

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

RODRIGO MONTEIRO

**SEMIÓTICA TEATRAL:
*Análise do Espetáculo O vendedor de palavras***

**PORTO ALEGRE
2011**

RODRIGO MONTEIRO

SEMIÓTICA TEATRAL:

Análise do Espetáculo O vendedor de palavras

Dissertação apresentada à Banca de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Orientação:
Prof. Dr. Ubiratan Paiva de Oliveira

**PORTO ALEGRE
2011**

FOLHA DE APROVAÇÃO

Banca de Defesa
31 de agosto de 2011 – 9h30
Sala 08 – Departamento de Arte Dramática
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Rua General Vitorino, 255
Porto Alegre – RS/Brasil

Profª Dra. Ione Maria Ghislene Bentz - UNISINOS

Profª Dra. Marta Isaacsson de Souza e Silva - UFRGS

Profª. Dra. Rosângela Fachel de Medeiros

Prof. Dr. Ubiratan Paiva de Oliveira - UFRGS

Para o Grupo Mototóti

AGRADECIMENTOS

Sem o apoio das pessoas e das instituições listadas abaixo, eu não teria conseguido fazer com que meu projeto de pesquisa em nível de Mestrado Acadêmico chegasse até a Banca de Defesa. Que se sintam homenageadas com o meu esforço e recebam o meu sincero carinho.

PPGAC – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - UFRGS

CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior

Ary Fontoura

Grupo Mototóti – Carlos Alexandre e Fernanda Beppler

Prof. Dr. Alexandre Rocha da Silva

María Fernanda Orquera Carranco

Helena Mello

Meus colegas da turma de 2009

e

Prof. Dr. Ubiratan Paiva de Oliveira

Prof^a Dra. Marta Isaacsson de Souza e Silva

Prof^a Dra. Ione Maria Ghislene Bentz

Prof^a Dra. Rosângela Fachel de Medeiros

O traço insubstituível do teatro consiste em que, não sendo mais, como diz o poeta, “a voz de ninguém” – visto que o *scriptor* voluntariamente se ausentou –, ele investe a tal ponto o espectador que acaba por ser enfim a voz de todos nós.

Anne Übersfeld

RESUMO

O projeto propõe-se a analisar o modo como os signos teatrais se organizam e se estruturam no processo de constituição de sentido do espetáculo de teatro de rua *O vendedor de palavras*, encenado pelo Grupo Mototóti no Parque da Redenção em Porto Alegre. O seu objetivo é observar o funcionamento do código teatral como conceito catalisador dos diversos elementos que constroem material e concretamente a obra cênica, refletindo a partir de estudos realizados por Anne Übersfeld, Patrice Pavis e Erika Fischer-Lichte, além de outros autores do campo da semiótica teatral. O debate acerca da teatralidade acontece no registro da presente pesquisa como parte de uma metodologia que inclui a análise dos diversos signos, a reflexão proveniente do modelo actancial greimasiano e o estudo do personagem.

Palavras-Chave

Análise de espetáculo, semiótica teatral, signo teatral, código teatral, teatralidade, modelo actancial, personagem, teatro de rua

ABSTRACT

This project aims at analysing how the theatrical signs are organized and structured in the process which leads to the creation of meaning in the outdoors presentation of the play *O vendedor de palavras* (*The Seller of Words*) by the Mototóti Group at Redenção Park in Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brazil. It is also its aim to observe the function of the theatrical code as a catalyst concept of the several elements that materially and concretely create a scenic work, theoretically based on studies by Anne Übersfeld, Patrice Pavis, and Erika Fischer-Lichte, as well as other authors who work in the field of the theatrical semiotics. The methodology used in the present research for the debate about the theatricality includes the analysis of the diverse signs, reflections from A. J. Greimas's actancial model and the study of character.

Keywords

Spectacle analysis, theatrical semiotics, theatrical sign, theatrical code, theatricality, actancial model, character, outdoors theater play

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	09
1 – O CÓDIGO TEATRAL.....	19
1.1 – Determinada Maneira: signos do movimento.....	29
1.1.1.1 – Os signos cinéticos mímicos.....	29
1.1.1.2 – Os signos cinéticos gestuais.....	31
1.1.1.3 – Os signos cinéticos proxêmicos.....	32
1.1.2 – Os signos sonoros.....	32
1.1.2.1 – Os signos sonoros linguísticos.....	33
1.1.2.2 – Os signos sonoros paralinguísticos.....	34
1.1.2.3 – Os signos sonoros não-verbais.....	35
1.2 – Determinado Aspecto Físico: signos da aparência.....	37
1.3 – Determinado Espaço: signos do lugar.....	40
2 – A NARRATIVA TEATRAL.....	52
2.1 – A Análise Actancial: a leitura da peça.....	54
2.2 – O Personagem: O eixo central.....	64
3 – A TEATRALIDADE.....	92
3.1 – <i>O vendedor de palavras</i> como texto espetacular.....	97
3.2 – A teatralidade em <i>O vendedor de palavras</i>	99
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	104
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	107

INTRODUÇÃO

O espetáculo teatral **O vendedor de palavras** é um sistema. Os elementos que o compõem são organizados num arranjo hierárquico em que cada unidade se relaciona com o todo de forma heterogênea. Personagens, diálogos, elementos visuais, utilização do tempo e do espaço são alguns entre os muitos elementos que compõem esse sistema. Em primeiro lugar, a pesquisa trata esses elementos, ou unidades, de forma organizada em categorias de análise que permitem observar o grau de intensidade da relação da parte com o todo, anotando, sem a pretensão de dar conta da totalidade de possibilidades, os níveis de aproximação/distanciamento de cada elemento identificado, evidenciando, assim, a sua articulação enquanto estrutura. Em segundo lugar, como consequência do primeiro, a reflexão teórica é efetuada sobre o código teatral e as contribuições da semiótica, principalmente no que se refere ao debate acerca do conceito de teatralidade.

(...) o código teatral como sistema tem todas as possibilidades e condições gerais para criar significado no teatro, mas, ao contrário, o código teatral como norma possui as condições e as possibilidades características de uma época ou gênero determinado. No plano da fala, o código teatral regula o processo atual de uma criação de significado única: se refere sempre a uma criação única, à representação individual correspondente. O código teatral no plano da fala representa a totalidade de todas as regras que servem de base para a produção e recepção de uma representação. Se queremos estudar o código teatral no plano da fala, só poderemos analisá-lo em relação a uma obra concreta, uma representação determinada. Há que se descrever e analisar a representação respectiva para entendê-la. (FISCHER-LICHTE, 1999, p. 511)

Se o código teatral no plano da fala regula a eleição e a realização dos signos e suas combinações, que, em sua totalidade, constituem uma representação, nesse sentido se pode definir a representação como um contexto estruturado de signos. Em outras palavras, a representação é um resultado de uma determinada articulação de signos, movimento esse que é evidenciado numa análise. A análise, por sua vez, não esgota as possibilidades de articulação existente, nem pode ter essa pretensão. Ao evidenciar a articulação, a análise da representação deixa ver a estrutura formada pela

relação entre o ponto A e B e entre os pontos AB com os demais pontos. Toda uma rede de elementos que se combina, que organiza, que forma o sistema. Se a organização em sistema não é particular do objeto, se as possibilidades de relação não são particulares do objeto, o resultado de uma articulação específica, no momento em que se olha o todo do sistema, é própria, é única. Daí o código teatral tratado do ponto de vista da fala: interessam pouco a sua versatilidade significativa e as regras que podem nortear a articulação e muito uma determinada articulação que leva a um resultado pelo qual evidenciamos a sua estrutura.

No caso de **O vendedor de palavras**, não interessam os ensaios, não interessam os meios que fizeram com que determinadas ideias resultassem no espetáculo, não interessam os demais espetáculos realizados em Porto Alegre no ano de 2009, ou os demais trabalhos de Fernanda Beppler e Carlos Alexandre, ou as outras peças categorizadas como teatro de rua. A essa análise importa o material significativo e a sua articulação na peça teatral escolhida e exposta numa única apresentação registrada em vídeo.

A presente análise reconhece que o poder de articulação dos signos é vasto ou até mesmo infinito e escolhe a encenação teatral numa única de suas apresentações justamente pela certeza dessa vastidão. São três, então, os condicionamentos discursivos em que se atualiza, ou se traduz, se considerarmos o verbo empregado por Erika Fischer-Lichte, o sistema **O vendedor de palavras**: uma Crônica, um Texto dramático e um Espetáculo teatral. O primeiro foi escrito pelo jornalista paulistano Fábio Reynol. O segundo foi escrito pelo autor desse projeto como encomenda feita pelo Grupo Mototóti, grupo de teatro de rua de Porto Alegre – Rio Grande do Sul. O último, objeto a ser estudado nessa pesquisa, é uma produção cênica do Grupo Mototóti.

Fábio Reynol nasceu em Campinas (SP) em 1973. É jornalista graduado pela PUC-Campinas desde 1999. Atualmente é mestrando em Divulgação Científica e Cultural pela Unicamp. Trabalha como repórter da Agência FAPESP¹. Reynol mantém um blog chamado “Diário da Tribo”² desde 2002, onde publica suas crônicas. Entre os temas, há a predominância do humor,

¹ Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (<http://www.agencia.fapesp.br/>)

² www.diariodatribo.com.br

havendo também textos líricos em prosa. A crônica "O vendedor de palavras" foi publicada no blog em 11 de setembro de 2006³. Em novembro de 2008, o jornalista publicou uma coletânea de crônicas pela editora Baraúna. O livro se intitula *O vendedor de palavras – crônicas de um país de tanga na mão e corda no pescoço*⁴. A crônica também foi publicada em revistas como a "Diálogo Médico", da Roche; e "Língua Portuguesa", além de livros didáticos em São Paulo, Minas Gerais e Paraná⁵.

A crônica foi enviada por Fernanda Beppler e Carlos Alexandre a mim no dia 17 de setembro de 2007⁶. A partir dessa data, começaram as reuniões entre o dramaturgo e o casal de atores. A crônica deveria servir como ponto de partida para o texto da peça, que deveria ser escrito sem esquecer que a encenação ocorreria como teatro de rua e que apenas dois atores, o casal, participariam dela. Foram essas as únicas limitações que recebi para iniciar a construção do texto. A primeira versão ficou pronta no dia 04 de outubro de 2008 e o quinto e último tratamento foi entregue ao grupo no dia 06 de novembro de 2008, quatorze meses depois de eu ter lido a crônica pela primeira vez. Nesse período, houve reuniões e intervalos de trabalho. Nenhuma outra referência foi usada diretamente na construção da dramaturgia. O dramaturgo escrevia o texto e, a partir desses ensaios, leituras com o casal de atores aconteciam. As opiniões eram manifestadas e estudadas pelo trio. O tratamento final surgiu de um acordo entre o dramaturgo e os contratantes que acreditaram estar o texto pronto para ser atualizado para o teatro. Nesse momento, eu me afastei do processo, aproximando-me dele novamente apenas como membro da plateia após a estreia e como pesquisador, tarefas que aconteceram simultaneamente a partir de março de 2009 e até então.

O espetáculo estreou no dia 22 de março de 2009 no Parque da Redenção em Porto Alegre, quatro meses e meio após a entrega do texto, e tem a seguinte ficha técnica:

³ Cf.: <http://diariodatribo.blogspot.com/2006/09/o-vendedor-de-palavras.html>

⁴ Cf.: <http://www.editorabarauna.com.br/index.php?app=aut&ida=46>

⁵ Essas informações foram obtidas em entrevista com o autor da crônica, essa feita através de email no dia 14/04/2010.

⁶ A relação de amizade foi o principal fator que aproximou o casal de atores Fernanda Beppler e Carlos Alexandre de mim. Antes de *O vendedor de palavras*, eu havia trabalhado na dramaturgia do espetáculo **Xirê das águas**, esse realizado a partir de histórias coletadas por Paulo Fontes, que também assina o roteiro. O espetáculo, que estreou no dia 03 de maio de 2008, é uma produção da Cia. Gente Falante e teve direção de Liane Venturella. Cf.: <http://www.ciagentefalante.ato.br/>

A partir da crônica de Fábio Reynol
 Atuação e Concepção: Carlos Alexandre e Fernanda Beppler
 Direção: Arlete Cunha
 Dramaturgia: Rodrigo Monteiro
 Cenografia: O Grupo e Zoé Degani
 Figurinos: Coca Serpa
 Trilha Sonora Original: Fernanda Beppler
 Máscaras e Boneco: Paulo Martins Fontes e Eduardo Custódio
 Identidade Visual: Carlos Alexandre
 Produção e Realização: Grupo Mototóti

O espetáculo, que foi indicado ao Troféu Açorianos⁷ 2009 de Melhor Direção e de Melhor Dramaturgia, é a primeira produção do Grupo Mototóti, em cujo *site*⁸ consta a seguinte apresentação:

O Grupo Mototóti foi criado em setembro de 2007 pelos atores Carlos Alexandre e Fernanda Beppler, ambos com 12 anos de experiência em teatro.

Uma característica forte do Grupo é a utilização de todos os recursos artísticos que os atores conheceram e praticaram nesses anos de experiências junto a inúmeros grupos importantes da cena cultural gaúcha, propondo-se a colocar em prática idéias próprias, sempre trabalhando com temas relevantes para a humanidade.

A montagem do primeiro espetáculo do Grupo, O Vendedor de Palavras, recentemente contemplado com o Prêmio FUNARTE de Teatro Myriam Muniz 2008 – Ministério da Cultura, teve sua estréia em 22 março de 2009, e tem como tema central o incentivo à leitura.

Além da peça, o Grupo ministra oficinas de teatro e música, como uma forma de compartilhar conhecimento e experiências que surgiram a partir das pesquisas durante a montagem do espetáculo e da bagagem teatro-musical de toda a sua trajetória artística.

O espetáculo continuou em cartaz durante todo o ano de 2009⁹, assim como a crônica esteve *on line* no *blog* do autor e pode ser encontrada em material impresso também. O texto dramático, no entanto, não foi publicado.

Em termos metodológicos, a pesquisa utilizou uma gravação em vídeo¹⁰ do espetáculo cênico para as análises da peça teatral. O segundo capítulo é ilustrado com imagens obtidas a partir dessa filmagem (*printscreens*) ou

⁷ O Troféu Açorianos de Teatro Adulto é um prêmio oferecido pela Coordenação Municipal de Artes Cênicas de Porto Alegre desde os anos 1970. É o mais importante reconhecimento da capital gaúcha, regulamentado pela lei municipal nº 5876/77.

⁸ <http://www.motototi.com.br>

⁹ O espetáculo ainda está cumprindo roteiro de apresentações até a presente data (maio/2011).

