CRUZEIRO SEMIÓTICO

ARTIGO ARTÍCULO

PODER-SE-Á CONSTRUIR UMA SEMIOLOGIA DOS ATOS ATRAVÉS DE UMA REPRESENTAÇÃO TEATRAL?

¿SE PODRÁ CONSTRUIR UNA SEMIOLOGÍA DE LOS ACTOS A TRAVÉS DE UNA REPRESENTACIÓN TEATRAL?

COULD A SEMIOTICS OF ACTS BE BUILT THROUGH A THEATRICAL REPRESENTATION?

ABRAHAM A. MOLES

Institut de Psychologie Sociale des Communications, França

PUBLICAÇÃO ORIGINAL
CRUZEIRO SEMIÓTICO
1986

PUBLICACIÓN ORIGINAL
CRUZEIRO SEMIÓTICO
1986

COMO CITAR CÓMO CITAR

MOLES, Abraham A. Poder-se-á construir uma semiologia dos atos através de uma representação teatral?. **Cruzeiro Semiótico**, São Paulo, v. 1, n.1, p. 1-20, dez., 2024.

QUE DEVE ENTENDER-SE POR SEMIOLOGIA: ÂMBITO E LIMITES?

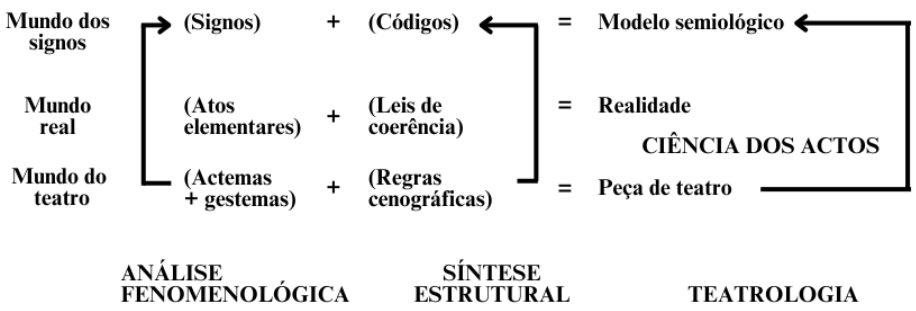
Entenderemos aqui por "semiologia" uma ciência dos signos comportando: por um lado a identificação destes signos na percepção do mundo envolvente, a sua enunciação, o estudo das suas variantes por outro lado, o estabelecimento do conjunto de regras que regem a conjunção destes signos numa mensagem "significante".

Admitiremos portanto aqui que o significante resulta de uma combinatório, baseada sobre matrizes lógicas de possibilidades ou interdições de conjunção, dos signos do reportório 2 a 2, 3 a 3 etc. Chamaremos "código" ou "estrutura" o conjunto de todas as regras de conjunção ou de interdição que regem todas as combinatórias possíveis de signos – quer elas sejam de ordem próxima ou longínqua – e que constituem o excedente de conhecimentos a priori que os comunicadores possuem em relação ao simples conhecimento, ou reconhecimento destes signos. Mais genericamente, diremos que o ou os códigos são todo o conjunto daquilo que os indivíduos em relação sabem "a mais" além do simples conhecimento dos elementos.

Uma semiologia do teatro comportará portanto, à partida, dois estudos, o da decifração ou identificação semiológica, exigindo recortar a realidade da representação diante de um público em unidades pertinentes (isto é, bem escolhidas quanto à função que têm de exercer), e, por outro lado, a enunciação de regras de combinação que servem para construir a representação, saber a mensagem que é transmitida por um "grupo criador", comportando (1) o autor da peça, (2) o encenador, (3) os instrumentos de reificação, chamados atores, a um público-alvo, constituído por unidades chamadas espectadores, situados do outro lado de uma interface que chamaremos "frente de cena".

Restringiremos as notas aqui propostas ao que chamaremos "teatro de ação", um subconjunto importante daquilo que é conveniente chamar atividade teatral, e no qual a mensagem transmitida é, no geral, um sistema bi-mídia (tri-mídia no caso da ópera): a soma dos discursos de cada ator, teleguiado pelo autor e a soma das ações efetuadas por estes atores num espaço definido que é a cena, lugar do universo teatral.

Não daremos nenhuma justificação para esta escolha de estudo além da frequência estatística deste tipo de teatro, que constitui a maior parte do que a nossa sociedade chama em geral de teatro. O esquema seguinte resume a ideia de construção de um modelo semiológico, a partir da peça de teatro.



Aceitaremos a ideia de que o mundo do teatro encontra o conjunto dos seus elementos essenciais num universo realista: o "mundo real" que nós conhecemos. Esta restrição exclui – provisoriamente – um universo imaginário que teria leis diferentes das do mundo "real", aquele a que estamos habituados; é muito difícil fazer passar aos Terrestres uma obra teatral inspirada nos fatos e nos gestos dos Marcianos; verifica-se facilmente esta afirmação desde que os públicos-alvo recrutados pertençam a universos culturais que são simplesmente muito afastados dos chineses, dos hindus ou dos egípcios da antiguidade.

Dever-se-ia examinar separadamente, a este respeito, o problema desta forma especial de teatro gravado que é o desenho animado, no qual uma lógica em pasta de malvaísco define impossíveis e possíveis, mas corresponde, no entanto, a uma combinatória limitada e verosimilmente conhecível, aquela que dentro de pouco tempo os realizadores de desenhos animados em computadores vão explorar.

PARA UMA TEORIA DE AMOSTRAGEM DE AÇÕES

Vários problemas são colocados a esta metodologia semiótica, ou se se quiser, informacional e estrutural:

1. O do contato necessário do semiólogo do teatro com uma realidade existencial, com o próprio conceito de emoção teatral, com uma essência das personagens que ele pretende querer reduzir a um esquema pré-estabelecido, simples e mecanizável. Claro que podemos pretender que esta redução é impossível e que a realidade teatral é demasiado rica para se deixar fechar numa combinatória de signos. Passaremos à frente desta dificuldade, esperando que o constrangimento que o espírito exerce sobre o real pertença à própria forma da criação cientifica e que esta criação científica seja o nosso propósito.

