações do autor, de forma contígua, de modo a cumprir-se a pretendida fidelidade, até o simples emprego daquilo que se constitui como fábula, na distribuição dos significantes na cena. Tratarei, assim, no presente trabalho, da relação estabelecida entre o texto teatral e os elementos adjuvantes na encenação, enfatizando a função do objeto, definido como tudo quanto se possa representar ou tocar em cena (UBERSFELD, 1981). O estudo, inscrevendo-se nas atividades do grupo de pesquisa Diálogos Interculturais, do Departamento de Línguas e Literaturas Estrangeiras, da Universidade Federal do Amazonas, associadas ao trabalho que desenvolvo como dramaturgista nas montagens e seminários da Companhia Teatral A Rã Qi Ri, dá sequência à investigação do objeto na cena, evidenciando o seu uso com estatuto alterado para sujeito (SANTIAGO, 2007). Retomo, aqui, o conceito de objeto-síntese (SANTIAGO, 2006,2004), que abriga conteúdos e relações variadas, para expor a função do objeto no espetáculo Nós Atados, encenado pela referida companhia.*

### Palavras-Chave: Texto, objeto, encenação

Por ser uma arte de presença material, concreta, o teatro exige uma análise diferenciada em relação aos outros tipos de manifestação artística. Em primeiro lugar, nos questionamos sobre a origem e as características do texto que conduz a fala dessas figuras vivas que contribuem na materialidade do palco. Podemos constatar que, a princípio, o texto de teatro apresenta um universo fictício semelhante ao dos demais gêneros literários, tais como o romance, o conto. Entretanto, no que concerne à sua forma, com relação ao teatro clássico esse parentesco não dura muito, terminando mesmo à simples percepção da estrutura do texto, o que não ocorre com os textos modernos, onde já não se encontra o rigor de composição imprimindo marcas do texto de teatro.

Patrice Pavis analisa a ausência de limites do texto dramático e a dificuldade de se propor uma definição afirmando que “todo texto é teatralizável, desde que se o utilize num palco” e ressalta como os elementos que asseguravam a marca do dramático até o século XX, os diálogos, o conflito e a situação dramática, deixaram de figurar como condição ‘*sine qua non*’ do texto de teatro. (1987, p. 389)

Com efeito, em nossos dias, já não se espera de um texto a organização do discurso, assim como das personagens e sua distribuição no espaço, sob o rigor das três unidades clássicas: as unidades de tempo, de lugar e de ação, considerando-se que já no período romântico (século XIX) elas deixaram de ser seguidas.

Mesmo desprezando a estrutura da tradição clássica, o texto de teatro insere o leitor em uma situação de exigência em que ele deve não apenas compor, ele próprio, o espaço sugerido, mas, além disso, nesse espaço, deve produzir o movimento das personagens com vistas à realização da ação que faz parte do enredo. Ademais, quando se coloca na função de espectador, no momento da representação, ele deve estabelecer a “organização espaciotemporal de signos múltiplos e simultâneos”, fazendo a ligação dos pontos que se apresentam de maneira não-linear (embora o texto de teatro seja lido de forma linear) (Ubersfeld, op. cit. p 22), recuperando as linhas que permitam às personagens produzir o aspecto de verdadeiro.

---

Profa. Dra. Nereide de Oliveira Santiago<sup>1</sup>  
Universidade Federal do Amazonas – UFAM - DLLE

Ao descrever o duplo aparecimento do texto na representação, os atores produzindo o conjunto de signos fônicos, os signos linguísticos ordenando os não linguísticos [o “conjunto sêmico complexo da representação”], Ubersfeld ressaltava o estatuto do texto como o de determinar efetivamente os signos da representação, seja ele encontrado sob a forma de roteiro, de esboço, de partitura ou mesmo de texto. ( p. 233). Nesse processo de construção dos signos existem os mediadores, os atores, que se encarregam da criação-distribuição dos signos linguísticos fônicos, e o encenador, orientando o conjunto de técnicos e artistas, dentre os quais, o cenógrafo, os atores. (id., ibid. p. 234).