¹⁰ A gravação aconteceu em 09 de maio de 2009.

fotografias tiradas por profissionais cujos nomes serão listados no fim desse trabalho. Está em anexo (anexo único), o DVD utilizado pelo pesquisador.

Dessa forma, a pesquisa se organizou como um estudo de caso com abordagem qualitativa, tratando, num processo específico, de reflexões a partir de alguns conhecimentos obtidos a respeito da troca literatura e teatro, comunicação, semiótica, teorias da análise de espetáculo teatral. A pesquisa está inserida no grupo de pesquisas sobre dramaturgia do qual fazem parte as dissertações de mestrado de Carlos Augusto Sarmiento Nascimento (dramaturgia de Qorpo Santo), Gustavo Trevizani Burla de Aguiar (o dramático do mundo e o dramático do palco), Iracema Kuhlmann (Molière), Marco Antônio Alexandre (texto dramático e texto espetacular) e José Maria Lopes Junior (a dramaturgia como literatura da cena). Da mesma forma, no grupo de pesquisas que se dedicaram a olhar para a articulação de diferentes sistemas, como as dissertações de mestrado de Taís Worschech Carvalho (literatura infantil e cinema), Cristina Souza Moraes de Jesus (linguagem verbal e linguagem visual), Eliane Fernanda Cunha Ferreira (o teatro e a literatura machadiana) e Maria Cristina Brandão de Faria (o teleteatro). Encontramos ainda diálogo com a dissertação de mestrado de Marina Simone Dias e a tese de doutorado de Clóvis Dias Massa sobre recepção teatral e as análises do espaço cênico nas dissertações de mestrado de Danielle Velloso Lemos Schwarz e José Simões de Almeida Júnior.

A investigação, além disso, está imersa também no meu próprio percurso acadêmico porque deu continuidade a uma trajetória iniciada em 2007 quando da realização do meu trabalho de conclusão do Curso de Letras e, no ano seguinte, quando do trabalho de conclusão do Curso de Realização Audiovisual. Nesses dois momentos, preocupei-me, primeiro, com o processo de construção da metáfora no âmbito de um romance, e, segundo, com a constituição de um código de significação em um filme de longa metragem. A soma de ambos despertou em mim a curiosidade em relação ao processo de teatralização e configuração de sentido como proposta de projeto de pesquisa no âmbito do mestrado em artes cênicas.

Para a realização dessa investigação, optei, entre muitos caminhos, por me dedicar à leitura do trabalho de Anne Übersfeld, autora do livro *Lire le théâtre*, obra dividida em três tomos: I, II (*L'école du spectateur*) e III (*Le*

dialogue de théâtre) e à do trabalho de Erika Fischer-Lichte, autora de *Semiotik des Theaters*. No site da Editora Perspectiva, que editou o primeiro livro com o título *Para ler o teatro no Brasil*, encontra-se a seguinte apresentação da autora:

Anne Übersfeld é professora universitária. Prestou concurso de ingresso no ensino superior em 1955 e, a partir de 1962, trabalhou em Besançon, onde escreveu sua tese de doutorado sobre o teatro de Victor Hugo, defendida em 1971, realizando, ao mesmo tempo, a edição crítica de Ruy Blas, desse mesmo autor. A partir de 1975, passou a lecionar na Universidade Paris III/Sorbonne Nova (Institut d'Études des Théâtres) e, em 1979, assumiu a cadeira de Estética e Ciências da Arte. Dedicou-se, então, principalmente à teoria teatral e ao teatro contemporâneo, publicando, em seqüência à sua obra de referência, *Para Ler o Teatro*, em 1977, *Le roman d'“Hernani”* (1985), *Vinaver dramaturge* (1989), *Le Théâtre et la cité*, de Corneille à Kantor (1981), *Le Drame romantique* (1993), *Antoine Vitez, metteur en scène et poète* (1994), *Bernard-Marie Koltès* (1999). Por essa larga contribuição para a cátedra e a literatura crítica, Anne Übersfeld recebeu em 1988 o título de professora emérita.¹¹

Anne Übersfeld é um dos nomes mais importantes dos estudos de semiótica teatral no Ocidente. Nessa pesquisa, suas contribuições foram fundamentais por introduzir novos horizontes no campo da investigação da estrutura de relações sobre o qual esse trabalho se debruçou. A reflexão sobre a forma como os elementos narrativos se aproximam e se distanciam e como se dá esse processo no convívio texto e encenação não encontraria base mais segura em outra esfera dos estudos teatrais que não a semiótica.

Erika Fischer-Lichte é, desde 1996, diretora do Instituto de Estudos Teatrais da Universidade Livre de Berlim, na Alemanha. Com uma série de livros publicados, a pesquisadora tem publicações na área da História do Teatro e, mais recentemente, nos estudos sobre Performance. *Semiótica del Teatro*, título da tradução em espanhol que essa pesquisa utilizou, foi lançado em 1983 e é uma junção de três volumes: *Libro I - El sistema de los signos teatrales*; *Libro II – Del signo “artificial” al “natural”. Teatro del barroco e de La ilustración*; e *Libro III – La representación como texto*. Com mais de setecentas

¹¹ Cf.: <http://www.editoraperspectiva.com.br/livro.php?cod=777>

páginas, a obra é referência para pesquisadores do mundo todo em análise de espetáculo.

Sem acreditar que essa base teórica escolhida, que contempla também outros autores, como Jean-Pierre Ryngaert e Patrice Pavis, dê conta de todas as possíveis interrogações que o objeto permite ao pesquisador se fazer na sua trajetória acadêmica, a ratificação da escolha feita, essa assegurada pela orientação do Programa de Pós-Graduação, quer também despertar o interesse dos leitores para o contínuo olhar dessas observações que já completam três décadas desde que foram pela primeira vez publicadas sem que tenham perdido a validade. As interrogações que surgem no contato com o objeto, dessa forma, é sinal da riqueza dele e, sobretudo, marca de seu comportamento quase que essencialmente subjetivo.

Disposta a percorrer alguns dos caminhos que levam a interrogações acerca da organização estrutural de **O vendedor de palavras** no processo de sua constituição enquanto peça teatral apresentada no Parque da Redenção, pelo Grupo Mototóti, numa tarde de sábado, essa pesquisa se organiza em três capítulos que não podem ser comparados a três degraus. Assim como o seu objeto, o presente estudo não está posto para ser dividido em partes isoladas e desconexas, mas sua fruição carece de um posicionamento conscientemente relativo, isto é, da primeira à última página, é preciso levar em conta a imensa possibilidade de relações que se estabelece entre os diversos conceitos e como eles agem (ou podem agir) quando trazidos a servir de pontos de reflexão acerca do objeto.

Como se organizam as estruturas maiores e menores que constituem, através da relação entre seus signos e seus referentes nos sistemas além da narrativa, o sentido da peça teatral **O vendedor de palavras**? Quais as marcas referenciais que são possíveis identificar no processo de relacionamento entre as diversas unidades e que garantem a coerência intersistêmica da peça? Em que termos seria possível refletir sobre a existência de um código teatral **O vendedor de palavras**? Ao longo dos capítulos, algumas proposições são colocadas a fim de contribuir parcialmente para o avanço dessas perguntas.

No primeiro capítulo, os conceitos-chave para a análise são motivos para reflexão. A partir da ideia de código teatral, Anne Übersfeld, Patrice Pavis, Erika Fischer-Lichte e outros teóricos têm algumas de suas pesquisas no

campo da semiótica teatral utilizadas como propostas de discussão acerca da estrutura do sistema **O vendedor de palavras**. Introduce-se a análise do espetáculo a partir da relação do código teatral na construção do seu sentido. O funcionamento do teatro como produtor de significados, sendo esse estudado, descrito e analisado no nível da fala, é o tema deste capítulo dividido em três partes: a) a maneira como A interpreta B diante de C, isto é os signos relativos ao movimento (mímicos, gestuais e proxêmicos) e os signos sonoros (linguísticos, paralinguísticos e não-verbais); b) o aspecto físico de A na interpretação de B diante de C, isto é os signos relativos à aparência (aspecto físico natural e artificial); e c) o espaço onde A interpreta B diante de C, em que o código específico do teatro de rua é trazido para a reflexão como motivo de debate acerca do uso do espaço na construção do sentido.

No segundo capítulo, a análise da narrativa parte do modelo actancial greimasiano, proposto por Anne Übersfeld, como ferramenta de definição das estruturas profundas e de superfície, possibilitando o encontrar dos elementos aparentemente invisíveis e de suas relações com o todo, bem como o estabelecimento cronológico e lógico dos acontecimentos que constituem o esqueleto de **O vendedor de palavras**. A peça surge nessa pesquisa como um recorte da vida de um Sujeito, Milho, aquele que, motivado pelo Amor, quer ir para a Capital em favor de sua namorada Espiga e do aumento do número de Leitores. A identificação dos tempos e dos espaços na análise da narrativa é, nesse capítulo, exercício de clarificação das relações a partir do estudo dos personagens, dentre todos os elementos, o mais transversal.

No terceiro e último capítulo, a análise volta para dentro de **O vendedor de palavras** encontrando no sistema não apenas suas partes ou suas relações, mas as marcas que possibilitem pensar no todo como um todo único e específico. O conceito de teatralidade, a partir da contribuição de alguns autores significativos num universo de muitos, é o ponto de partida para uma reflexão acerca da obra como peça de teatro. Desvestindo a teatralidade do idealismo conceitual que remete, conforme aponta Patrice Pavis, o termo ao conceito do teatro puro, a análise parte das relações textuais dispostas na obra cênica e viabilizadas pela representação (tudo aquilo que é visível e audível em cena) e pela encenação (sistema de relações que a produção e a recepção

mantêm com os materiais cênicos, esses constituídos como sistemas significantes).

Nas considerações finais, a pesquisa possibilitará um resumo qualitativo das reflexões anteriores, abrindo espaço para que a análise possa continuar em futuros encaminhamentos.

O protagonista de **O vendedor de palavras**, conhecido por Milho, é órfão e divide sua vida entre o avô Adam (pai de sua mãe) e a avó Odete (mãe de seu pai). Da avó, vem a simplicidade. Milho gosta de pescar, veste-se como um menino do campo e luta pelo que quer. Do avô, reconhece-se nele o prazer da leitura e a vontade de melhorar o mundo. Adam e Odete se encontram no personagem Milho. Pode-se, como acima, identificar nele características deste ou daquele parente, mas não se pode separá-las porque se trata de um único personagem. Sistemas que se encontram num outro em que marcas são preservadas, mas cujas origens são possíveis de reconhecer. Milho tem ainda características que não são nem de Adam, nem de Odete, mas de outras vivências dele enquanto sistema independente e dissertar sobre ele é sempre uma forma de assegurar sua originalidade enquanto alguém que deu novo significado ao seu entorno, tornando-se parte simbólica do todo, mas nunca sendo o todo, esse também dividido em partes.

É desse processo reflexivo de identificação e de reconhecimento de vínculos existentes entre partes de um sistema e de outros que trata o presente projeto. Considerando a diminuição de fronteiras e o aumento quantitativo da existência de produtos artísticos oriundos de processos híbridos de concepção, realização e fruição, reconhecer as partes que compõem o todo sistêmico permite a visualização do objeto com um olhar crítico. Mais do que isso, assegura ao objeto o direito de ser único em sua única existência.

Sabe, eu venho pescar aqui todas as manhãs e nunca pesco nada, porque me perco pensando em como fazer com que as pessoas leiam por elas mesmas... (Milho, **O vendedor de palavras**)

1 - O CÓDIGO TEATRAL

O teatro, nessa pesquisa entendido como um sistema cultural entre vários outros, tem a função de criar significado, estando num mundo em que tudo o que é percebido pelo homem assim é percebido como um significante que corresponde a um significado. Dessa forma, sendo cultura, isso é, feito pelo homem (em contraposição ao que é da natureza), o teatro se utiliza de outros sistemas culturais cujas funções podem se cumprir pela criação de signos. Os signos são percebidos pelos sentidos, aludindo, indicando ou representado algo, sendo, inevitavelmente, parte de um sistema cultural, um signo de alguém, isto é, trazendo em si a marca da presença de um receptor, embora não seja necessária a de um emissor. Nesse conceito, incluem-se as três dimensões sógnicas: a sintática (relação do signo com outros signos), a semântica (relação dos signos com os objetos que ele representa) e a pragmática (relação do signo com o receptor). Essa tridimensionalidade pode ser, assim, evidenciada quando, diante de um signo, podemos substituí-lo por outro signo, podemos substituir aquilo que ele representa e podemos substituir quem o percebe. Em cada um dos processos, haverá mudanças naquilo que chamamos de significado. O traço cultural do teatro, então, quando visto a partir de sua construção de sentido, fica bastante evidente quando determinados signos se relacionam entre si, com aquilo que representam e para as pessoas que o produzem e o percebem de forma diferente de cultura para cultura, tanto no seu aspecto espacial como temporal.

Dadas as três dimensões do signo no processo de construção do significado, utilizando o conceito trazido por Erika Fischer-Lichte, nessa pesquisa, se entenderá teatro como o resultado de uma relação que acontece quando **A interpreta B diante de C**. Ou seja, no todo, o teatro, de um modo geral, é similar ao processo de viabilização do seu próprio sentido.

As variantes de espaço e de tempo de cultura para cultura deixam claras a existência de determinadas regras, isto é, invariantes que norteiam, em cada situação, a construção do sentido. Código é o que essa pesquisa vai chamar de resultado do conjunto dessas regras. O processo de constituição do significado varia de acordo com o código tanto na sua produção como na sua recepção. Em outras palavras, o processo de constituição do significado varia

de acordo com o resultado do regramento das variantes culturais (tempo e espaço).

O código interno de um sistema cultural regula: 1) que criações materiais devem ser válidas como unidades portadoras de significado nesse sistema, ou seja, como signos; 2) quais destas unidades identificadas podem ser combinadas entre si, como e abaixo de quais condições (código sintático); 3) a que podem referir-se essas unidades, a) no contexto dos distintos sintagmas possíveis, ou, também, b) de forma isolada e abaixo quais circunstâncias (o código semântico); 4) por quem podem ser utilizadas estas unidades, em que situação e abaixo de quais condições (código pragmático). (FISCHER-LICHTE, 1999, p.19)

Por analogia, essas regras são válidas para todos os sistemas culturais: a língua, as relações de parentesco, a gastronomia, a moda,... O teatro, como um sistema cultural, dessa forma, não pode deixar de ser visto a partir de seu contexto cultural e a análise de um processo específico de atualização dele, como é o caso aqui, sempre tem vistas a quem o percebe, na mesma medida em que ao objeto percebido. Um espetáculo teatral que acontece na rua, por exemplo, é entendido como um espetáculo teatral que está acontecendo na rua a partir de uma leitura de quem o vê. Entra, nesse processo de interpretação, ou recepção, o relacionamento entre o código cultural e um código mais específico: o código teatral. Dentro desse segundo, há, ainda, um outro ainda mais específico: o código do teatro de rua. Sucessivamente, os elementos que constituem o objeto se organizam em unidades estruturadas em sistemas maiores e menores hierarquicamente organizadas, relacionando-se, assim, de forma diferente com o todo. Alguns sistemas são percebidos de forma mais clara, outros de forma menos acessível. Espaço e tempo, dessa forma, são duas variantes culturais que se relacionam e constroem significados cuja percepção jamais será homogênea, embora o grau de diferença varie de objeto para objeto. O teatro não é percebido, afinal, do mesmo jeito por todo mundo ao mesmo tempo e em todos os lugares. Através de uma manifestação específica, no caso, **O vendedor de palavras**, cada pessoa reconhecerá o teatro de diferentes formas, e as variantes vão continuar operando a cada nova assistência.