Reparemos de passagem que o método constante do estruturalismo aplicado comporta um processo perpétuo de iteração do modelo inicialmente proposto em relação ao simulacro que ele entende constituir, iteração que provoca um aperfeiçoamento incessante, um refinamento e uma subtileza do modelo, aproximando-o perpetuamente de uma realidade existencial, mesmo se esta é transcendental.

2. A proposição semiológica, que recorta unidades acabadas e reconhecíveis e as combina segundo regras provisoriamente rígidas, é da natureza do que se deve chamar um esquema.

A mensagem teatral é com efeito um esquema acabado e estreitamente limitado no tempo, em primeiro lugar: as "regras do género" implicam que a "peça de teatro" seja, como o seu nome indica, um pedaço artístico, uma mensagem limitada, proposta como um produto a um público. Este, para participar, investe o seu dinheiro (o preço da representação) e sobretudo um fragmento do seu tempo (duas a três horas, por exemplo) na esperança de dai retirar o que se pode chamar de fruição estética, na representação de um mundo imaginário mas que poderia ser real, o de uma história contada. Se o teatro é um esquema, como disse Bergson, é geralmente um esquema redutor, quer dizer mais simples que o mundo imaginado que ele evoca. É sobretudo mais curto: todo um ramo da semiologia teatral se construiria sobre a abreviação necessária de que o teatro produz fenómenos vitais ou humanos que se desenrolam no espaço temporal da vida. Por isso, o autor, que é um dos papéis essenciais, conhecendo a vida e os seus mistérios: a vida das Pessoas, dos Seres, dos Deuses (?), estabelece uma amostragem dos fenómenos e dos conhecimentos de um real mais ou menos realista e constrói uma mensagem esquemática baseada na ideia de pertinência: os elementos do esquema são apenas uma pequena parte de representação da realidade, o teatro é sobretudo um esquema condensado, um esquema constituído por amostragem de um certo mundo real, ou, em todo o caso, possível. É "uma parte pelo todo" segundo a fórmula de Aristóteles.

Este ponto é extremamente importante: seja, portanto, a vida de Alexandre, de Henrique V ou de "Monsieur Soupe" — supondo que somos suscetíveis de os "conhecer" no sentido do psicólogo ou do historiador quais são as amostras das suas ações que deverão ser propostas em duas horas a um espectador, distraidamente induzido, para que este encontre o seu destino, no seu ridículo ou no seu trágico?

Seja, do mesmo modo, uma ação social grandiosa: guerra civil, revolução ou naufrágio de um paquete, quais são os atos pertinentes que vão permitir ao espectador apreendê-los na sua totalidade e ter o sentimento de plenitude da sua compreensão? Um problema importante da semiologia do teatro será, portanto, a

busca de uma teoria da amostragem e que implica o que se chama, no sentido mais cru da estatística, as "boas" e as "más" amostragens, as amostragens "representativas" ou "não representativas" etc. (Sobrino).

DO TEATRO NO ESPAÇO CÊNICO

A mensagem teatral é por outro lado limitada no espaço: não o espaço imaginário, mas o espaço cénico, o do lugar da representação que é um cubo cuja fronte é a rampa e o fundo é a perspectiva do cenário. A face anterior deste cubo é tangente á esfera obscura do auditório (Souriau): é esta face que nós mais acima qualificámos de interface da comunicação; é aí com efeito que os detectores da comunicação colocam os microfones e as câmaras, tentando captar o que se passa do cubo para a esfera (consideraremos negligenciável o que se passa da esfera para o cubo). A cena é uma superfície quase plana, muitas vezes horizontal, e em todo o caso limitada; ela é o lugar no qual estes autómatos portadores de signos a que chamamos "atores" – não excluindo de todo o termo génio na automatização – vão evoluir segundo certas regras de interação recíproca de **"speech-acts"** (Austin), e de gesticulações (no sentido etimológico de fabricação de gestos). Conformemente ao que propõe uma teoria fenomenológica dos atos, será possível para o investigador científico – quer ele seja marciano ou chinês recortar de forma unívoca o conjunto dos atos efetuados em elementos simples que chamaremos aqui de: "actemas" para os diferenciar dos "actomas" que a teoria dos atos propõe (átomos de ação).

— "gestemas", ou átomos de gestos (cf. Ekman, Birdwhhistell, Frank etc.), em perfeita conformidade com a terminologia estrutural.

Um aspecto importante e um pouco negligenciado pelos especialistas do teatro, até hoje, é esta observação, tão simples e evidente porque demasiado banal, de que para agir e preciso lugar, e que, como o mostra com clareza Le Corbusier depois de Heidegger e le Talmud, este lugar representa um certo consumo de espaço, do espaço do mundo, nesta ocorrência, do espaço cénico. Claro que isto é evidente para o espírito humano, mas é-o menos para o programador de máquinas, e, portanto, para o semiólogo que quer saber como programar os seus simulacros. Em geral, toda a ação, qualquer que ela seja, consome uma certa forma de espaço, extraída do capital espacial que representa a superfície da cena, da mesma maneira que consome uma certa quantidade de tempo, extraída do capital temporal, posto pelo espectador à disposição do fabricante da mensagem teatral. Ora nós consideramos aqui como princípio gerador de uma semiologia e, mais precisamente, de um código semiológico, todos os aspectos ou limitações que constrangem os atos e, através disso, os organizem numa mensagem coerente.