Ao refletirmos, inicialmente, sobre a característica do texto de teatro, podemos constatar que se trata de uma apresentação de personagens dialogando e circulando num espaço determinado, exercendo ações (funções) que se encadeiam e se inscrevem num espaço diferente do espaço cotidiano. A análise do teatro faz surgir, assim, uma dificuldade que é a de compreender e apreender a natureza de um espaço fictício, o espaço projetado dentro da escritura textual, que é lançado de forma inteiramente materializada resultando na construção de um novo espaço. Os elementos encontrados no texto de teatro [e que produzem sua especificidade] conduzem o leitor tanto em direção à ambiência descrita pela história (ou histórias) quanto para as impressões do autor a respeito de uma ou outra situação. A primeira direção situa o leitor-espectador no plano da ficção. Nesse momento, ele conhece o número de personagens, suas características e dimensões, e a inserção dessas personagens nas situações criadas. A segunda conduz o leitor à instalação das personagens no universo composto pelo autor.

Na primeira situação, o leitor se apercebe dos limites temporais e espaciais das personagens. Estas investem-se num mundo fictício que apresenta, algumas vezes, elementos extraídos de fatos reais. Assim, esse universo inventado pode ser situado em um certo país, uma certa cidade, rua ou casa, ou então pode adotar um espaço neutro, um *não-espaço*, um *não-lugar*, aberto à localização ou leitura do espectador.

É importante perguntar-se, de início, como esses elementos indicando o universo inventado aparecem no texto teatral. Este é apresentado em forma de diálogo, ou mesmo monólogo (mesmo assim, dialogado), recebendo a intervenção do autor em um nível diferente do universo que ele cria no momento, fora, pois, desse espaço, e que são as didascálias as quais têm características particulares, tais como apresenta Ubersfeld:

- a) sua matéria de expressão é linguística (a da representação é múltipla, “linguística” e não linguística);
- b) ele é dito diacronicamente, segundo uma leitura linear, em oposição ao caráter materialmente polissêmico dos signos da representação. (op. cit. p. 22)

conduz o leitor/espectador a investir-se, também ele, do poder de composição preenchendo os pontos abertos à compreensão.

O texto da encenação, preparado em sua forma escrita ou não, o T', na concepção de Ubersfeld, oferece os dados que preencherão os vazios contidos no texto original necessários à representação. À guisa de exemplo, a autora cita a cena inicial do *Misantropo* (Molière) onde o espectador nada sabe da ‘situação contextual’ e lhe ocorrem as perguntas: “as duas personagens já estão ali, no lugar cênico ou estão chegando? Como elas chegam? Elas estão correndo ou não? Qual segue a outra e como? (UBERSFELD, p 23)

Para atingir a concretização desse novo texto, o T', o encenador faz apelo, além dos atores, a uma multiplicidade de disciplinas (ofícios) e seus profissionais, de domínio técnico e artístico, tais como o cenógrafo, que reúne os conhecimentos da arquitetura, da pintura, da escultura, o iluminador, o coreógrafo, o sonoplasta, os músicos, os artesãos, os técnicos da sala de espetáculo (os cenotécnicos).

Além dessas informações que dizem respeito à distribuição espacial das situações concebidas e distribuição das personagens nesse espaço, outros elementos concorrem com o fim de se realizar a encenação. Alguns, referem-se aos princípios metodológicos e estéticos a serem adotados, tais como: a concepção, de forma elástica, do trabalho a ser desenvolvido; distribuição espacial dos atores no jogo das personagens; direção de uma linha de interpretação segundo uma escola ou várias escolas, dentre as que compõem o repertório das teorias do teatro universal ou, ainda, indicações de pesquisa ao jogo dos atores e à sua expressão vocal e corporal.

Em geral, a ocupação do espaço teatral é feita com os corpos dos atores, os elementos do cenário e os acessórios. Esses elementos podem ou não ter relações entre si, dependendo do texto a ser representado e da escolha da encenação para esse texto. De qualquer modo, a definição dos elementos espacializados ou espacializáveis deverá ser feita através de uma leitura minuciosa do texto. Pois é a espacialização desses elementos que vai assegurar ao texto sua materialidade (Ubersfeld, op. cit p 152). Esse estudo é efetuado a partir das didascálias, frequentemente chamadas indicações cênicas ou rubricas, cujas funções repertoriamos acima.

Para se chegar à determinação dos elementos semio-lexicais do espaço teatral contidos no texto, Ubersfeld propõe a elaboração de três listas que tratariam separadamente do conjunto dos elementos lexicais ligados ao espaço, dos elementos semanto-sintáticos incluindo todas as determinações locais (os antigos “complementos de lugar”), e dos objetos, tudo o que pode ser apresentado em cena, incluindo-se aí as partes do corpo da personagem. (id. ibid. 158-159).