Assim, o teatro cria significados sobre ou a partir tanto de um código cultural interno como externo. O primeiro é independente do segundo tanto no

acontecimento de sua produção, como também no de sua interpretação, pois o primeiro diz respeito à manifestação e o segundo a como essa manifestação interage com outras manifestações pares que aquele que percebe já percebeu anteriormente. Essa relação entre código interno e externo, no caso do teatro, explica também o fato, por exemplo, de uma peça concebida para um determinado lugar no espaço e no tempo poder se apresentar em outros lugares no espaço e no tempo adquirindo, em cada um deles, significados similares ou diferentes.

O código teatral age de forma diferente dos outros códigos, como, por exemplo, o pictórico, o literário, o gastronômico, e outros. Os signos que esse código regula é o diferencial. O teatro mobiliza signos que pertencem a diversos sistemas culturais e sua mobilização é o que torna esses signos – os signos linguísticos da literatura, os signos pictóricos da pintura, a mímica e os gestos da vida cotidiana, etc... – em signos teatrais. Em suma, todos os signos que atuam no teatro também atuam ou podem atuar em outros sistemas. É o código que os define como tais.

Erika Fischer-Lichte (1999) apresenta três características fundamentais do processo de teatralização dos signos:

1) os signos teatralizados não podem ser desprendidos de seus produtores, os atores;

Um quadro não necessariamente é visto ao lado do seu pintor. Pode-se cantar uma música sem saber quem foi o seu compositor. Apreciamos um filme sem nunca ter conhecido o seu realizador. Mas, do ponto de vista desta pesquisa, e a partir de suas fontes teóricas, teatro só existe quando um ator está em cena, diante do público, interpretando um personagem.

2) a atualização dos signos é constante e, por isso, absoluta;

Uma peça teatral nunca está fechada. A cada nova sessão, ela se refaz e se dá o direito de se modificar. Os espectadores, que também são outros, mesmo que sejam as mesmas pessoas, ressignificam a obra sempre.

3) a produção e a recepção têm estreita relação, isso é, têm o mesmo lugar sincronicamente.¹²

Do ponto de vista desta pesquisa e de suas fontes, teatro só acontece quando há um encontro entre seres humanos. O ator e o espectador dividem o espaço e dividem a tarefa da produção de sentido um com o outro.

Essas características ratificam o conceito acima citado. **Em teatro**, sistema resultante de um processo de teatralização de signos, **A interpreta B diante de C**. O acontecimento teatral, nesse conceito básico, que é utilizado nessa pesquisa, envolve três tipos de relações: 1) A – B: em que há o foco para relação do ator na construção do seu personagem; 2) B – C: em que se discute a questão da recepção do espetáculo e a constituição de seu sentido a partir da relação entre a obra e o público; 3) A – C: em que se reflete sobre a questão da produção teatral, a história do teatro, as políticas culturais, os patrocínios. O item 2 é o lugar que vai servir de base para as discussões nesta pesquisa a partir deste capítulo, mais especificamente no que diz respeito à análise de um espetáculo e de sua relação com o código teatral na construção do seu sentido.

Todos os sentidos construídos e que são utilizados como objeto de pesquisa estão diretamente ligados aos atores que o produziram – Fernanda Beppler e Carlos Alexandre – bem como ao momento único de sua produção no tempo e no espaço de uma apresentação do espetáculo escolhido – a que está gravada em DVD. Ou seja, apenas uma apresentação foi escolhida como objeto de pesquisa. Dessa forma, opta-se pela análise da construção do sentido em sua relação com os signos que estruturam essa construção e as possibilidades internas de substituições passíveis de ser encontradas nessa relação, dispensando as relações de uma apresentação com as demais do calendário do Grupo Mototóti desde a estreia até o momento.

Não há, nem haverá, nem se considera possível haver conclusões que não sejam parciais sobre a construção dos sentidos, o que manifesta uma força reflexiva em prol do processo, esse passível de ser atualizado sempre em novas produções e em novas assistências. Não há teatro quando A deixa de

¹² Cf. 1999, p. 25-26.

interpretar B diante de C, a menos que A interprete D diante de C ou E interprete B diante de C. Não há teatro quando A não interpreta B diante de C, a menos que o faça diante de F. Não havendo teatro nesses casos, para essa reflexão, não há espetáculo, pois tudo o que A faz no tempo da encenação não é feito para A, mas se constitui numa afirmação de A sobre B. Essas afirmações podem ser de diversas ordens (sobre o passado, sobre uma ação, sobre uma intenção, uma característica, uma vontade, um medo, etc...), mas sempre dizem respeito a B. Essas afirmações do ator em relação ao personagem acontecem num determinado lugar no tempo e no espaço que não necessariamente dizem respeito igualmente a A, mas a B. Além disso, tudo o que A faz para A não necessariamente depende ou necessita de outras pessoas, mas tudo o que A faz para B é direcionado para C. E é nessa direção que se manifesta a estreita relação entre o teatro e a cultura: só pode entender os signos teatrais, ou os signos mobilizados pelo teatro, quem conseguir ler os signos como signos também utilizados fora do teatro. Assim, voltando à tese inicial, não é necessário dominar o teatro para entender uma peça teatral, mas é preciso conhecer os sistemas culturais para ver os signos desses sistemas mobilizados pelo teatro numa de suas manifestações.

O teatro reflete, portanto, a realidade da cultura, fala dela, por ela e para ela, também podendo falar para outras diferentes dela. Ao dar novos usos significativos para os elementos dos diversos sistemas que cada cultura disponibiliza, organizando esses elementos através do código teatral, o teatro possibilita à cultura enfrentar-se. FISCHER-LICHTE (1999) diz que *o teatro se converte em um modelo da realidade, em que o espectador confronta seus significados. O teatro, nesse sentido, pode ser entendido tanto num ato de auto-representação como de auto-reflexão de uma cultura.* (p. 31)

Perguntar-se sobre que teatro ou que cultura reflete ou está refletida em **O vendedor de palavras** é algo que pressupõe um estudo sobre o código teatral que se encontra nesse sistema. Evidentemente, há muitos códigos teatrais, porque também há muitas culturas. O primeiro passo dessa reflexão é, então, desvendar o código teatral a partir da análise de seus signos e algumas de suas possíveis combinações e significados, mantendo presente a certeza de

que o código teatral de **O vendedor de palavras** só vale para essa produção¹³. FISCHER-LICHTER (1999) apresenta três níveis de estudo, descrição e análise do código teatral: o sistema, a norma e a fala.

Se estudarmos o código teatral no plano do sistema, nosso esforço não aponta para fenômenos que aconteceram ou acontecem, mas em que ponto central se encontram reflexões sobre a questão do que seria teoricamente possível e imaginável. Trata-se da construção de uma teoria.

Em contrapartida, se nos movemos no plano da norma, nosso interesse é válido tanto para o fenômeno que já existiu como para aquele que existe. Aqui encontramos um grupo de fenômenos históricos confrontados aos que temos que desvelar e esclarecer seus pontos em comum. Trata-se da reconstrução de um processo histórico.

Investiguemos o código teatral no plano da fala. É o tema do estudo de uma representação teatral concreta, um texto teatral individual, cuja estrutura específica há que se analisar para compreendê-la. Aqui se trata da descrição, análise e interpretação de um texto. (FISCHER-LICHTE, 1999. p. 35)

Essa reflexão, como já consta na Introdução, irá se movimentar no terceiro nível apresentado: o funcionamento do teatro como produtor de significados a partir do código teatral em nível da fala em **O vendedor de palavras**.

O teatro é uma arte paradoxal. Pode-se ir mais longe e considerá-lo a própria arte do paradoxo, produção literária e representação concreta; arte, a um só tempo, eterna (indefinidamente reprodutível e renovável) e instantânea (nunca reprodutível como idêntica a si mesma); arte da representação que é de um dia e nunca a mesma no dia seguinte; quando muito, arte feita para uma única representação, resultado único, como queria Antonin Artaud em *O Teatro e o Duplo*. A arte do hoje, representação de amanhã, que se pretende a mesma de ontem, interpretada por homens que mudaram diante de novos espectadores; a encenação de dez anos atrás, por mais qualidades que tenha apresentado, está hoje tão morta quanto o cavalo de Rolando. (UBERSFELD, 2005, p. 01.)

A pesquisadora Anne Übersfeld abre o capítulo sobre a relação entre texto e representação tratando sobre o paradoxo da existência efêmera do espetáculo teatral. Como já foi colocado, no teatro, o artista não se desgruda de sua arte e só diante do público é que ela acontece. E, como o artista e o

¹³ A especificidade do código teatral será tema do capítulo 3.

público são sempre renováveis, também a arte é constante e absolutamente atualizada ao longo do tempo e nos diversos espaços onde ela acontece, o que também já foi dito. Nesse sentido, o texto teatral oferece à encenação um certo grau de permanência. Analisar um texto dramático pode ser buscar o teatro nas suas entrelinhas, partindo do pressuposto de que há no texto matrizes de representatividade que *iluminam os núcleos de teatralidade no texto*. (ÜBERSFELD, 2005. p. 6.)

Para Anne Übersfeld, tese com que concorda Fischer-Lichte como já trazido acima, não existe signo teatral, mas signos no teatro e no cinema. Signos esses provenientes de outros sistemas e que, articulados, não necessariamente sejam destinados à comunicação, embora dependa, pelo menos, parcialmente do seu processo.

(...) a *representação* teatral é um conjunto (ou um sistema) de signos de natureza diversa que depende, se não totalmente, pelo menos, parcialmente, de um processo de comunicação, uma vez que comporta uma série complexa de *emissores* (numa ligação estreita entre si), uma série de *mensagens* (em ligação estreita e complexa entre si, de acordo com códigos extremamente precisos), um *receptor* múltiplo, mas situado num mesmo lugar. (ÜBERSFELD, 2005, p. 9)

Constituída por um conjunto de signos verbais e não-verbais, mobilizados entre os diversos sistemas culturais, a representação, numa série complexa organizada na lógica emissor-mensagem-receptor, estabelece uma relação de equivalência com os demais sistemas e se estabelece como teatral a partir dessa relação. O código teatral, assim, se constitui como aquele capaz de oferecer um repertório de equivalências em que o teatro pode substituir a língua, o gesto pode equivaler ao idioma e a fala pode ser sua própria existência.

O pesquisador Patrice PAVIS (2008) chama a atenção para a suposta relação entre teatro e língua, gesto e idioma, fala e existência. Na citação, ele trata da possível decomposição da língua em palavras e fonemas, unidades mínimas, gesto que uma análise de um espetáculo teatral não pode pretender sem objetivos bastante específicos.

A representação teatral não é passível de ser decomposta, como as línguas naturais, em uma série limitada

de unidades ou fonemas cuja combinatória produzisse todos os casos de figura possíveis. [...] Uma tal localização minuciosa só tem interesse se evita deixar de lado indícios úteis à compreensão; não explica o funcionamento dos signos e a unidade mínima não é ou não é mais a pedra filosofal que decomporia o espetáculo como que por encanto. (p. 11)

Observar, como será feito a seguir, partes menores da estrutura teatral não é, assim, decompor o teatro pelo simples fato de que um pequeno movimento de olho não é desvinculado do ator ou do personagem, uma peça de figurino de uma outra peça de figurino ou de sua cor ou textura, para citar alguns exemplos. Cada elemento traz em si seus vínculos com os demais, suas combinações, suas possíveis relações culturais dentro da narrativa e além dela.

Como qualquer sistema de signos, o teatro pode ser lido através de dois eixos: o das substituições ou paradigmático e o das combinações ou sintagmático. O primeiro diz respeito às possíveis trocas de signos que é possível fazer sem que o significado novo cause prejuízos ao todo. O segundo trata da relação de encadeamento entre os signos na constituição da estrutura que constitui o todo. Mas o signo, mesmo assim, não pode ser entendido como a unidade mínima do teatro, visto que é a sua relação códica que o torna teatral e nada além. Quando se diz *signo teatral*, então, deve-se entender, nessa pesquisa, *signo tornado teatral pelo código cultural*. Todo signo é potencialmente teatral e o gesto e a palavra podem ser os mais fortes deles, por serem, talvez, os mais atualizados enquanto tais.

Sobre o signo linguístico, FISCHER-LICHTE (1999) explica:

Saussure define o signo linguístico, a palavra, como um elemento que consta de dois fatores diferenciados como as diferentes faces de uma moeda que não podem se separar entre si: o significante ou a série de fonemas e o significado ou o que representam esses fonemas. A combinação de um significado com um significante se faz de forma arbitrária. É o resultado de um encontro, uma convenção. Por isso, não pode ser suprimida de novo por um elemento isolado. No marco de uma língua histórica, a coordenação de um significante com um significado é relativamente estável. (p.46)

Um número infinito de organizações possíveis cria um número infinito de significados possíveis. As palavras, fortemente presentes na relação texto e

representação, que variam e se relacionam também de forma variada, podem ser consideradas unidades mínimas de significado pela lingüística. No entanto, já sabemos que há teorias que dizem que as unidades mínimas são os fonemas ou ainda outras unidades, talvez, ainda menores. Para uma análise de uma peça teatral, interessa o fato de que teatro utiliza os signos em sua função primitiva, diferente da lingüística. Uma mesa, no teatro, não é uma mesa, mas pode representar uma mesa, podendo, também, representar outras coisas. A palavra m-e-s-a também não é uma mesa, mas a relação que se estabelece entre a mesa objeto cênico (representação) e mesa do mundo além da narrativa não é a mesma da que há entre a palavra m-e-s-a e o objeto que a palavra nomeia.

Anne Übersfeld, quando trata da questão da denotação e da conotação do signo teatral, aponta para o fato de uma mesa poder representar uma mesa (denotação) ou poder representar outra coisa, um píer, por exemplo (conotação). Em qualquer caso, a mesa no teatro não é nunca uma mesa, mas algo que representa outro algo, quem sabe, uma mesa. E, sobre a possibilidade de significar mais de um significado, a autora chama a atenção para a sua característica polissêmica.