A extração que cada ator efetua, portador do que nós chamaremos mais tarde uma "personagem" executando um "papel" —, através de cada "signo" sobre o capital-tempo da peça de teatro e sobre o capital espacial que representa a área livre sobre a qual evolui (partilhando-a com outros) esta extração exerce sobre a própria lógica do desenrolar dos constrangimentos que, se não são únicos, bem longe disso, são em todo o caso básicos e requerem uma análise. No domínio da mensagem verbal, por exemplo, sabemos que existe um constrangimento temporal da linguagem (Snorrason) experiências efetuadas no interior de grupos onde um certo número de indivíduos tomam e, portanto se tomam, a palavra; também estudos estatísticos, tais como os de Chapple, colocam bem em evidência este mecanismo que rege permanentemente a criação esquemática do autor-programador na "amostra textual" que ele constrói a partir do mundo.

Da mesma forma, é uma das tarefas do "encenador" – como o seu nome indica – colocar seres e atos em cena, explorando o capital espacial que lhe é oferecido: se este aspecto foi omitido na maior parte das escolas de teatro é porque, em geral, o capital espacial: a área cénica proposta é largamente maior que o orçamento do espaço espacial de cada um dos atores simultaneamente presente num dado instante. Este constrangimento que aparecia como menor, torna-se maior, por um lado quando a natureza do espetáculo (ou, digamos, a amostra do mundo que nos propõe o criador) acontece implicar um grande número de seres ou um grande número de ações, ou os dois – na medida em que a complexidade destes atos permanece apreensível para o espectador, outro constrangimento sobre o qual voltaremos a falar. O autor de teatro, neste caso, tem de tratar de maneira particular, como um problema em si, a apresentação ou a representação das ações "especialmente grandes": correr, montar a cavalo, percorrer vastas dimensões etc. Ele trata-as, em geral, pela ilusão, pela alusão, pela perífrase, pela narração, pela implicação e por isso deve exercer todo um arsenal de engenhosidades. É entre outras a forma de tratar as ações espaciais "volumosas" que o teatro difere fundamentalmente do cinema que, submetido às mesmas regras das leis de amostragem temporal num espetáculo de 90 minutos, está, pelo contrário, pouco submetido ao constrangimento espacial, pelo próprio poder da câmara de abarcar vastos espaços, ou uma diversidade quase infinita de lugares.

Notemos de passagem que, precisamente quando não é assim, como é o caso da televisão que é incapaz, por razões técnicas da câmara, de abarcar verdadeiramente vastas perspectivas espaciais, se exerce um constrangimento sobre a natureza dos espetáculos apresentados, que elimina um certo número de situações do mundo real, e distorce, portanto, a amostragem destas situações por uma regra exterior à própria natureza da ação e da sua esquematização.

UMA AXIOMÁTICA NA SEMIOLOGIA TEATRAL

Resumimos assim a tomada de posição que acabamos de desenvolver:

1. O teatro é um esquema da vida desenrolado num universo imaginário: o mundo teatral que recria por si próprio, por uma magia controlada, um universo do real provisoriamente inacessível;

2. Com a ajuda de atores programados para as ações conjugadas de um autor e de um encenador, a peça de teatro constrói uma amostragem do mundo dos atos, amostragem representativa ou distorcida, mas que visa um valor a que poderemos chamar pertinência;

3. Pode-se definir, sob o plano fenomenológico de forma abstrata, a ação teatral pela matriz: "Quem faz, o Quê, Quando, Onde? (Quem: conjunto das personagens; o quê: conjunto das ações efetuadas; onde: conjunto de atos do universo teatral que são atualizados, realizados num lugar particular do universo cénico);

4. A abordagem semiológica e estrutural repousa sobre a delimitação clara de cada um dos elementos:

— o conjunto das personagens distintas:
E (PI, P2, P3..... Pn)
— o conjunto dos atos:
R (A1, A2, A3..... Ak)
— o conjunto dos lugares:
S (S1, S2, S3..... Sn)
— o conjunto dos tempos:
T (T1, T2, T3..... Tn)
Um papel atribuído a personagens Pi é definido por:
P1 (A11, A21, A..... Ak1) (t)
P2 (Al2, A22, A..... Al2) (t)
t sendo o tempo durante a representação
t T, tempo de representação

5. Todo o ato Al..... Ak exige do seu actante uma superfície própria S1, S2..... Sik a cada instante t; a soma dos espaços utilizados por cada personagem é inferior ao capital espacial disponível ou superfície de cena.

Σ Sik < So superfície de cena

6. Da mesma maneira, o conjunto dos atos efetuados por cada actante P1 P2…… exige um certo prazo temporal T1 T2…… cuja soma para cada personagem é inferior ao tempo t da representação e, mais precisamente, às subunidades teóricas que chamamos "cenas".

7. É possível conhecer e repertoriar o conjunto dos orçamentos espaciais a atribuir a cada uma das acções elementares para um ator e o quadro da página seguinte, extraído de um dos nossos trabalhos anteriores de psicologia do espaço e de outras fontes diversas, dá disso alguns exemplos.

8. Além das leis evidentes acima enunciadas relativamente ao constrangimento espacial e ao constrangimento temporal, junta-se um certo número de leis mais precisas que permitem abordar um código semiológico:

— 5 tipos de espaço são destinados ao indivíduo actante i;

— o **co-volume** (Vmin) ou volume mínimo do ser comprimido ao máximo: este tipo de situação encontra-se muito raramente sobre a cena do teatro;

— o **volume próprio** (So) que corresponde aproximadamente ao que chamámos noutro lugar a esfera pessoal e que Hall chama o balão do indivíduo (categoria de espessura 40 a 45 cm);

— a **esfera de protecção** (Sp) que corresponde aproximadamente ao dobro da esfera pessoal (raio da ordem de um metro);

— a **área de domínio** (Sd) fortemente variável e compreensível segundo as situações e os papéis das personagens;

— o **espaço do olhar** (Sv) ou zona de controle cognitivo imediato que tem a forma de uma elipse alongada com um raio vetor axial de alguns metros.

9. Há leis que regem o comportamento do indivíduo relativamente aos espaços precedentes ligados a i ou a j:

I. o co-volume alargado ao tempo t por i é interdito a qualquer outro indivíduo j, k…

II. o volume ou espaço próprio Soi é "elástico" no sentido em que toda a penetração de Sol por Soj se traduz por uma **força de repulsão** Fij.