Por outro lado, ao analisarmos os textos de Ionesco, verificamos a presença dos objetos desempenhando funções importantes. A fabulação de seu teatro oscila entre o vazio e a acumulação. Dentro de um cenário despojado, a simples existência de um objeto empresta o significado à cena, colocando-se ao mesmo tempo em discussão. Isolado ou em grande número, o objeto reduz a exposição das personagens, inserindo-se como alternativa no processo de significação. Na peça *As cadeiras* (*Les Chaises*, Gallimard, 1954), por exemplo, os objetos aspiram à condição de personagens, passando a reunir em si os dois estatutos. O vazio das cadeiras, paradoxalmente, preenche o espaço. Elas mostram as personagens sem que para tanto as transportem em cena. “O palco é invadido por essas cadeiras, essa multidão de ausências presentes” (Id., p. 161), recomenda o autor em nota.

Nos textos de Ionesco, ao mesmo tempo em que os objetos são vistos como personagens, as personagens transformam-se em objetos, apresentando movimentos de autômatos, seja com a suspensão de palavras, seja acompanhadas de réplicas, em precisas indicações do autor.

Sendo signo de signo do real, a aparição do objeto em cena se faz sob formas múltiplas e variadas. Ele oferece assim possibilidades de enriquecimento da encenação. Mesmo quando tem uma representação bem próxima de seu referente (do real), sua simples presença no palco o torna diferente aos olhos do espectador, estabelecendo a ligação dos signos apontados na ficção com os signos presentes no universo material, com um novo desafio, o de se fazer concreto, relacionando-se com outras matérias concretas no palco, e se evidenciando como elemento de jogo, de ficção.

O espetáculo *Nós Atados*, encenado pela Companhia Teatral A Rã Qi Ri, é marcado pela economia de elementos cênicos, à semelhança das outras montagens do grupo, algumas delas analisadas em encontros anteriores. Quatro praticáveis elevados, os do fundo do palco em maior altura, sustentam módulos transparentes com uma única abertura, colocando-se um ator e uma atriz em cada um deles, em pares assimétricos. O texto, em distribuição não-linear, orienta para uma dificuldade na comunicação. Construído em quatro quadros, o primeiro tece um jogo com monólogos intercalados entre as quatro personagens, Ulysses, Sabina, Lia, Jonas, que assim escapam aos diálogos, muitas vezes dirigindo-se à platéia. Segue-se um quadro com diálogos para a dupla feminina, primeiramente, e depois para as personagens masculinas. As falas não se cruzam, seguem paralelas, sempre dirigidas à personagem que, mesmo não se envolvendo na cena, produz reações com movimentos do corpo. Locutores de rádio (Ator 1, Ator 2, Atriz A, Atriz B) interferem,

no prosclênio, para teatralização das ações das personagens, seguidos de cena com a reunião das quatro personagens iniciais. No terceiro quadro, os materiais de cena se ampliam, as caixas-casa fazem comunicação por meio de uma passarela, em sequência, primeiramente aquelas colocadas ao fundo da cena. No quarto e último quadro, esses elementos recuperam a forma inicial com a presença das quatro personagens do prólogo ou primeiro quadro, que ensaiam discutir com o espectador as ações transcorridas.

Observa-se que os bastidores e as transformações de cena são expostos. Os atores na função das personagens, nas eventuais saídas da cena, permanecem no palco durante todo o espetáculo, ora assistindo à representação, ora realizando as mudanças do cenário. Aí se incluem uma cantora e uma flautista que operam igualmente a percussão. A luz e a sonoplastia dialogam com a representação. As paredes invisíveis funcionam como espelhos que amparam os gestos dos atores, mas ao mesmo tempo deformam seus corpos e retardam as falas. Apresentando-se o texto escrito com repetições, pausas, lacunas, os objetos e os movimentos dos atores se inserem como outro texto que resgata a sua precariedade.

## ***BIBLIOGRAFIA***

IONESCO, Eugène. Les Chaises. Théâtre I. Paris, Gallimard, 1962

PATRICE PAVIS. *Dictionnaire du Théâtre*. Messidor/Editions Sociales. Paris, 1987

SANTIAGO, Nereide. Nós Atados. (Peça inédita). Manaus, 2001

SÓFOCLES, Antígone. Pref. Trad. e notas J. B. Mello e Souza. Col. Clássicos de Ouro. Rio de Janeiro, Edições de Ouro

UBERSFELD, Anne. Lire le théâtre. Avec une post-face à La 4e. edition. Paris, Éditions Sociales, 1982

---

Autor :

**Nereide de Oliveira SANTIAGO, Profa. Dra.**

Universidade Federal do Amazonas – UFAM - DLLE