O fato da polissemia do signo tornado teatral amarra a estrutura textual da encenação teatral, assim como acontece na literatura dramática, conferindo ao texto a possibilidade da coerência/incoerência e da coesão/segmentação. A questão da referenciação, ou a capacidade do signo de referenciar, ao mesmo tempo, três possibilidades de sentido vale nessa análise que, logo a seguir, tratará de um caso teatral específico, o espetáculo **O vendedor de palavras**.

As possibilidades são as seguintes:

a) o referente do texto dramático;

A mesa da peça se refere à mesa do texto teatral e/ou de tudo o que está no processo de construção da peça e permanece no anterior à encenação, como, por exemplo, os ensaios.

b) ele próprio;

As formas de uma mesa em cena são afirmações sobre ela mesma.

c) o referente no mundo além da narrativa;

Uma mesa em cena representa, como já foi dito, uma mesa além da narrativa.

Além das possibilidades referenciais denotativas, o efeito da denegação do signo teatral evidencia o seu caráter conotativo já apresentado acima.

É característico da comunicação teatral que o receptor considere a mensagem como não-real ou, mais exatamente, como não-verdadeira. Ora, se isso é evidente ou pode ser evidente no caso de uma narrativa ou de um conto (oral ou escrito), em que o relato é expressamente denotado como imaginário, no caso do teatro, a situação é diferente: o que figura no lugar cênico é um real concreto, objetos e pessoas cuja existência concreta ninguém põe em dúvida. Se, por um lado, eles são seres de existência indiscutível (presos no tecido do real); por outro, se acham, ao mesmo tempo, negados, marcados pelo sinal de menos. (ÜBERSFELD, 2005. p. 21)

A negatividade, sinal que marca o que é concreto e que figura em cena, marca também a dúvida do espectador sobre o que ele assiste. O teatro se constitui a partir de um acordo com o espectador e, no palco, uma mesa pode não ser uma mesa, mas um píer, por exemplo. O efeito da denegação impede que a narrativa e o mundo além da narrativa se misturem. Nas peças de teatro contemporâneas, em que personagens fictícios e não-fictícios se misturam, o que ocorre não é a mistura dos dois lados da igualdade, mas a negativização ou ficcionalização da parte não-ficcional. A denegação separa o objeto e o ator das leis naturais que regem os objetos e os homens no além da narrativa e os deixa livres para operar abaixo de uma outra regra, de um outro código, do código teatral. A verossimilhança/inverossimilhança funciona, assim, como uma régua que mede não a proximidade ou distância do real, mas o grau de aplicação das regras de um lado da igualdade para o outro.

O lugar da inverossimilhança é o lugar próprio da especificidade do teatro, à qual corresponde, na representação, a mobilidade dos signos. Por exemplo, um objeto que passa de uma função para a outra (escada que vira ponte, baú de tesouro que vira urna funerária, balão que vira pássaro) ou um ator que passa de um papel para o outro: qualquer atentado textual ou cênico à lógica do “bom senso” é teatro. (ÜBERSFELD, 2005. p. 27)

No teatro, Objeto e Ator, coisa e homem, são organizados em uma nova estrutura capaz de constituir sentido. Essa estrutura é paralela, similar e não necessariamente igual às regras do mundo além da narrativa. Com relação ao Ator (A), para que **A interprete B diante de C**, A atua de uma determinada maneira (1), com um aspecto físico específico (2) e em um determinado espaço (3).

1.1 – Determinada Maneira: signos do movimento

Ao interpretar B, A realiza determinados movimentos com seu rosto e com seu corpo. Os signos que dizem respeito ao movimento do ator se dividem em signos cinéticos e signos sonoros. Erika Fischer-Lichte divide os signos cinéticos em três grupos:

- 1) cinéticos mímicos;
- 2) cinéticos gestuais;
- 3) cinéticos proxêmicos;

1.1.1.1 – Os signos cinéticos mímicos

De um modo geral, os signos de uma peça teatral só podem ser interpretados de forma adequada quando são consideradas todas as particularidades do sujeito (o ator) que produz o signo, isto é, as circunstâncias, as modificações, as regras e as próprias condições prévias de interpretação. Nesse processo, estão as influências do código estético teatral (influências externas) que o espectador vai percebendo ao entrar em contato com o ator no seu ato de atuar. Os signos mímicos, percebidos pelo espectador, são os movimentos do rosto do ator que servem para a expressão da emoção. Tanto em movimento como em repouso, o rosto do ator é portador de informação e a complexa rede de músculos envolvidos produz signos contínuos que podem fazer relação com outros movimentos a fim de auxiliar na constituição de significados.

A complexidade do rosto parece evidente quando pensamos em sua capacidade de transmissão, nas informações que pode conter e no papel que desempenha na vida social. (FISCHER-LICHTE, 1999, p. 68-69)

Não só os signos mímicos podem mostrar, por exemplo, a emoção. Elas também podem ser comunicadas através dos signos gestuais, dos proxêmicos, dos paralinguísticos e dos linguísticos sem que se possa prejudicar o tipo de signo que atua como portador dominante de significado. Se os signos mímicos e os signos gestuais insinuam enfado e os linguísticos e os paralinguísticos alegria, só se chegará a uma interpretação adequada através da análise exata da situação comunicativa existente.

Os signos mímicos sempre são direcionados ao espectador, para que ele os interprete. No teatro, diferentemente do que acontece no cinema, em que o espectador tem a oportunidade de ver os signos mímicos em primeiro plano, o público vê o ator por inteiro. O grau de exagero dos signos mímicos também é um signo. No teatro naturalista, por exemplo, os movimentos são retratos fiéis da real vida social além da narrativa e esse é o código do teatro naturalista. **O vendedor de palavras** é um espetáculo de teatro de rua. Sobre o código teatral do teatro de rua, que é um código específico, essa pesquisa tratará mais adiante quando proporá uma discussão sobre os signos teatrais do espaço. Lá as contribuições teóricas de André Carreira e de Jessé Oliveira, bem como de outros pesquisadores, serão importantes meios de retomar o assunto dos signos mímicos aqui proposto e de sua relação com o código externo.

Todas as ações do ator atuam como um elemento portador de significado. Assim, com respeito aos signos mímicos, é possível apontar quatro moderadores que, afinal, também são válidos para os signos paralinguísticos, sobre os quais se tratará posteriormente. São eles: 1) exageração; 2) atenuação; 3) neutralização; e 4) mascaramento de uma emoção mediante a expressão do rosto.¹⁴No estudo de Erika Fischer-Lichte, consta a observação de que, cada vez que o grau de um desses fatores se modifica, a mímica é outra e, conseqüentemente, outras possibilidades de significado surgem. Na interpretação de **O vendedor de palavras**, os atores Fernanda Beppler e

¹⁴ Cf. FISCHER-LICHTE, 1999, p. 75.

Carlos Alexandre utilizam várias dessas moderações para dar a ver as suas construções. Esses usos ficarão evidentes no capítulo 2, quando uma análise mais detalhada do objeto será trazida à reflexão.

1.1.1.2 – Os signos cinéticos gestuais

São de especial importância para o teatro. Desde logo, há teatro sem fala, sem música, sem ruídos, sem vestuário, cenários, acessórios e iluminação, mas nenhum teatro pode renunciar completamente à presença corporal do ator, a seus signos mímicos. (...) Porque, com efeito, só é imaginável de forma teórica que um teatro renuncie aos signos gestuais e, em lugar disso, só trabalhe com signos lingüísticos e paralingüísticos, com música, ruídos, luz, cenários e acessórios que não necessitam da corporalidade do ator para serem movidos, quando só a técnica do cenário é capaz de conseguir uma substituição adequada, sobretudo se temos conhecimento do feito de intentos similares no teatro experimental. (FISCHER-LICHTE, 1999. p. 86-87)

Assim como os signos mímicos, a análise dos gestos se dá em relação com outros gestos no contexto do espetáculo escolhido como objeto dessa pesquisa. Independentemente, no entanto, de **O vendedor de palavras** ou de qualquer possível manifestação, Erika Fischer-Lichte, trazendo presente o estudo de Ray L. Birdwhistell, divide as possibilidades de signos gestuais em oito zonas: 1) cabeça; 2) face; 3) pescoço; 4) tronco; 5) articulação dos ombros, braços e mãos; 6) mãos; 7) quadril, perna e tornozelo; e 8) pé. A variação do uso dessas zonas corporais geram, por sua vez, a variedade da possibilidade de significado. Esses movimentos não têm, assim, significado próprio e, por isso, não podem ser entendidos como unidade mínima teatral. Há que se interpretar esses signos de linguagem como símbolos. Os atos atuam sempre como significantes e sua coordenação atua no sentido de constituir um significado que depende muito da situação. O que significa um cumprimento numa cena pode ser um símbolo de ira noutra.

Um código teatral sem signos gestuais é inimaginável. Porque os signos gestuais representam os constituintes mais importantes, sem eles um código teatral não pode se constituir de nenhuma maneira. (FISCHER-LICHTE, 1999, p. 124)

Além de auxiliar na constituição do significado espacial, a relação entre os signos gestuais e outros signos pode substituir ou ilustrar a fala dos atores, dirigir pensamentos, indicar sujeitos e descrever ações, proporções, tamanhos. Em todos os casos, eles atuam num processo estético comunicativo, em que é possível pensar os gestos como interagindo com a idade e a forma física dos atores, o que eles vestem, onde eles estão no espaço cênico e qual a situação dos personagens interpretados na evolução da narrativa. Considerando o fato de que todos os gestos, no teatro, são teatrais, todos os gestos dos atores são sempre afirmações sobre o personagem e sobre a história que a manifestação teatral conta.

1.1.1.3 – Os signos cinéticos proxêmicos

Os signos proxêmicos podem se diferenciar em dois grupos: a) signos que se realizam como a distância entre os participantes na interação e como troca/alteração dessa distância; e b) signos que se realizam como movimento através do espaço.

A distância entre os personagens é um signo cujo significado é estreitamente relacionado com a cultura. É sinal de uma relação entre os participantes da cena e varia, por exemplo, quando o participante está diante de outras pessoas estranhas ou diante de outras pessoas íntimas. O cenário, por sua vez, pode ser dividido em zonas distintas e significativas. Quando um ator se move enquanto fala, o movimento através das zonas fala também. Por exemplo, o andar lento significa algo diferente do andar rápido. Nesse sentido, a velocidade do movimento é outra variante. O significado dos signos proxêmicos, assim, só surge quando há relação entre o movimento, entre quem se movimenta e entre onde acontece o movimento.

1.1.2 – Os signos sonoros

Erika Fischer-Lichte divide os signos sonoros em três grupos:

- 1) linguísticos;
- 2) paralinguísticos;

3) signos acústicos não verbais;

1.1.2.1 – Os signos sonoros linguísticos

Os signos linguísticos, isto é, os signos verbais, têm a capacidade de criar significado de forma ilimitada. Por isso, são usados teatralmente nas mais diversas funções. Anne ÜBERSFELD (2004) produziu uma profunda pesquisa acerca da presença do signo linguístico verbal no teatro. Na obra, *El diálogo teatral*, ela acrescenta que o diálogo teatral reproduz elementos tomados da realidade da fala, esta que é feita de discursos verossímeis, de relações de comunicação que são reais para as pessoas presentes na conversa. No teatro, para a pesquisadora, se o diálogo não recuperar com mais ou menos exatidão elementos que sejam relacionáveis a conversas fora da encenação, então, a situação não será compreendida, o que nos faz pensar na conversa como mais um signo tornado teatral.

A diferença entre um intercâmbio conversacional da vida real e um diálogo teatral reside no feito inadvertido, mas fundamental, de que todo enunciado teatral não tem somente um sentido, se não um efeito ou, mais exatamente, uma ação. Toda réplica atua, nenhuma permanece sem modificar algo no universo teatral, esse universo que compreende o espectador. Este atuar do enunciado dramático é o elemento central de toda análise do diálogo teatral, o qual não é uma conversação, nem quando produz essa ilusão. (p. 10)

Quando duas pessoas conversam numa cena teatral, os participantes da enunciação não são apenas dois atores se levarmos em conta que o teatro é quando A interpreta B diante de C. Atrás de quem fala, está quem escreveu as falas e, também, quem as dirigiu. À frente de quem ouve, está o público (C) para quem tudo o que é feito no teatro é dirigido. No caso de **O vendedor de palavras**, Carlos Alexandre interpreta Adam que conversa, numa determinada cena, com Milho, personagem interpretado por Fernanda Bepper. As falas foram escritas por Rodrigo Monteiro e dirigidas por Arlete Cunha. Tudo o que Carlos/Adam diz é ouvido não só por Fernanda/Milho, mas por todos aqueles que estão assistindo ao espetáculo apresentado no Parque da Redenção numa tarde de sábado, ao longo de uma hora, apesar de, na narrativa, passarem-se dias desde o início até o fim da história.

A palavra teatral é, então, por natureza, pessoal, imediata, direta; exclui a mediação do passado ou a objetividade de um relato sem enunciador explícito ou sem destinatário. Daí sua eficácia sobre o espectador, a quem não pode deixar de ser diretamente dirigida, e seu caráter dialogal ou dialógico. É por isso que não chamaremos de “palavra teatral”, senão de diálogo de teatro. Prática linguística imediata, que recusa toda presença do passado que não seja indireta, a palavra teatro é um *tempo reencontrado*. (ÜBERSFELD, 2004, p. 16)

O espectador e os personagens têm informações diferentes para fruir o discurso verbal. Ambos vivem em tempos que não necessariamente são paralelos. O discurso teatral, dessa forma, organiza-se com referências que lhe são próprias, mas partilhadas, como também o é a linguagem verbal utilizada. Adam e Odete, em **O vendedor de palavras**, usam palavras e expressões em inglês e alemão. Espiga e Milho utilizam palavras raras, cujo significado nem sempre é de conhecimento público. Como um todo, no entanto, percebe-se a importância de ter vocabulário, de saber o que as palavras significam: tema do espetáculo.

1.1.2.2 – Os signos sonoros paralinguísticos

A análise dos signos paralinguísticos diz respeito ao estudo daqueles que o espectador escuta quando escuta os signos linguísticos. Entendemos nessa reflexão os signos paralinguísticos como todos os sons vocais realizados não produzidos como signos lingüísticos e que não são nem musicais, nem icônicos, nem aqueles que não são produzidos por homem (latidos de cachorro, o canto dos pássaros, o apito do trem, etc.).