Fij =f1 (Soi – Soj)

com a aproximação:

Fij = K (Soi – Soj)

f1 é urna função geral que toma diferentes valores segundo os sexos ("M, F") de i e j.

III. Quando a esfera de proteção de 1 (Spi) é começada pela de j (Spj), então a **quantidade de atividade** de i e j toma um nível Aij=Aijo superior ao seu valor precedente.

IV. O comportamento de um indivíduo i quando um outro indivíduo j penetra no campo do seu olhar, tal como ele é definido pelas curvas da figura fig., é imediatamente modificado em relação ao seu comportamento e, no teatro, esta modificação deve traduzir-se de uma forma observável pelo espectador. Em geral, a quantidade de modificações (relação antes/depois do aparecimento de j) é proporcional à importância da relação sociométrica de base que existe entre i e j.

10. A tarefa do redator do libreto e do encenador implica, entre outras, que se pode chamar de "redução dos espaços infinitos", a saber a eliminação pelo "libreto" da cena do teatro de todas as cenas da vida que implicam uma movimentação ou um deslocamento infinitos, por exemplo: a errância no deserto, o passeio ao longo de uma estrada ou de uma rua, a perseguição, e a eliminação do que podemos chamar "os cenários volumosos" (cimo de uma torre, piscina) em que uma grande quantidade de espaço é implicada em si como um elemento necessário da ação. É certo que é possível, por trucagens elaboradas, fazer cavalgar Walquírias no céu, num teatro de Bayreuth (Wagner), ou fazer um automóvel andar numa estrada de montanha (J. Romains), mas a maior parte destes artifícios são ao mesmo tempo dispendiosos em recursos e muito pobres em efeitos, representam um desperdício de pregnância e parecem, na evolução atual, sair do campo do "teatro" no sentido próprio, para serem reservados ao espetáculo cinematográfico, porque este dispõe, através do "travelling", do "zoom" e da "visão perspectiva" etc. de meios específicos para os tratar. Eles exigem ainda um esforço de credibilidade para o espectador e parece mais simples considerá-los como fora do universo do teatro, no sentido estrito.

Reparemos que isto acaba por fazer voltar a amostragem que o autor teatral efetua, quanto à linha de vida das personagens, a uma condição de evolução em espaço próximo, quantificado em um lugar e podendo provocar unia "mudança de cena", mas efetuado de forma a reduzir a amostra dos lugares, agrupando os atos significantes para que eles fiquem no mesmo lugar, ou num número discreto e reduzido de lugares.

11. O tratamento das mudanças de lugar pelo autor deve respeitar o princípio de economia do mínimo de mudanças. Reencontra-se sob uma forma atenuada a regra de unidade de lugar do teatro clássico, transformada numa simples regra de economia. Nota-se também a influência depuradora que teve a existência do cinema, apto a todas as trucagens e a todas as deslocações, em relação ao teatro. Este não dispõe de todo, além da eliminação pura e simples das cenas consumidoras de

espaço na sua amostragem, senão do sistema de narração de carácter propriamente poético. Uma fonte marginal limite é, eventualmente, a apóstrofe à imaginação dos espectadores baseada sobre um cenário vazio, ou, mais dificilmente, urna tela pintada ou uma projeção cinematográfica: "Vejam", "Imaginem", "Lembrem-se". Tais artifícios verbais são sempre custosos quer pela encenação, quer sobretudo pela imaginação (limitada) dos espectadores; são também custosos pelo comportamento dos atores e de rendimento aleatório,

12. Leis de ocupação dos territórios

I. Existe urna interação entre o tempo e o espaço que é condicionada pela ocupação dos territórios. Vejamos dois territórios SI e S2 para duas personagens. Para que a primeira passe para o território ocupado pela segunda, é preciso um micro prazo temporal que atrase de uma certa forma o processo de ação-reação.

II. Quando uma personagem se situa num lugar identificado por um objeto (exemplos: mesa, cadeirão, lareira etc.) o encenador deve prever um "prazo de apropriação" deste novo lugar. A grandeza destes prazos é determinada, além de um tempo geral próprio à cena que equivale um pouco à noção de tampo musical ("negro a 80"), pelas formas dos objetos e do espaço envolventes.

III. Toda a passagem brusca (sem prazo) de um espaço de apropriação a outro, quer de Si a S2, quer a apropriação de um espaço, implica, pela sua própria brevidade, uma ruptura que induz um ato significante: explicações, resumos, justificações ou até conflitos e lutas entre S1 e S2, por exemplo. Em geral tudo se passa como se cada espaço ou cada subespaço possuísse uma identificação própria, entenda-se uma personalidade, e esta identidade do lugar produzir-se-á através de uma mareação. Lembrar-nos-emos, por exemplo, dos caixotes do lixo de Beckett em: **"Oh! les beaux jours"**.

13. Leis relativas à materialização do espaço próprio

O uso do projetor num certo tipo de teatro corresponde muito precisamente a uma estrutura designativa do espaço, serve para sublinhar este espaço e para atribuí-lo a um indivíduo (ver o simbolismo dos projetores de cores nas revistas de grande espetáculo). Entre outros, o alargamento ou a contração do disco iluminado pelo projetor é necessariamente um significante que só pode ser utilizado corretamente em função de um certo sentido; noutros termos, um mau uso deste significante (incoerência, por exemplo) induz a uma degradação da quantidade de sentido transportada.

Limitar-nos-emos em primeiro lugar a um universo plano, numa cartografia do palco, conservando claramente consciência desta limitação: os seres são vistas desde o infinito do teto do teatro, segundo urna representação clássica que introduzimos em psicologia do espaço (fig.). Nestas condições estabelece-se um tipo de constrangimentos espaciais ligados aos seres, aos objetos e à topografia do palco:

a) Os espaços delimitados nos quais penetramos ou dos quais saímos (O Círculo de Giz do Cáucaso) no plano;

b) Os objetos ou zonas que são interditas a qualquer título: por exemplo não podemos entrar no interior de uma mesa, mas que não são obstáculo à visibilidade do campo cénico (podemos olhar por cima de uma mesa, isto é, através deste espaço);

c) Os espaços que são obstáculo á perceção de um espaço: esconder-se atrás de uma árvore, atrás de uma coluna, no canto de uma casa, atrás de um para-vento, ou então ignorar a presença de um indivíduo porque ele não está no campo visual. São aqueles em que o obstáculo suprime o campo do olhar e constrói um domínio de conexões múltiplas de que o encenador pode fazer uso (labirinto). Há aí duas situações muito diferentes que constrangerão as deslocações dos atores no plano;

d) Lugares elevados a que se ascende através de escadas ou planos inclinados.

OS OBJETOS SOBRE O PALCO DE CENA E O SEU CONSUMO DE ESPAÇO PRÓPRIO

Estabelece-se uma distinção preliminar entre os objetos móveis e não móveis: as mesas-pé-de-galo, os cinzeiros, as cadeiras pertencem ao mundo dos gestemas teatrais dos atos efetuados com eles, opõem-se às mudanças que, por sua vez, necessariamente, correspondem a mudanças de cena: lembremo-nos com P. Bouissac do constrangimento semântico que as mudanças de ação criam no circo. No que diz respeito aos objetos propriamente ditos, estudos sobre o comportamento dos indivíduos em relação a eles, mostram uma analogia de base na ideia de território. Em geral, como os homens, os objetos possuem de um lado um co-volume (ou uma co-superfície), do outro uma área de radiação própria, muito variável de um objeto a outro; em particular na medida em que eles são "apresentados": desde que estão isolados, requerem uma superfície de isolamento – ou, de fato, de "domínio" – caracterizada pelo fato de que a aproximação de um indivíduo, quer pelo dedo ou pela mão se se trata de um pequeno objeto, quer por uma movimentação se se trata

de um objeto móvel, será, a partir do momento em que ele ultrapassou um certo limite, necessariamente, interpretado pelo espectador, a partir da sua cultura, como um actante que deve justificar o sentido e o interesse de toda a ação que efetua, enquanto ator na ocorrência. Digamos mais simplesmente que aquele que aproxima a sua mão de um certo raio de um copo deve pegar nesse copo, e se não o faz, é em si um outro gesto, também ele perfeitamente específico: a "ação interrompida" será tratada como tal. No teatro, a economia geral dos atos deve ser tal que nenhum seja inútil no "discurso dos atos presentes"; aquele que se aproxima de uma mesa, desde que ultrapassou um certo raio, fá-lo para pegar ou pousar qualquer coisa, para se apoiar nela ou mudá-la.

Todo o objeto irradia sobre uma parte do universo, exatamente como os seres, e o comportamento destes é, portanto, regido por eles: encontraremos no célebre trabalho de Ruesch e Kees **"Non-verbal communication"** um grande número de exemplos que ilustram este ponto. Deixaremos (provisoriamente) de lado o conceito de espaço de arranjo ou empilhamento que, por seu lado, daria lugar a considerações semelhantes, desta vez, acerca dos objetos em grupo: a biblioteca, amontoado de escombros, o montão etc. (confira "Les chaises" de Ionesco).

ACERCA DA VERTICALIDADE NO ESPAÇO

No que precede, deixámos de lado ideia de espaço em altura, assimilando de cada vez os volumes às superfícies do chão. Esta afirmação é justificada pela hipótese de que de um lado todos os seres humanos, únicos sujeitos de ação, têm alturas semelhantes (reencontra-se aqui a ideia de unidade modular de Le Corbusier) e de outro lado os seres humanos estão agarrados ao chão pela gravitação. Notemos de passagem que estas constatações, que parecem perfeitamente triviais, poderiam ser legitimamente postas em causa e que o serão provavelmente dentro de pouco tempo com a evolução dos temas do teatro: além do teatro esférico do tipo Poliéri, as situações de ausência de peso parecem agora bem menos extravagantes que há um século atrás.

O que é realmente importante na introdução da verticalidade sobre o plano da cena é antes o uso nas "cenas de proximidade" de deslocações verticais (subir um escadote, descer uma escada, varandas, "lógias" e janelas etc.) que fornecem todo um registo de situações particulares, pouco diferentes das situações "planas" onde o ser pode facilmente ser descrito pela sua projeção sobre um plano, entre outras, na interpretação dominante-dominado, situação de dependência etc.

Num texto anterior, quantificámos em seis categorias os objetos que mobilam uma cena no eixo vertical. Lembremo-las aqui:

1. Objetos de **altura nula** (almofadas, tapetes).

2. Objetos de **altura negligenciável**, atingíveis com um gesto (o banquinho, o estrado).

3. Objetos da **altura de um assento**: (o banco, a cadeira, o divã, a cama) que só são atingíveis por um gesto de decisão ginástica e, como consequência, necessariamente expressivo, já que na vida corrente os contornamos.

4. Objetos de **altura tabular**: (a mesa, o balcão, o bar, a paliçada, a cerca), todos os objetos sobre os quais, em rigor, nos podemos apoiar e que são mais ou menos o dobro da altura do assento (80 cm a 1,20 m) mas que são largamente ultrapassados pelo corpo humano e para os quais seria um esforço subir. Estes objetos são, portanto, impenetráveis, exceto em desrespeito muito considerável aos comportamentos da cultura gestual convencional: não se sobe para as mesas e isso é um desrespeito infinitamente mais embaraçador do que subir a uma cadeira para discursar a revolucionários; é em si a procura de um pedestal, sem comparação possível com o orador de Hyde Parir que sobe para a sua caixa: ele está situado duas vezes acima na escala de valores. Num salão burguês, ninguém sobe para as mesas, mesmo se, em rigor, se se pode esconder debaixo delas (comédies de boulevard).