Ao contrário dos signos linguísticos, os signos paralinguísticos não admitem ser divididos em unidades mínimas significativas. Eles representam um complexo de características que se compõe por uma parte de características substanciais e por outra de auditivas. Como características substanciais, temos a sua possível variação de intensidade, de tempo, de frequência. Como características auditivas, podem atuar como variáveis a

elevação, a intensidade e o desenvolvimento do tom, da duração, da articulação, da qualidade, ritmo, ressonância, compasso, etc.¹⁵

Os signos paralinguísticos dizem respeito à ênfase, à pontuação e, por exemplo, ao sotaque. Dentro do código cultural, eles auxiliam, assim, na constituição do significado acerca do estado psíquico ou emocional do falante, sobre o lugar onde ele mora, a idade que tem e também suas intenções ao falar, entre outras possibilidades de significação. Sobre a voz do ator, Patrice PAVIS (2008) aponta que *ela diz sempre mais que o significado da personagem (sua identidade na ficção, não se contentando em levar uma mensagem ou em caracterizar o estado de uma personagem fictícia. Segundo o pesquisador, ela é também um significante (uma materialidade corporal) aberto e irreduzível a uma significação unívoca, uma marca inscrita na carne viva do auditor que não pode lhe escapar.* (p. 126)

A intensidade da voz resulta da pressão do ar pulmonar acima das cordas vocais e da resistência dessas últimas. É um fator pertinente que depende ao mesmo tempo da anatomia-fisiologia do sujeito, de seus hábitos, de sua educação vocal. As variações individuais e culturais serão percebidas assim como as variações significativas para a interpretação do papel em função da teoria implícita das emoções do auditor. A expressão das emoções está ligada a uma mudança de intensidade que tende a encontrar sua codificação adequada: a raiva será, por exemplo, sensível numa maior intensidade e tensão da voz. (123)

1.1.2.3 – Os signos sonoros acústicos não-verbais

O grupo de signos acústicos não verbais abrange aqueles signos produzidos por A, o ator, quando ele canta, toca flauta, toca violino, imita vozes de animais e faz ruídos mediante ações como bater os pés, bater palmas, etc.

Se o entorno do homem está constituído por música, por ruídos e por elementos espaciais, então, estes componentes estão relacionados diretamente e podem remeter um ao outro. (FISCHER-LITCHTE, 1999, p. 231)

A música está entre os signos linguísticos e os signos paralinguísticos. Seu uso no teatro remete a uma situação social de forma específica, em que se

¹⁵ Cf. FISCHER-LICHTE, 1999, p. 54-55.

realiza a constituição de significados simbólicos previamente já constituídos. A música pode significar luto, tristeza, seriedade... Em **O vendedor de palavras**, há três peças musicais. A primeira abre e encerra o espetáculo e nos remete à alegria, à vibração. A segunda acontece na viagem de Milho, que parte do interior para cidade grande. A terceira é uma canção de amor. Adiante, essas peças musicais servirão a uma análise mais detalhada quando estiverem sendo observadas junto à situação em que se encontram.

Erika Fischer-Lichte identifica que os significados constituídos através do uso da música no teatro podem ser divididos assim:

- a) Significados da música que aludem ao espaço e ao movimento;
- b) Significados que indicam objetos e lugares;
- c) Significados que aludem ao caráter, ao estado de ânimo, ao estado de emoção;
- d) Significados que se referem a uma ideia.

Além disso, observar o uso da música no teatro requer uma diferenciação prévia entre a forma como esse uso se relaciona com a produção. A música pode ser produzida a) em cena, como é o caso de **O vendedor de palavras**; ou b) fora de cena, que por sua vez pode-se diferenciar entre a música produzida por músicos presentes na apresentação ou música utilizada através de meios eletrônicos. Além disso, as variações possíveis na sua execução também trazem em si cargas de sentido que são essenciais na observação de como se constitui o sentido. O volume (alto, baixo), o ritmo (lento, rápido), a intensidade (forte, fraco) são possibilidades que podem indicar a relação espacial, o estado físico e emocional, além de dar a ver questões que dizem respeito às intenções e funções dos personagens no contexto da narrativa.

Enquanto a música dispõe de uma unidade mínima em um tom, que se une com outras unidades segundo as regras do sistema tonal respectivo para formar sintagmas tonais maiores, para o ruído, não se pode supor a correspondente unidade mínima distintiva. (FISCHER-LICHTE, 1999, p. 232)

Assim, o ruído também é considerado uma unidade significativa, um signo potente e passível de se constituir enquanto significado. Numa assistência teatral, sempre há os ruídos produzidos pela narrativa e aqueles que são produzidos pelo ambiente em que a peça está acontecendo. No caso do teatro de rua, a probabilidade da intensidade dos ruídos se equiparem aos outros signos sonoros é grande. O barulho dos passarinhos, as pessoas que transitam pelo parque, os carros, buzinas, e todos os outros ruídos naturais ou humanos do Parque da Redenção, por exemplo, se misturam com os ruídos produzidos por Fernanda Beppler e Carlos Alexandre ao respirar, ao caminhar, trocar o cenário, o figurino, além de falar e cantar. Além desses, há aqueles que são produzidos intencionalmente pelos atores: o apito do trem, a batida de palmas, o barulho do MSN são exemplos de ruídos produzidos em **O vendedor de palavras** que funcionam como afirmação dos atores sobre os personagens e sobre a situação.

Erika Fischer-Lichte classifica as possibilidades de percepção dos significados constituídos através dos ruídos em três grandes grupos:

- 1) Sons naturais que remetem a fenômenos da natureza;
- 2) Ruídos mecânicos que são causados por máquinas;
- 3) Ruídos que se originam graças à determinadas ações.

Assim como a música, as possibilidades de variação geram possibilidades diversas de constituição de significado. Volume, intensidade, e ritmo são variáveis que tem o poder de modificar o sentido das situações em que eles, os ruídos, estão atuando.

1.2 – Determinado Aspecto Físico: signos da aparência

Os signos que dizem respeito ao aspecto físico de A na sua interpretação de B podem se divididos em:

- a) Signos que se relacionam com o aspecto físico natural de B – rosto, pele, tamanho;

b) Signos que se relacionam com o aspecto físico artificial de B – roupa, peruca, etc;

O cenário deixa de ser um amontoado de objetos dispostos num determinado lugar e passa a ser cenário quando o ator entra em cena. O aspecto físico do ator, então, passa a ser um signo da sua própria presença e, na medida em que se vai percebendo o seu personagem, as relações entre A e B surgem. Há uma troca de identidades. O ator se utiliza da sua figura para fazer uma afirmação sobre a figura do personagem. A aparência é fundamental na construção da identidade teatral. Se sem a presença do ator não há teatro, conforme o conceito inicial utilizado aqui, o corpo do ator é condição para a possibilidade do teatro. Aparência externa do ator, tanto natural como artificial, propicia a identificação da figura e permite a atribuição de significado como concessão de identidade.

O conjunto complexo da aparência é percebido simultaneamente. O cumprimento dos cabelos, a altura, o tom da pele, a cor dos olhos, o peso, o tamanho das mãos, enfim, todo o corpo do ator age como variante no processo de constituição da identidade do personagem. Em **O vendedor de palavras**, de forma bastante perceptível, está o caso de Fernanda Beppler que, numa cena, interpreta o personagem Milho. A atriz é uma mulher adulta e o personagem é um rapaz. E essa cena é a manifestação de que a linguagem foi estabelecida, de que o código está funcionando a contento. A roupa do personagem, aspecto físico artificial, garante o processo de troca de atores para o mesmo personagem. Vestindo o ator que o interpreta, roupas e acessórios são elementos integrantes da identidade do personagem.

Classe social, gênero, profissão, nacionalidade, religião, época, comportamento, posição política e nacionalidade são exemplos de informações que, por exemplo, o penteado pode trazer. As variações de maquiagem, a repetição dos movimentos (mancar, por exemplo) na construção de um efeito de permanência, o corte das unhas, enfim, todos os aspectos que são percebidos pelo espectador no corpo do ator são relacionados ao personagem que ele interpreta. A identidade do personagem, assim, se adquire mediante a atribuição de características por um lado e a aceitação dessas atribuições por

outro. Daí a importância do código cultural empregado no processo de constituição desse elemento significativo.

A roupa que o personagem usa, entre todos os acessórios que permitem de forma imediata a sua identificação, é o componente mais importante no que diz respeito à sua aparência externa. Erika Fischer-Lichte apresenta, como exemplo, o manto de um rei, o hábito do monge, a armadura do cavaleiro e o traje de losangos do Arlequim.¹⁶ Em **O vendedor de palavras**, é Carlos Alexandre quem interpreta o protagonista Milho na primeira cena em que o personagem aparece. Mas, quando ao espectador é dado ver Carlos e Fernanda vestindo a mesma roupa e, depois, Carlos já com outro figurino, é possível facilmente entender que, naquele momento, será a atriz quem interpretará Milho.

Considerando o fato do figurino ser tão importante para a identificação do personagem, vale refletir sobre que identificação é essa. A roupa dá sugestões de classe social, de idade, de profissão, de personalidade e também apresenta possibilidades ao espectador de entender em que época se passa a história, em que região do mundo, o clima da situação. Patrice PAVIS (2008) aponta que o figurino pode ser, também, um “cenário ambulante”: *cenário trazido à escala humana e que se desloca com o ator*. (p. 165) Como mais adiante será exposto, o figurino de Odete, personagem de **O vendedor de palavras**, diz que ela é uma dona de casa. O de Milho diz, entre outras coisas, que a história não se passa nem na cidade grande, nem na época atual. O de Adam diz, por sua vez, que o personagem gosta de ler, assim como o de Espiga que ela tem alguma relação com peixes – o pai da personagem vende peixes no Mercado Público. O caráter denotativo, assim, do figurino ajustado aos aspectos físicos do ator que o veste apresenta algumas bases primeiras de estabelecimento das relações que a interpretação do ator proporcionará.

Além do figurino, em **O vendedor de palavras**, há outro elemento que está presente na composição do aspecto físico do personagem pelo ator: a máscara. Parte do acervo significativo que a história do teatro proporciona e disponibiliza enquanto código, a máscara é sempre interpretada como parte do rosto do personagem e se considera, na sua visualização, a relação dela com o

¹⁶ Cf. FISCHER-LICHTE, 1999, p. 173.

rosto do ator. O teatro consagrou certos usos que o espectador não necessariamente precisa conhecer. Mas sua percepção avança sobre se é uma máscara inteira ou se cobre apenas a metade do rosto do outro, uma pequena parte dele. Se a sua cor se mistura com o tom da pele do ator ou se ela esconde o rosto do ator por completo. Se ela remete a alguma informação cultural da narrativa ou além dela. Enfim, a máscara porta um significado sobre o personagem, sobre a encenação, sobre o teatro e é na sua relação com o ator que esse significado se constitui.

Dois personagens usam máscaras fixas em **O vendedor de palavras**: Odete e o Camelô. As duas são máscaras parciais, isto é, cobrem parcialmente o rosto dos atores. A máscara de Odete cobre as bochechas e as sobrancelhas de Fernanda Beppler. A máscara de Camelô cobre o rosto de Carlos Alexandre deixando apenas a boca sem cobertura. No primeiro caso, a máscara de Odete se mistura à personagem e se mantém como parte dela: uma descendente de alemães que mora numa colônia distante da cidade grande. No segundo caso, a máscara, trazendo a poluição visual que o espaço centro da cidade grande traz, em um determinado momento da narrativa será retirada, mostrando quem está por baixo dela, dando a ver que o Camelô é, na verdade, Milho disfarçado. Completando a expressão do ator, a máscara, que impossibilita ao espectador ver o que está por baixo dela, traz recursos de informação que constituem significados e, de forma particular, definem relações entre o ator e o personagem. Nesses casos, de um lado a máscara pode informar sobre quem é o personagem e, de outro, pode dizer que ele quer não ser reconhecido num determinado momento da narrativa, mas em outro. Essas são duas possibilidades entre as muitas que o teatro oferece à manifestação que contempla o uso da máscara como possibilidade de identificação do personagem.

1.3 – Determinado Espaço: signos do lugar

O espaço, ou o objeto espacial, é capaz de dar a entender suas funções práticas. Basta um ator entrar e interpretar que o espaço se torna teatral, isto é, deixa de cumprir as regras além da narrativa, mas seguir aquelas que dizem respeito ao personagem interpretado. Se um ator entra e diz “Sou Rei”, a sala

se torna seu Castelo. Se ele disser “Sou padre”, a mesma sala se tornará uma igreja. No mesmo sentido, uma cadeira comum vira um trono no primeiro exemplo. Uma mesa comum vira um altar no segundo. Da mesma forma, uma sala comum pode virar castelo e igreja. Por sua vez, uma igreja, ao se tornar palco de um espetáculo teatral, pode se tornar uma sala comum, uma floresta, a lua. Um espaço ou um objeto sugerem as atividades que podem ser realizadas nele e com ele, mas não as determina. Em outras palavras, o espaço possibilita atividades sem exigí-las ou determiná-las categoricamente. No caso de **O vendedor de palavras**, as árvores da praça passam a ser a fazenda onde Milho mora. O barulho do mesmo parque passa a ser o ruído da capital para onde Espiga foi. O chão de pedra passa a ser o chão da biblioteca de Adam.

A rua, lugar onde acontece **O vendedor de palavras**, pode ser um lugar utilizado pelo teatro que a expõe sob outras regras que não são as suas próprias. A rua, sob o código teatral (lembrando que a rua é modificada pelo código, mas também ela modifica o código na medida em que confere determinados limites a sua manifestação.) participa do espetáculo teatral em dois sentidos: narrativamente (a rua utilizada como cenário) e extra-narrativamente (a rua como lugar onde acontece a apresentação). Sendo a rua um lugar aberto e livre de qualquer categoria, esses sentidos estão, ao mesmo tempo, dentro da história e dentro do processo de assistência. André Carreira e Jessé Oliveira, pesquisadores acadêmicos e diretores teatrais do sul do país, fornecem reflexões acerca de espetáculos e grupos de teatro de rua que interessam a essa pesquisa na medida em que trazem dados sobre outras atualizações que podem sugerir relações com o caso em questão aqui. Ao recuperar algumas dessas contribuições, se constrói o quadro do ponto de partida para atualização, processo esse que será analisado no capítulo a seguir.