5. Objetos á **altura de um homem** cuja dimensão vertical é da ordem de grandeza de 2 rn, que, dada a sua base, são provavelmente estáveis e pouco móveis e, daí, estabelecerem uma topologia inflexível.

6. Enfim, há aquilo que está para além do **inacessível**: tudo o que ultrapassa a medida normalizada de Le Corbusier (2,25 m), a do homem levantando o braço, o que entra, portanto, nas zonas estranhas do teto, que o ser contempla na vida como substituto de um céu inacessível; no teatro, os profanos são geralmente ilimitados por razões de ótica, mas podem fazer descer anjos, trapezistas ou aparições (cuja materialidade é sempre obstrutora na ficção teatral que prefere a Voz de Deus à Vista de Deus). A ópera, como grande espetáculo, fez disso um grande uso, retomando os melhores truques estabelecidos pelo teatro antigo. Com efeito, à exceção de bandidos caindo das árvores para assaltar os viajantes na floresta (e isso é uma ginástica bem difícil de preparar), todo este espaço acima de 2,25 m, já praticamente pouco acessível, tem por destino o impreciso e o evocador; é o lugar dos contornos imateriais, dos reflexos e das ilusões de ótica, é o lugar do símbolo: um elemento demasiado concretizado nesta zona arrisca-se mais a prejudicar a expressividade do que a servi-la. O homem fica perto da terra, as zonas de expressão são aquelas que estão solidamente agarradas ao plano de base do chão.

Estão excluídas desta classificação centrada na estruturação topológica do plano da cena, os elementos que, perfeitamente realistas e concretos, estejam situados arquitecturalmente na zona alta: varandas, pórticos e galerias: por um lado

estão agarrados a uma estrutura sólida que semanticamente permanece agarrada à terra; as personagens (Julieta esperando Romeu, por exemplo) estão aí elas próprias enraizadas a um chão, ponto de ancoragem. Mas estas permanecem sempre a ocasião de uma relação do Alto com o Baixo: a masculinidade subindo à conquista da feminilidade no caso de Romeu, ou o domínio do Doge de Veneza exercendo-se, discursando à multidão. A escada que a teatralidade quereria imensa é um dos artifícios que o novo cenário descobriu (segundo Fausto de Goethe, apresentado sobre degraus infinitos subindo até ao céu).

Estas breves indicações mostram sobretudo como a partir de um esforço de consideração fenomenológica dos elementos do real dos actantes e das coisas, se constroem constrangimentos de ação ligados aos seres ou aos objetos em dimensões geométricas, principalmente horizontais (eventualmente verticais), constrangimentos que vão combinar-se nos átomos elementares da sequência a introduzir na matriz "Quem faz o quê, quando e onde". Uma análise estrutural de tendência semiológica quereria enunciar regras de associações e interdições.

AS REGRAS DE BASE DE UMA SEMIOLOGIA DO ESPAÇO TEATRAL

Mais genericamente, vê-se emergir a partir das considerações precedentes alguns princípios geradores de uma semiologia teatral ligada aos atos representados, pela sua congruência maior ou menor, com uma **representação**, quer dizer com um universo da ficção teatral subjacente, um referente necessário à própria ação representada. Por alto, dir-se-á, e é o ponto essencial do presente texto, que **todos os aspetos que constrangem** de forma quantitativa o conjunto das ações praticadas pelo conjunto dos sujeitos atores organizam por aí mesmo o fluxo acionai. Assim, atrás da análise das coerências de significações que foi sobretudo o objeto das abordagens semiológicas do teatro (Barbosa, Greimas, Ruffini, Génot), propomos uma análise de constrangimentos de origem bastante diferente, baseada em leis tão gerais quanto a ideia de relação de conteúdos-contentores ou a de volume ocupado.

Brevemente, o estudo da complexidade estrutural dos atos realizados pelos atores é **infra-determinado** por:

1. O orçamento-tempo dos atos do ator por um lado, da personagem por outro.

2. O orçamento espacial agarrado diretamente a todas as ações efetuadas pelos atores.

3. Os custos generalizados de realização de cada um destes atos em relação às possibilidades — diríamos nós, do capital de recursos — de que dispõem os seres que constituem os grupos nominais dos diferentes predicados que os diferentes atos representam.

Diremos mais simplesmente que o "teatro" dispõe de um capital-tempo de 90 a 180 minutos fornecidos pelos espectadores, para representar um certo número de ações, num certo lugar da cena e que a soma das ações não simultâneas pede empréstimo a este capital em função do **orçamento-tempo** que convém manter. Diremos mesmo, como já demos a entender no princípio, que todo o ato praticado por todo o ator, extrai uma certa **parte da superfície** da cena que ele imobiliza, que ele fixa, a cada instante e que é uma condição, fraca, mas muito geral, que a soma destes consumos espaciais, feito pelas diferentes personagens presentes em cena, não deve com toda a evidência exceder o capital espacial disponível. Esta condição é certamente "fraca" do ponto de vista lógico, mas ela é universal e torna-se interessante em situações limite em que o orçamento espacial global de todos os atores em representação se aproxima dos limites do capital disponível.

O fato de que esta condição seja de algum modo "trivial" e que ela seja percebida e tratada inconscientemente pelo chamado encenador, não é para o teórico uma razão suficiente para a negligenciar; ao contrário, ela trar-lhe-á uma visão metodológica original na explicação dos constrangimentos temporais. Ela possui em particular uma riqueza nas **situações limite**, lugares estreitos, cenas pequenas, espaços apertados, teatro de bolso etc., e nos processos de transformação onde, por exemplo, uma peça concebida para uma cena de superfície e de altura dadas deva ser transposta cenicamente para um palco que é nitidamente mais pequeno ou maior. Como sugeriu Breyer, há toda uma transformação que se faz nos movimentos e comportamentos das personagens e que revela regras escondidas da sua própria combinatória.

Ainda da mesma forma, a análise do **custo generalizado dos atos representados**, atribuição de uma espécie de "capital de ação", não somente no tempo e no espaço, mas em energia física, em energia cognitiva, em vontade de enfrentar uma situação, tal como a micropsicologia a revela, repousa sobre esta ideia geral segundo a qual a soma dos custos generalizados das ações parciais não pode exceder a soma dos recursos disponíveis para cada personagem. Esta condição não é senão a reiteração no mundo da ficção de uma regra muito realista dos comportamentos reais. Entre outros, o estudo dos microcenários, tal como nós avançámos, contribui com muitos elementos, explicitando, por exemplo, a razão pela qual tal ou tal decisão, tal ou tal trajetória, tal ou tal comportamento em relação a tal ou tal outro é tomada da mesma maneira quase intuitiva pela personagem, isto na medida em

que a sua ação parece "verdadeira", quer dizer verosímil. Ela aplica-se, portanto, muito particularmente à busca de **regras de verosimilhança** comportamental ao nível do jogo de cena ou de certos **"speech-acts"** do ator, que se referem às ações supostas da personagem do universo teatral que ele encarna.

ALGUMAS REGRAS QUE REGEM OS COMPORTAMENTOS ESPACIAIS

Resumamos as anotações aqui apresentadas acerca de uma abordagem semiológica, mas também fenomenológica da atividade teatral enquanto representação de uma atividade humana.

Todo o ato isolável do fluxo comportamental requer uma certa quantidade de espaço, uma certa quantidade de tempo, uma certa quantidade de esforços. Na medida em que este ato é matéria de uma tipologia, ele pode ser também o objeto de uma análise dos consumos destas três grandezas. Descrever-se-á, em termos de sequências de atos, eles mesmos decompostos em atomas específicos, os comportamentos das diferentes personagens Pi Pn em função do tempo. Far-se-á a soma no espaço das superfícies ou volumes mínimos ocupados pela "linha de cena" de cada uma das personagens.

Enunciar-se-á as diferentes alternativas acessíveis a cada uma das personagens com vista a exprimir comportamentos tendo valores expressivos sensivelmente equivalentes. Procurar-se-á as interferências ou os encontros entre as diferentes linhas de cena ou trajetos das personagens. Notemos de passagem que esta análise pode revestir um carácter lógico e, portanto, ser (em teoria) efetuada a partir de um programa de computador.

Enunciar-se-á de seguida a ocupação material do plano de cena (objeto, obstáculos, fronteiras, passagens obrigatórias etc.), descrevendo sobre ele as "zonas de radiação" dos objetos e seres e a indicação da natureza desta radiação (atração de um cadeirão, repulsa do fogo, intencionalidade de uma chaleira etc.), sendo o conjunto destas zonas deduzido da superfície cénica com aquelas de todos os "comportamentos obrigatórios" que cada um implica. Isto deixa um resíduo de espaço de liberdade que pode ser utilizado para introduzir variações a estratégias alternativas. Daremos a nossa atenção mais particularmente às relações de incompatibilidade que podem apresentar-se em função de uma garantia de expressividade agarrada a cada personagem, a cada ação, a cada instante (princípio de inteligibilidade comportamental).

Algumas leis de ocupação do espaço representativo

1. Vários indivíduos não podem ocupar ao mesmo tempo a mesma posição sobre o palco. Esta regra que o encenador teria tendência a reduzir ao simples "bom senso" deve ser explicitada em toda a tentativa de análise racional, tal como por exemplo um computador encarregado de estudar os orçamentos espaciais e os campos de liberdade o deveria inscrever no seu programa.

2. Um indivíduo só pode ocupar a posição ocupada por um outro ao fim de um prazo suficiente (distância de zona) que comporta:

a) os prazos de passagem — extremamente curtos — (tomar lugar)

b) os prazos reduzidos: o ser B quer ocupar o lugar mesma área

c) os prazos "de evacuação": (o espectador esqueceu qual era a afetação precedente e aceita a posição neutra),

3. Um indivíduo não pode ultrapassar o território próprio a um outro indivíduo a não ser por meio de um ato significante explícito de interação (agressão ou relação íntima) que deve ser justificado pelo discurso; exemplos: pedido, autorização, agressão, troca material de objetos, contato fisiológico (o médico) etc.

4. Um indivíduo não pode entrar no **domínio do olhar** de um outro sem reconhecer explicitamente a sua presença e lhe fazer referência no seu discurso, ou entrar em interação com ele.

5. A **interação durável** entre dois indivíduos é efetiva a distâncias tanto mais vizinhas da distância média de conversa na área apresentada (hall de estação ou salão) quanto esta interação foi maior no passado e mais "normal" no presente, donde se deduz que:

a) as situações de cólera, hostilidade, representam situações espaciais fora da média e o encenador apresentá-las-á como tal

b) as distâncias são tanto mais fracas, em relação à média **d**, quanto os indivíduos estão mais em interação num ambiente coletivo (aproximação dos indivíduos até do-dx, num cocktail, ou pelo contrário, num hall de estação, afastamento em direção à distância média de **d** numa sala vazia de apartamento).

6. Quanto mais os seres são íntimos, mais as distâncias de interação que eles adotam são **variáveis** (dispersão máxima das distâncias).

7. Quando dois indivíduos ocupam um domínio de ação comum, um deles é geralmente **dominante**, e, portanto, o outro dominado, neutro ou escravo.

8. O indivíduo em coexistência pacifica estão num estado de instabilidade e ocupam em geral território **um a seguir ao outro**. Se eles estão num espaço comum, constroem fronteiras materiais.

CONCLUSÃO

A ideia geral subjacente à abordagem estrutural aqui apresentada é a procura do que os constrangimentos do bom senso trazem aos comportamentos neste lugar tão particular que é o palco da cena teatral durante um espetáculo. Pensamos que esta noção de "bom senso" de que Descartes dizia que é "a coisa do mundo melhor partilhada porque ninguém deseja possuir mais que o que tem" foi subexplorada na análise do comportamento humano, aqui exemplificado e exacerbado pelo jogo teatral.