Um estudo sobre um espetáculo teatral pode começar pela chegada do público ao espaço onde a encenação ocorrerá, nesse caso, a rua. O pesquisador André Carreira¹⁷, em seu livro *El teatro callejero en la Argentina y*

¹⁷ André Carreira é diretor do Grupo Experiência Subterrânea, que existe há doze anos na capital catarinense. Sua tese de doutorado apresenta o conceito de teatro de rua a partir da análise de experiências de grupos brasileiros e argentinos nos anos de 1980, buscando uma

Brasil democráticos de lá década del '80: la pasión puesta em la calle, faz um apanhado histórico da rua como espaço de convivência democrática na cidade ocidental. Descreve os eventos cerimoniais que aconteciam na rua da cidade medieval, o aparecimento de cerimoniais civis na Renascença e a construção dos edifícios, a fragmentação do espaço, o trânsito na cidade capitalista. CARREIRA (2003) descreve a rua como *espaço multifuncional, que contém desde a atividade cotidiana e repetitiva até os movimentos mais virulentos e transformadores da sociedade, assim como as manifestações culturais e de tipo político e lúdico*. (p. 43) É um lugar de anônimos, de convivências, de regras sociais. O homem da cidade anda por ela e nela cruza com desconhecidos, segue sinais, pistas, convenções. O homem está na rua. Assim, nesse caso, não é o público quem chega ao teatro, mas o espetáculo que acontece na rua. Aqui, a palavra “público” é entendida como um bloco unificado de pessoas, daí a percepção de que os passantes são público em potencial, isto é, tornar-se-ão um grupo quando algo os unir nesse espaço que é divergente. Convém, assim, que seja observado como esse espaço recebe o espetáculo e como se dá a conversão de transeuntes em plateia. No caso de **O vendedor de palavras**, a apresentação analisada acontece no Parque da Redenção, região central de Porto Alegre. Os atores se ocupam do parque e o tornam espaço cênico. Está, nessa inversão – a rua que recebe o teatro *versus* atores que recebem o público –, o cerne do conceito teatro de rua.

Comumente se define o teatro de rua como aquele feito teatral apresentado fora das tradicionais salas teatrais. Ainda que as características do espaço cênico sejam, nesse caso, determinantes para delimitar as características do teatro de rua, ao levar em consideração o espaço da representação como único parâmetro se corre o risco de colocar na mesma categoria manifestações tão distintas como uma peça de teatro na esquina de uma cidade, um desfile de carnaval ou qualquer representação em um anfiteatro ao ar livre.

Para mim, alguns parâmetros necessários para delimitar o conceito de teatro de rua são:

a) a relação entre as linguagens do espetáculo e o espaço cênico;

relação entre os processos de criação e produção dos espetáculos e o contexto sócio-político de redemocratização nos dois países nesse período. A tese "Teatro de Rua na Argentina e no Brasil democráticos dos anos 80: uma paixão no asfalto" foi defendida em 1995 na Universidade de Buenos Aires e orientada pelo Prof. Dr. Francisco Javier. Entre 2002 e 2004, Carreira foi presidente da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós Graduação em Artes Cênicas – ABRACE. É professor no Programa de Pós-Graduação em Teatro na Universidade de Santa Catarina.

b) as características da chamada e o tipo de público;
(CARREIRA, 2003, p. 28)

O conceito de teatro de rua, nessa perspectiva, não surge apenas pela situação rua, palavra que consta na expressão. Sobretudo, as consequências desse fazer teatral se constitui como uma combinação de signos que também são comuns ao teatro de sala, mas, igualmente, são relacionados ao movimento da rua, ao fluxo urbano, à realidade ao ar livre. CARREIRA (2003) cita Patrice Pavis, que abre uma diferenciação entre os termos *representação teatral* e *peça de teatro*.

A representação é todo o visível e audível em cena, mas que não foi todavia recebido e descrito como um sistema de sentidos. (...) A peça de teatro é definida como uma peça em relação, em um espaço e um tempo dados, de diversos materiais (sistemas significantes) em função do público. A peça de teatro é uma noção estrutural, um objeto teórico e um objeto do conhecimento.” (PAVIS, 1988)

A contribuição da noção de Pavis é a evidente colaboração entre tudo o que se vê e se ouve no ato da apresentação da peça teatral, inclusive os sons produzidos pela narração (música, diálogos, movimentação). Diferentemente do que acontece numa sala de espetáculos, o cenário urbano, pré e pós-existente à encenação, se modifica com o movimento dos carros, o fluxo dos passantes, o barulho. No momento em que se observa essa relação, o lugar onde é encenada a peça, a rua, ganha outra importância que não é só sua oposição à sala.

André Carreira diz que há uma ruptura no espaço público que é invadido pela peça teatral. A funcionalidade da rua se modifica, se desorganiza e se organiza novamente. Os passantes têm seu olhar desviado pelo acontecimento que não faz parte daquele espaço, que não é seu. A rua recebe a peça teatral, recebe **O vendedor de palavras**. A peça teatral acolhe o olhar curioso do transeunte. Nada obriga um passante a entrar no grupo que se reúne para contar uma história. Tampouco a ficar nesse grupo, ouvindo/vendo/assistindo a essa narração. Mas entrar é receber o teatro que chega, transformar-se enquanto se transforma a área livre da rua em palco.

O diretor de teatro Jessé Oliveira, na sua monografia de especialização em Teoria do Teatro, expõe uma análise sobre cinco espetáculos de teatro de

rua. São eles: **A saga de canudos**, da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz (RS – Brasil); **Mithologias do Clã**, do Grupo Falos & Stercus (RS – Brasil); **Romeu e Julieta**, do Grupo Galpão (MG – Brasil); **Historias de Reys**, do Grupo Soma (Barquisimeto – Venezuela); e **Espèce H**, do Grupo Metalvoice (Saint Saulge – França). Orientado pelo Prof. Dr. André Carreira, suas considerações permitem refletir sobre as obras citadas e seus entornos de produção artística. OLIVEIRA (2003) observa, no tocante à constituição da plateia em relação ao espetáculo, que a formação em roda marca o teatro que acontece na rua.

Esta forma domina a grande maioria dos espetáculos de teatro de rua no Brasil já que favorece a visualização da encenação por diversos ângulos sem perda significativa da perspectiva visual da obra. Também há uma facilitação natural em formar a roda, já que esta se forma equidistante do centro da cena, além, é claro, de o círculo favorecer o aspecto ritualístico do teatro. (p. 23)

Carreira chama de *transparência* essa característica do espetáculo de teatro de rua conviver com todas as imagens e sons pertinentes à rua. O público que, segundo Oliveira, se organiza em roda, vê o espetáculo e o seu entorno. E é chamado pelos dois, escolhendo o teatro quando permanece no grupo, escolhendo o que é rua quando sai dele ou nele nem chega a entrar efetivamente.

Na rua, as convenções sociais não são tão rígidas como as de uma sala de espetáculos. Como o cidadão não paga entrada, nem tem um lugar fixo para assistir à representação de rua, se sente, em momento, em liberdade para entrar ou sair do âmbito da representação. Esta mobilidade cria diferentes planos de atenção dos espectadores. Desde aqueles que estabelecem uma relação mais comprometida e buscam estar o mais perto possível (ainda que nem sempre se comprometam a sentar-se no chão para ver a peça), até os que observam a distância em uma atitude que se equilibra entre a curiosidade e a crítica. (CARREIRA, 2003, p. 30)

Jorge DUBATTI (2003)¹⁸, pesquisador teatral argentino, quando se propõe a *reconsiderar a definição da teatralidade – a especificidade da*

¹⁸ Jorge Dubatti é diretor do Centro de Investigação de História e Teoria Teatral (CIHTT) do Centro Cultural Ricardo Rojas, da Escola de Espectadores de Buenos Aires e do Centro de Investigação em Literatura Comparada (CILC).

linguagem teatral – a partir da identificação, descrição e análises de suas estruturas conviviais (p.09)¹⁹, conceitua o convívio como encontro entre pessoas que dividem o mesmo espaço durante um tempo específico, quando os papéis sociais (e discursivos) são distribuídos e alternados entre emissor (verbal ou não verbal) e receptor²⁰. Aponta ainda como características a suspensão da solidão e do isolamento, a proximidade, a audibilidade e a visibilidade, e seu caráter efêmero e irrepetível.²¹ Acolhidos, como já se disse, pela rua, o grupo de teatro de rua acolhe as pessoas que param para observar a transformação do lugar. Ao parar, elas ajudam a concretizar essa transformação espacial. O público responde aos estímulos, as pessoas param para olhar, desviam a atenção, reagem, algumas vezes, possivelmente, acanhados pela situação frente ao desconhecido. Uma vez que não existem paredes, nem limites fixos, a participação nesse tipo de reunião é espontânea, bem como o fim dela, o que suscita a importância do vínculo entre espetáculo/espectador.

André CARREIRA (2003) trata em sua tese do acordo de representação. A construção provisória de uma comunidade, como acima foi apontado, segundo o diretor teatral, é paralela à fugacidade do ato narrativo. Homens e mulheres concordam em criar um fenômeno artístico assim como concordaram estar juntos num espaço de extrema liberdade.

Na situação de representação, existe um acordo tácito (entre quem atua e quem assiste) acerca das leis que regem tal situação. Na situação de cotidianidade também existe uma espécie de acordo, mas a diferença reside em que, na situação de representação, o público está predisposto a assistir a uma cerimônia construída coletivamente com um tempo e um espaço determinados, com limites bem precisos e com uma intenção estética como objetivo principal. (p. 52)

A delimitação firme que o teórico vê no acordo narrativo está em paralelo à fluidez do local. Assim, o teatro de rua se organiza esteticamente diante da necessidade de auto-afirmar constantemente usando, para isso, o que traz enquanto discurso no seu repertório linguístico e o que surge no momento em

¹⁹ “Nos proponemos reconsiderar la definición de la teatralidad – o especificad del lenguaje teatral – a partir de la identificación, descripción y análisis de sus *estructuras conviviales*.” (sic)

²⁰ Cf. DUBATTI, 2003. p. 13.

²¹ Cf. DUBATTI, 2003. p. 14.

que a realização acontece. Segundo o autor, é natural, no fazer teatral, a pesquisa sobre novas formas de estabelecer ou manter o vínculo com o público através de reorganizações de seus discursos a partir de outros discursos. É preciso, segundo o teórico, encontrar formas de fazer o acordo com o público que sejam próprias da situação em que a peça pretende existir. Sobre esses vínculos, CARREIRA (2003b) acrescenta:

Parece necessário dizer que o conceito de pacto ficcional, tão caro ao teatro, não deveria ser compreendido como um mero acordo de ficcionalidade, mas um mútuo consentimento para um jogo no qual a ficção só pode existir se houve uma experimentação real, a exposição de elementos que dizem respeito à experiência verdadeira a que estão submetidos tanto atores como espectadores. (p. 25)

No teatro, o ator representa a sua verdade dentro do plano ficcional para o qual o espaço foi aberto. O ator não necessariamente revive os sentimentos do personagem, mas experimenta seus próprios sentimentos diante do público, que está, por sua vez, diante do artista, um ser vivo, real, concreto, em seu caminho. E um ator de teatro de rua sabe que seu público é flutuante: apenas uma fração de pessoas assiste ao espetáculo do início ao fim. Há quem veja até a metade. Outros que chegam ao final. E outros que apenas fruem partículas da narrativa. O teatro, principalmente quando na rua, é um ato social de encontro, uma festa estruturada sobre a desestruturação.

OLIVEIRA (2003) divide o teatro de rua em duas poéticas: *tradicional* e *de ruptura*. Tratam-se de categorias não fixas e que, enquanto analíticas, permitem refletir sobre suas características. **O vendedor de palavras** pode ser classificado, dentro dessa divisão, como *tradicional*.

Possuindo uma linguagem sempre mais exagerada e utilizando elementos e símbolos que favorecem a visão do espectador, torna-se, enfim, uma obra de múltiplas perspectivas, que oferece uma boa visão para os espectadores em qualquer ponto da roda, podendo, ainda, propor diferentes leituras. (p. 24)

Quanto à linguagem da interpretação, Oliveira aponta para a predominância das formas cômicas e exageradas e na ênfase das relações

com a Commedia Dell'Arte, com o *clown* e com o palhaço circense²². A relação com a cultura popular, principalmente no que o pesquisador chama de teatro de rua tradicional, é bem próxima. Os espectadores e os atores estão no mesmo nível no chão, daí o alargamento da expressividade cujos movimentos (signos cinéticos) devem ir para fora da roda que converge para a história contada circular ou semicircularmente. Na pesquisa de Oliveira, há ainda o aponte para o amparo da cultura regionalista e a ausência de espaço para uma narrativa intimista²³.

No que se refere à construção dos personagens, a partir do *corpus* analisado por ele, observou-se que *há uma preocupação na construção dos personagens, buscando elementos de identificação popular, desde a linguagem verbal até a elaboração dos figurinos, estendendo-se à construção física dos personagens buscando, estes, o homem brasileiro ou regional.* (OLIVEIRA, 2003, p. 25) O figurino é composto por elementos que, artificializados, distorcem os corpos dos atores, evidenciando características calcadas na sexualidade. As técnicas corporais são desenvolvidas, principalmente no que o pesquisador chama de teatro de rua de ruptura, em que há a exploração de movimentos acrobáticos, recursos corporais baseados em técnicas de risco, aéreas, acrobáticas, pirofagia, pirotecnia, etc²⁴, cuja importância do uso foi descrita acima.

A relação de proximidade do público e do espetáculo, que faz uso de todo o seu aparato discursivo, proporciona possibilidades de participação da assistência na exposição da história. Na poética tradicional, o ator do teatro de rua precisa estar atento a isso, com uma construção sempre preparada a improvisações constantes a partir do que a rua lhe traz de novidade. Na poética de ruptura, o caso não é diferente, mas a relação de participação fica ainda mais motivada. Segundo OLIVEIRA (2003),

(...) o público, mesmo absorto pela encenação, está sempre lembrando da presença do ator, enquanto tal: a preocupação de que algo aconteça ao ator faz com que o espectador tenha sempre na memória o risco que aquele corre,

²² Cf. OLIVEIRA, 2003.p.26.

²³ Para Oliveira, **Saga de Canudos, Romeu e Julieta e Historia de Reyes** são exemplos de espetáculos de teatro de rua tradicionais.

²⁴ Cf. OLIVEIRA, 2003, p. 31.

assemelhando-se ao efeito brechtiano de estranhamento. (p. 31)

A poética de ruptura²⁵ rompe com o teatro de rua que, por sua vez, rompe com a sala de espetáculos, ao não priorizar uma formação pré-pronta em roda, em privilegiar diversos níveis de cena tanto horizontais como verticais, em um texto não linear, seres atemporais, predominância da imagem sobre o enredo narrativo. Além disso, é nesses espetáculos que o risco físico é amplamente explorado como ferramenta de criação de vínculo.

Quanto ao caráter social e à temática expressa por esse encontro, Carreira, citando Juan Villegas, acrescenta que o discurso do teatro de rua é marginal. É teatro que não está na sala de espetáculos. É rua que não segue o trânsito convencional. Vai na contracorrente ideológica, situando-se num lugar cuja subjugação...