É bem evidente que a afirmação permanente de que o contentor deve a cada momento ser maior que a soma dos conteúdos, quer se trate do espaço, do tempo, ou mais subtilmente da energia operatória, permanece um constrangimento parcial e franco, mas está sempre presente, intervém bem mais vezes do que o que cremos como "princípio ecológico" das ações, sobretudo quando uma fenomenologia do espaço mostra que existe toda uma série de domínios ou territórios apegados aos seres e às coisas, bem mais sutis que a simples ocupação mínima da superfície.

As interferências dos territórios são as interferências dos seres, elas criam interações e um bom número destas interações são definíveis em termos gerais como o mostra, entre outras, a "teoria dos lugares estreitos": sem nunca nos dizer o que fará a personagem P1 elas dizem-nos, em todo o caso, um certo número de coisas que ela não fará. Pode, portanto, dizer-se que elas representam uma atitude mínima de prudência na análise de uma das artes mais conhecidas no plano da teoria estética: encenação de que se pode legitimamente pensar que repousa sobre um grande número de rotinas salpicadas de impulsões de gênio.

Por detrás desta análise, coloca-se a questão, futurista mas importante, de saber em que medida e com que regras um computador poderia tomar a seu cargo, no mínimo, alguns aspectos da encenação. É um ponto sobre o qual existem pelo menos algumas abordagens parciais, tais como o fabrico de estruturas de ballets por computador. Em todo o caso, novos métodos de abordagem sugerem contradições ou adequações entre certos comportamentos e os seus ambientes, e através do teatro, com as suas virtudes próprias de representatividade, de inteligibilidade e de unidade de tempo ou de lugares, mesmo nos atos reais já que, repitamo-lo aqui, o teatro é um esquema.

TRADUZIDO DO FRANCÊS: "PEUT-ON CONSTRUIRE UNE SÉMIOLOGIE DES ACTES À TRAVERS UNE REPRÉSENTATION THÉÂTRALE?", POR ÂNGELA MARQUES.

REFERÊNCIAS

ARPE, V. **Bild Geschichte des Theaters**. Colônia: DuMonte Dokumente, 1962.

ARTAUD, A. **Le théâtre et son double**. França: Books on demand, 1938.

BABLET, D. **Eclairage et son dans l'espace théâtral**. In: 3.° Congrès Organisation Internationale des Scénographes et Techniciens du Théâtre, Avignon, 17-22 juillet, 1973.

BABLET, D. Scénographie: méthode d'analyse de l'espace théâtral. **Revue Travail Théâtral**, n. 6, p. 105-125, 1974.

BALIO, T. **The American Film Industry**. University of Wisconsin Press, 1976.

BARBOSA, P. **Teoria do Teatro Moderno: axiomas e teoremas**. Edições Afrontamento, Porto, 1982.

BERGER, G. **Esthétique du théâtre et sociométrie**. Cours Université d'Aix, 1950 (non publié).

BRECHT, B. **Sur la radio**. In: **Werke**. Suhrkamp, 1971.

BREYER, G. **Teatro: el ámbito escénico**. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968.

BREYER, G. La escenografía: intento de definida. **Contemporánea: Revista de la Universidad de Buenos Aires**, ano VII, n.° 4, 1962.

CORVIN, Michel. Contribution à l'analyse de l'espace scénique dans le théâtre contemporain. **Travail théâtral**, v. 22, p. 62-80, 1976.

FONDAZIONE CINI. **Disegni teatrali de Bibiena**. Neri Pazza Editore, Venezia, 1970.

DELDINE, L. **Le théâtre et ses publics**. Publié par **Cahiers JEB**, 2/78. Direction Jeunesse Loisirs Ministère Culture, Galerie Ravenstein 78, 1000 Bruxelles.

DELDINE, L. **Bibliographies théâtrales**. JEB, 5/77.

DUVIGNAUD, J. **Sociologie du théâtre**. Paris: PUF, 1973.

KNICHT, W. **Principles of Shakespearian Production**. Pelican, 1949.

LANGLOIS, S. **Analyse de l'espace théâtral**. Travail de maîtrise d'architecture, Paris: UPI, 1978.

MOLES, A.; ROHRNER. **Micropsychologie de la vie quotidienne**. Denoël Gonthier, 1972.

MOLES, A. Die Synthese von Theater und Technik. **Theater und Zeit**, nr. 1, set. 1961; nr. 2, out. 1961, p. 215-218; p. 227-231.

MOLES, A. Le théâtre antique, exemple d'esthétique fonctionnelle. **Études Philosophiques**, juin 1951.

MORENO, J. L. **Theatre of Spontaneity**. Beacon House, NY, 1945.

JONES, M. **Revue Internationale du Théâtre**, 1952.

POLIERI, J. **Scénographie nouvelle**. Éditions Aujourd'hui, Boulogne-sur-Seine, 1963.

RUFFINI, F. **Spettacolo comuniconti/spectacoli significanti**. In: **La Semiòtica e il Doppio Teatrale**. G. Ferrari Ed., Napoli, 1981, p. 140-160.

RUFFINI, F. **Semiotica dei teatro: la stabilizzazione del senso, un approccio informazionale**. In: **Biblioteca Teatrale**, n.° 10-11, 1974, p. 205-234.

RUESCHE, J.; KEES, W.. **Non verbal communication**. University of California Press, Los Angeles, 1954.

STANISLAVSKI, C. **La formation de l'acteur** (**An Actor Prepares**). Payot, n.° 45.

STANISLAVSKI, C. **On the Art of the Stage**. Dramabook, Hill and Way, NY, 1961.

SONREL, P. **Traité de scénographie**. Ed. O. Lieutier, Paris, 1943.

SOURIAU, E. **Les 200.000 situations dramatiques**. Bibliothèque d'esthétique, Flammarion.

SOURIAU; SONREL. **Architecture et dramaturgie**. Jouvet, Flammarion, 1950.

VILLIERS, A. **La psychologie de l'art dramatique**. Armand Colin, n. 270, Paris, 1951.

CC BY NC SA