...se funda tanto na marginalidade social de seus produtores e receptores como em sua discrepância com respeito ao código estético e cultural hegemônico. [O caráter marginal de um discurso teatral] é uma categoria assinada pelo grupo possuidor e controlador do código estético e cultural dominante. (VILLEGAS, 1984).

Visto muitas vezes como teatro político ou politizado, o teatro de rua foi, ao longo de suas atualizações, construindo-se como meio propício para a reivindicação, para o protesto, para a crítica, bem como para o deboche, a ironia, a brincadeira. Isso se deve, entre outros fatores, à forma direta com que acontece o diálogo. O grupo de teatro de rua se expõe fisicamente a poucos palmos de distância do público, movimentando-o espacialmente, interagindo discursivamente, desorganizando-o socialmente, não necessariamente nessa mesma ordem.

Diante de um universo de atualizações tão diversas, André CARREIRA (2006) elenca algumas características que estão refletidas nas posteriores contribuições de Jessé Oliveira, seu orientando, também pesquisador nesse assunto. Juntas elas auxiliam na identificação do código teatral mais específico, o do teatro de rua, citado no início desse capítulo.

²⁵ Para Oliveira, **Mithologias do Clã** e **Espèce H** são exemplos de espetáculos de teatro de rua de ruptura.

a) A existência de múltiplas interferências acidentais próprias da rua que condicionam o tempo teatral, impondo um uso específico de linguagens;

b) o espaço cênico do teatro de rua é o espaço urbano re-significado;

c) a existência de um público flutuante que é consequência da mesma permeabilidade espacial que multiplica a significação do espaço cênico;

d) o público do teatro de rua é um público acidental que assiste ao espetáculo porque se encontra casualmente com o ato teatral que invade o espaço público e se constitui em um ato artístico transgressor. (p. 133-134)

De um modo geral, o universo de possibilidades que surgem a partir do encontro espaço-rua e encenação teatral potencializa, como descreve OLIVEIRA (2003), a imaginação a ponto de *o espectador anular a arquitetura da cidade, já que esta, na maioria das vezes, não está incorporada ao espetáculo. A silhueta urbana é abandonada e o foco do público está voltado apenas para a ação cênica presente.*” (p.30)

Até aqui a análise trouxe reflexões sobre o lugar onde o público (C) encontra a peça (A). Agora, o foco cai sobre a constituição do espaço como elemento narrativo.

É, no nível do espaço, justamente por ser ele, em grande parte, um *não dito do texto*, particularmente uma zona de vazios – o que constitui de fato a carência do texto de teatro -, que se concretiza a articulação texto-representação. (ÜBERSFELD, 2005, p. 92)

Na citação acima, Anne Übersfeld se refere aos vazios do texto dramático. O fato do texto dramático se concretizar na encenação não significa que dela ele dependa. Apontar para a encenação é o cerne identitário do texto dramático, o que o configura como tal: um instrumento literário e, ao mesmo tempo, técnico. O Grupo Mototóti, dirigido por Arlete Cunha, não concretizou todos os apontes do texto e, indo além, produziu novos espaços não constantes no texto dramático, anterior à peça. Na cena inicial de **O vendedor de palavras**, é possível identificar os vazios espaciais da encenação, começando a peça numa zona que não é ainda ficcional, mas também não é puro e simplesmente o Parque da Redenção. Em outros momentos, no evoluir da narrativa, por exemplo, o espaço da segunda cena invade a primeira sem que o relato da história seja prejudicado.

Outra questão importante sobre o signo espacial é a função significativa dos objetos como constituidores de lugares dramáticos. Num dado momento, em **O vendedor de palavras**, um novo personagem, que o público não conhece ainda, de boné, aparece com uma varinha de pescar sobre um estrado de madeira. Trata-se de Milho, trata-se de um píer, trata-se de uma pesca na lagoa. A lagoa existe na história, sendo mencionada verbalmente. Ou seja, a palavra “lagoa” auxilia na constituição do signo como também o gesto do personagem Milho que lança uma linha de pescar sobre o chão. A lagoa é um código perceptivo sobre o qual ÜBERSFELD (2005) afirma o seguinte:

O signo cênico (o espaço cênico como conjunto de signos espacializados) é de natureza icônica e não arbitrária. Isso significa que ele mantém uma relação de similitude com o que representa. Para Peirce, os ícones são “signos que podem representar seu objeto através de uma “similaridade” ou em virtude das próprias características do objeto”. Para Charles Morris, “é icônico o signo que *possui algumas propriedades do objeto representado (sic)*.” Essa definição apresenta alguma dificuldade, como confessa o próprio Morris, quando precisa: “Um signo icônico é um signo semelhante, em certos aspectos, àquilo que ele denota. Consequentemente, a iconicidade é uma questão de grau”. De fato, certamente perceberemos diferenças fundamentais entre o retrato de alguém e esse alguém, quanto à própria matéria de que são constituídos; porém, existe também entre eles um certo número de semelhanças difíceis de situar e precisar. Umberto Eco, que estabelece com muita pertinência o processo da noção de *iconicidade (sic)*, destaca que só lhe pode atribuir sentido a) através do processo de *percepção (sic)*; b) auxiliado pela noção de *código (sic)*, e conclui: “1) *os signos icônicos “não possuem as propriedades do objeto representado; 2) reproduzem algumas condições da percepção comum, com base nos códigos perceptivos normais” (sic)*. E acrescenta ainda com mais precisão: “*os signos icônicos reproduzem certas condições da percepção do objeto, somente após tê-las selecionado com base em códigos de reconhecimento e anotado com base em convenções gráficas” (sic)*. (p. 97-98)

A lagoa pertence à noção de código da qual faz parte o píer, a vara de pescar, a narrativa de construção do píer por Luia, pai do personagem Milho que só é citado na peça sem nunca aparecer fisicamente. O píer e a vara, por sua vez, são signos icônicos, isto é, se utilizam de parte das características de um píer e de uma vara existentes fora da narrativa para contar uma história que aponte para eles. Esses dois elementos usados em cena são como fotografias dos objetos usados fora da peça, são similares. Mesmo que, no caso da vara, fosse exatamente idêntica, estaria em uma situação nova: não há água, o

tamanho de sua linha é muito curto e o peixe que ela pesca é de plástico. O píer é um objeto que compõe um ambiente, o que não acontece com a vara. Um píer em terra firme não é um píer. Pode ser um *deck*, um viaduto, um estrado, mas não um píer. Foi dito, ainda, na última citação, com base em Übersfeld, que todo signo cênico é motivado, havendo nesse processo uma gradação: mais idêntico, menos idêntico. O píer se parece mais com um píer de fora da narrativa do que a biblioteca com uma biblioteca de fora da narrativa. Assim, podemos dizer que há mais motivadores no píer para a identificação com outro do que na biblioteca. O signo icônico é motivado, não é arbitrário, como a palavra t-r-e-m, que não tem qualquer similaridade com um trem.

Em **O vendedor de palavras**, há uma cena que pode trazer outros motivos para reflexão sobre o signo espacial. É a cena do MSN, em que dois personagens bastante próximos fisicamente um do outro, estão, ficcionalmente, em lugares distintos.

O objeto teatral é um objeto no mundo, em princípio idêntico (ou funcionalmente semelhante) ao objeto do “real” não teatral, do qual é ícone. Trata-se de um objeto situado em um espaço concreto, que é o espaço da cena. Se for verdade que todo signo icônico é não arbitrário, mas motivado, o signo cênico é duplamente motivado, se podemos dizer, na medida em que é ao mesmo tempo a *mímesis* de alguma coisa (o ícone de um elemento espacializado) e um elemento em uma realidade autônoma, concreta. (ÜBERSFELD, 2005, p. 98-99)

Em termos teóricos, no caso dessa cena com o MSN, há o estabelecimento de duas zonas, uma sempre em oposição à outra, conforme lemos em ÜBERSFELD (2005):

(...) chegamos a essa conclusão ao descobrir, no teatro de Victor Hugo, dois espaço dramáticos (...), duas zonas de significação: uma zona A e uma zona não-A, de modo que, a todo instante, a zona não-A se define por sua relação com a zona A. Tratam-se de espaços não simétricos cujo funcionamento é homólogo. Com um pouco mais de precisão, podemos dizer que é possível determinar em um dado texto dramático dois conjuntos paradigmáticos que, em princípio, não possuem intersecção (no sentido matemático do termo). Ora, esses conjuntos podem ser chamados de *espaços (sic)*, não somente porque possuem elementos espaciais ou espacializáveis, mas também, porque o essencial da ação dramática pode ser determinado com o recurso às modificações da relação e dos elementos dramáticos com

esses dois conjuntos. A ação é a *viagem (sic)* dos elementos de um espaço para outro. (p. 113)

Em **O vendedor de palavras**, como veremos na análise a seguir, outros momentos proporcionam ao espectador perceber a história através desse jogo de espaço.

Até aqui, sobre a reflexão dos signos teatrais, a análise procurou mostrar que a) os signos utilizados simultaneamente se potencializam e se apóiam entre si; b) os signos utilizados simultaneamente se contradizem entre si; e c) os signos utilizados simultaneamente não guardam uma relação perceptível entre si. Isto é, na medida em que o espectador vai percebendo, ao mesmo tempo, signos que dizem respeito ao movimento, à aparência e ao espaço, a história vai sendo narrada, o teatro vai se manifestando. As estruturas que se formam se potencializam, se contradizem, se diferenciam da mesma forma que se amortecem, concordam entre si e se igualam. O processo é complexo e, sendo cultural, expressa o homem que o desvenda no objeto, na peça teatral que é percebida, aqui **O vendedor de palavras**.

2 – A NARRATIVA TEATRAL

Para Aristóteles, o enredo, “junção de ações consumadas”, situa-se no próprio texto mais do que em suas fontes ou em uma anterioridade qualquer. Ele se constrói a partir da ação dramática vista como a soma das ações e dos acontecimentos. Esse ponto de vista integra a noção de origem propriamente dita e confirma a presença de uma narrativa ao mesmo tempo no jogo teatral e “por trás” dele. O teatro conta imitando a ação, portanto mostrando ações destinadas a ser executadas no palco por atores. Essas ações estão previstas nas didascálias (o que os atores devem fazer) e naquilo que têm a dizer, pois, (...) em teatro dizer é fazer. (RYNGAERT, 1996. p. 55)

O modelo actancial proposto pelo semanticista A. J. Greimas²⁶ a partir dos trabalhos de V. Propp (*Morfologia do conto*) e de Étienne Souriau (*Dez mil situações dramáticas*) é uma tentativa de constituição de uma gramática narrativa em que as funções sintáticas, tal qual acontece na frase, são passíveis de desempenho por diversos elementos, dependendo de suas relações uns com os outros dentro da fábula. Anne Übersfeld empenhou parte de sua pesquisa em torno da aplicação desse modelo no campo teatral. Ela questiona o estudo dramático clássico, concluindo que ele não pode ser aplicado a todos os textos conhecidos. Longe de criar uma oportunidade para o descolamento das unidades narrativas, a metodologia estabelece, através dos actantes, um meio de observação que valoriza as relações entre estruturas maiores e menores da dramaturgia cênica.

Os elementos da narrativa teatral, dramática e cênica, são explorados conceitualmente: o tempo, o espaço, o personagem, o diálogo. Em evidência, está a dinâmica das forças interiores que regem a obra como um todo. Segundo Übersfeld, a definição das estruturas profundas e de superfície, que surgem a partir da aplicação do modelo, faz aparecer os elementos aparentemente invisíveis e suas relações com o todo. O estabelecimento cronológico e lógico dos acontecimentos que constituem o esqueleto da história representada.²⁷

O modelo actancial consiste num quadro em que seis casas surgem a partir de três tipos diferentes de relações de oposição e que não se confundem

²⁶ Algirdas Julien Greimas (1917-1992) é um linguista lituano que desenvolveu diversas teorias semióticas no campo da narratologia.

²⁷ Cf. PAVIS, Patrice apud RYNGAERT, 1996, p. 55

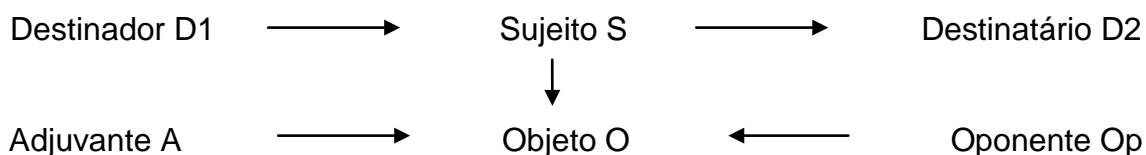
com personagens ou com os demais elementos tidos como componentes das estruturas.

2.1 – A Análise Actancial: a leitura da peça

Na perspectiva dessa pesquisa, a análise da estrutura narrativa contribui na investigação acerca do modo como estão organizados os princípios significativos da narração viabilizada pelo espetáculo teatral **O vendedor de palavras**. Segundo a autora, através desse modelo, as estruturas profundas podem ser mais claramente abstraídas, bem como as relações intra-sistêmicas.

Um actante se constitui como produto de sua relação com as demais unidades narrativas com as quais se relaciona. Sua definição, assim, depende da relação com o outro. Uma unidade pode representar um actante para outra unidade, mas não se constitui da mesma forma para uma terceira. No modelo greimasiano, os actantes se fazem reconhecer pela sua relação entre si.

Sendo uma abstração, o modelo opera como uma chave teórica que expõe as relações textuais. As casas, assim, surgem como hipóteses de existência de limites que marcam o modo como se dão as relações, essas anteriores à existência das casas. Greimas propõe seis casas actanciais, essas dispostas no seguinte esquema:



As relações são simbolizadas pelo sistema de flechas que expressam a vontade, o desejo, a intenção. O primeiro eixo traduz a dinâmica da obra narrativa, isolando, de um lado, o Sujeito, de outro, o Objeto. O Sujeito é aquele que busca o Objeto. O Objeto é aquele que é buscado pelo Sujeito. A análise, assim, identifica o Sujeito na fábula, mas não consegue desvinculá-lo do Objeto, ou o descaracterizaria na base de sua construção. O acento está na relação que os une, essa que é determinante para toda a sintaxe da narrativa, num estudo que se esquivava de qualquer ordem psicologizante. O Sujeito não

precisa necessariamente ser um personagem, mas pode ser um grupo, por exemplo. Já o Objeto, diferente do seu oposto, nem mesmo precisa ser ocupado por um elemento humano ou humanizado, podendo ser uma cidade, um cargo, uma abstração. Sendo algo impalpável, no entanto, é preciso que o objeto esteja materializado em algo que seja concreto. Doutra forma, as possíveis relações se estabelecem de forma menos visível.

A flecha expressa também o movimento, a ação de um sobre o outro, partindo do Sujeito em direção ao Objeto. Esse é o movimento na narrativa, que parte do conflito e chega ao encerramento, estando ou não lá a resolução. Antes de tudo, considera-se como fim a última cena do espetáculo. Como se dá esse encerramento é mais um elemento definatório do gênero, discussão que acontece independentemente da análise estrutural que se apresenta aqui.

O segundo par surge da oposição Adjuvante e Oponente, relação essa que se dá em direção ao Objeto, expressando não um apoio ou uma contradição ao Sujeito, mas a sua conquista daquele Objeto. Adjuvante é, assim, aquele que colabora na conquista do Objeto pelo Sujeito e, por sua vez, Oponente é aquele que age no sentido de impedir que isso aconteça.

O terceiro par age em relação ao Sujeito, estimulando-o na conquista do objeto ou sendo o motivo pelo qual ou o em favor de quem o Sujeito age em busca do Objeto. Assim, Destinador e Destinatário não chegam a se opor entre si como o Adjuvante e o Oponente, nem necessariamente precisam ser preenchidos por elementos opostos, como o Sujeito e o Objeto. Os mesmos elementos, que podem ser completamente abstratos, podem ocupar, ao mesmo tempo, as duas casas.

A totalidade do esquema actancial proporciona à análise a tradução do mote fabular em uma frase gramaticalmente construída, em que o conflito esteja claro, bem como suas estruturas mais profundas. As seis casas actanciais do universo das narrativas estudadas por Greimas e trazidas por Übersfeld expõem a macroestrutura de **O vendedor de palavras**. Relações essas que determinam a profundidade das colaborações sistêmicas não entre os personagens, atores ou papéis, mas entre as unidades narrativas da peça. O esquema introduz três níveis de relações: personagem, ator e actante. Algumas considerações surgem nesse ponto de discussão:

a) um actante pode ser uma abstracção (a Cidade, Eros, Deus, a Liberdade) ou uma personagem coletiva (o coro antigo, os soldados de um exército), ou, então, uma reunião de várias personagens (esse grupo de personagens podendo ser, como veremos, um oponente a um sujeito e sua acção);

b) uma personagem pode assumir simultaneamente ou sucessivamente funções actanciais diferentes;

c) um actante pode ser cenicamente ausente e sua presença textual pode estar inscrita apenas no discurso de outros sujeitos da enunciação (locutores), enquanto ele mesmo nunca é sujeito da enunciação (...). (ÜBERSFELD, 2005, p. 35)

Além do que é descrito na citação acima, um personagem pode ser interpretado, na mesma peça, por mais de um ator, inclusive, simultaneamente. Em paralelo, um ator pode interpretar vários personagens numa mesma narrativa. Os mesmos papéis podem ser realizados por diferentes personagens e por diferentes atores. Um actante pode ser manifestado por vários atores e um ator pode também manifestar mais de um entre os seis actantes de Greimas. Sobre a questão das estruturas profundas (actante) e das estruturas superficiais (personagens, papéis, atores...), ÜBERSFELD (2005) escreve:

A hipótese de Van Dijk é de que as macroestruturas são, de fato, as estruturas profundas do texto em oposição às suas estruturas de superfície. Teoricamente seria preciso escolher entre essa hipótese e a que faz das estruturas actanciais simplesmente um modo de leitura, e da noção de actante um conceito operatório. Defrontamo-nos aqui com o debate filosófico suscitado pela noção de estrutura [A autora cita a obra *A Estrutura Ausente*, de Umberto Eco.]. Ao que nos parece, não é necessário pensar que descobrimos realmente as estruturas profundas da narrativa dramática. Sem dúvida, é suficiente que a determinação da estrutura actancial nos permita evitar análises tão confusas quanto a clássica análise “psicológica” (*sic*) das personagens, e tão aleatórias quanto a também clássica “dramaturgia” (*sic*) do texto de teatro: esta última só tem aplicação válida no texto clássico, concebido em limites muito estreitos e não permite de modo algum estabelecer relação entre os textos clássicos e outros menos clássicos. (p. 30-31)

A determinação das unidades narrativas aqui propostas eleva a discussão para além da definição de personagem como centro da história, ou mesmo a acção dramática que ocorre ou pode ocorrer entre eles. Passa por cima sem, de forma alguma, discordar da certeza de que a presença do ator é elemento identitário da atividade teatral, no que essa pesquisa ratifica o conceito de teatro como situação em que A interpreta B diante de C. É

importante deixar claro que, nessa perspectiva, uma mesma obra pode ser lida sob diversas relações actanciais. E é uma opção do espectador sustentar essa ou aquela leitura, o que retoma o carácter cultural da identificação dos códigos, da recepção da obra, da fruição. Nessa pesquisa, o exercício de análise resultou em uma hipótese estrutural, que será descrita a seguir.



ÜBERSFELD (2005) descreve a frase actancial da seguinte forma:

Se desenvolvermos a frase implícita no esquema, encontraremos uma força (ou um ser D1). Conduzido por sua ação, o sujeito S procura um objeto O no interesse ou no favor de um ser D2 (concreto ou abstrato). Nessa busca, o sujeito tem aliados A ou oponentes Op. (p. 36)

No caso de **O vendedor de palavras**, temos a seguinte acepção:

Motivado pelo **Amor**, **Milho** quer **Ir para a Capital** em favor de sua namorada **Espiga** e do aumento do número de **Leitores**. O processo de alcance do objetivo, *a viagem*, recebe, inicialmente, a oposição e, posteriormente, o apoio do **Funcionário da Estação de Trem**. **Adam** e **Odete** se opõem ao objetivo de Milho.

Algumas considerações sobre as hipóteses acima precisam ser feitas. Anne Übersfeld não descarta a possibilidade de casas vazias. As casas, no entanto, existem, pois há a possibilidade de ocupação. Da mesma forma, nem todos os personagens precisam entrar em alguma casa. Sua entrada acontecerá pela leitura de sua relação com as demais unidades narrativas. Por outro lado, personagens que não participam factualmente da história²⁸ podem estar na análise actancial. Entre as seis casas, duas jamais estarão vazias: a

²⁸ Chamamos de “personagens que não participam factualmente da história” aqueles que apenas são citados.

do Sujeito²⁹ e a do Objeto. A casa do Sujeito é o centro da análise, embora não seja necessariamente o centro da história. A presença do Sujeito não é o que move a história, mas, sim, as circunstâncias que se dão na sua busca pelo seu objetivo. É em torno dessa ação que a história acontece.

Sobre a constituição do Sujeito e sua relação com o Objeto, o primeiro par referido acima, e as demais casas, ÜBERSFELD (2005) escreve:

(...) como vimos, não é a presença do sujeito sozinho, mas a presença do par sujeito-objeto que faz o eixo da narrativa. Um actante não é uma substância ou um ser. *É um elemento de uma relação (sic)*. (...) não se pode considerar o sujeito do desejo alguém que quer aquilo que tem ou procura simplesmente não perder o que possui. A vontade conservadora não suscita facilmente uma ação se faltar a força dinâmica e conquistadora do desejo. O herói “conservador” (*sic*) pode ser um oponente ou a rigor um destinador, não um sujeito. (...) o sujeito pode ser coletivo, pode ser um grupo que deseja sua própria salvação ou sua liberdade (ameaçadas ou perdidas), ou a conquista de um bem. Isso não pode ser uma abstração. O destinador e mesmo o destinatário, a rigor, o adjuvante ou o oponente, podem ser abstratos. O sujeito é sempre animado, apresentado como vivo e atuante (animado *versus* inanimado, humano *versus* não humano). (p. 43)

O Sujeito, assim, é a chave de leitura da obra, mas o vetor não é nem ele, nem o Objeto, mas o que os une.

A determinação do sujeito só pode dar-se em relação à ação em sua correlação com o objeto. A bem dizer, não há sujeito autônomo em um texto, mas um eixo sujeito-objeto. Podemos dizer, então, que, num texto literário, sujeito é aquilo ou aquele que tem um desejo em torno do qual a ação, isto é, o modelo actancial se organiza, aquele que pode ser tomado com o sujeito da frase actancial, aquele cuja positividade do desejo, com os obstáculos que ela encontra, conduz o movimento do texto. (ÜBERSFELD, 2005, p. 42-43)

Nessa perspectiva, as narrativas podem ser divididas em: 1) o recorte da vida de um Sujeito no momento em que passa a buscar o Objeto; 2) a biografia do Sujeito segundo o ponto de vista da relação dele com um Objeto específico. Essa reflexão resulta em uma questão fundamental: a importância do Objeto.

Embora o Sujeito precise estar marcado, o Objeto não necessariamente é um ser animado e nem mesmo um único ser. Se centrarmos a ação na busca

²⁹ As funções actanciais serão escritas com letra maiúscula para destacar as casas actanciais que nomeiam.

do Sujeito, o que ele busca perde a importância. Na história da literatura e do teatro, há diversos personagens que, ao longo dos recortes narrativos, mudam de objetivo ou mesmo não os têm plenamente definidos. Da mesma forma, a narrativa não necessariamente termina com o alcance do Objeto.

Outra reflexão que parte da importância do Objeto, e é dela a causa, é a relação que o Sujeito estabelece com o Adjuvante e o Oponente no modelo greimasiano. As flechas que partem de A e de Op não se dirigem a S, mas, sim, a O. Ou seja, as relações de colaboração e de oposição dizem respeito ao Objeto e à importância que sua conquista tem para o Sujeito. Os inimigos do Sujeito não são necessariamente Oponentes. Mas o são aqueles que se opõem à conquista do Objeto pelo Sujeito.

Por fim, ÜBERSFELD (2005) acrescenta sobre o Objeto:

O objeto da busca do sujeito pode perfeitamente ser individual (*sic*) (uma conquista amorosa, por exemplo), mas aquilo que está em jogo nessa busca sempre ultrapassa o individual, pelo laço que se estabelece entre o par sujeito-objeto, que jamais fica isolado, e os outros actantes. Romeu pode muito bem desejar Julieta, mas a flecha de seu desejo atinge um alvo mais vasto, que é o *inimigo do clã* (*sic*). O objeto da busca pode ser abstrato ou animado, mas de certa maneira é *metonimicamente* (*sic*) representado em cena. (p. 43)

O vendedor de palavras surge nessa pesquisa como um recorte da vida de um Sujeito. Um Sujeito que quer *vender palavras* e, por isso, ele é chamado de *Vendedor*. O ato da venda identifica o vendedor. Ao querer vender, o Sujeito se estabelece e a ação ganha um centro sobre o qual o eixo girará.

Temos a seguinte redução:

O vendedor de palavras **vende** palavras.

Todas as causas e consequências, modos e possibilidades que pertencem ao entorno dessa ação podem ser definidas como unidades que a sustentam.

A trajetória do Sujeito na busca por seu objetivo ganha colaboradores e opositores. Em **O vendedor de palavras**, há um personagem que,

inicialmente, se opõe e, depois, colabora com a conquista do Objeto pelo Sujeito: o Funcionário da Estação de Trem. O que move o Funcionário a não vender a passagem para Milho é a *hora do almoço*, ou seja, sua visão negativa acerca das intenções do Sujeito é baseada num pensamento que é particularmente seu. A mudança de sua posição se dá a partir de sua relação com o Sujeito. Milho, sem querer, assusta o Funcionário, que pensa ser ele um fiscal a ameaçá-lo com uma multa³⁰. Ao vender a passagem de trem para a capital, o Funcionário pede que Milho saia da Estação: *Se você é um fiscal, e isso aqui tá cheio de fiscais, diga logo quanto é que é esse anátema e onde eu compro essa pachorra. E dá o fora!* (21'22³¹). Há, ainda, a oposição também de Adam e de Odete, avós do protagonista. Ambos amam o neto e não são inimigos dele. Suas atitudes são contrárias à ida de Milho para longe, pois sentirão sua falta. Da mesma forma, podemos identificar que a contrariedade dos demais personagens que ocupam a casa actancial Op é em relação ao ato e, em nenhum dos casos, é em relação ao protagonista, como já foi anteriormente tratado³².

Outra relação de oposição actancial se dá na parte final do texto dramático/encenação. Se Espiga for lida como Sujeito, o personagem Camelo será seu Oponente. Novamente, manifesta-se a relação contrária do Oponente ao ato de vender palavras ou pensamentos e não à presença de Espiga no Mercado Público.

Por outro lado, a relação de Destinador e Destinatário, o terceiro par, não se estabelece com relação ao Objeto, mas ao Sujeito. Assim, podemos refletir que: a) a especificidade do Objeto não define a relação do Sujeito com o Destinador e o Destinatário. É importante que ele exista, mas a manifestação de sua existência não tem relação direta com esses dois actantes; b) o Sujeito não é autônomo, a menos que D1 e S estejam ocupadas pela mesma unidade.

Anne Übersfeld chama a relação entre D1, S e O de *triângulo psicológico*. A relação entre S, D2 e O é chamada pela autora de *triângulo*

³⁰ O Funcionário da Estação de Trem pensa que “anátema” (maldição) e “pachorra” (paciência) sejam impostos e multas, mostrando, assim, que desconhece o significado de certas palavras da língua portuguesa.

³¹ As referências à gravação em vídeo da encenação serão marcadas em minutos e segundos na contagem do DVD.

³² Numa alternativa ao modelo de Greimas, Übersfeld apresenta um modelo em que a ação do Opositor vai em direção ao Sujeito. A autora denomina o Op nessa relação de *Adversário Existencial*. (Cf. ÜBERSFELD, 2005, p. 46-47.)

ideológico. Ou seja, de um lado, temos o que move o Sujeito na busca pelo Objeto. De outro, o que pretende o sujeito ao buscar o Objeto. Aparentemente não há separação entre um e outro, afinal, o que move o Sujeito pode também ser o que ele pretende. Essas, assim, são casas que nos colocam as seguintes questões: a) De onde vem o desejo do Sujeito de buscar esse Objeto? b) Para que ou para quem o Sujeito pretende alcançar o Objeto? Em uma esfera, temos a causa. Em outra, a consequência. Em ambas, temos a presença do Sujeito e do Objeto, comuns nos triângulos com o Destinador e com o Destinatário. Em **O vendedor de palavras**, Milho quer ir para a capital motivado pelo Amor (Eros) que sente por Espiga. É na capital que Espiga está e é para lá que ele quer ir. Na cidade onde mora, Milho lê para as pessoas nas ruas. Mas seu intento de ir para a capital, embora nasça motivado pelo amor a Espiga, vai além do que apenas reencontrar sua namorada: Milho quer ler para o mundo inteiro. Milho ama as palavras. E, na capital, como ele mesmo diz, terá ajuda: *Se, na capital, a carência de palavras for tanta como aqui, eu terei muito trabalho a fazer por lá. Lá, pelo menos, eu terei ajuda.* (MONTEIRO, 2008, p. 34)

É importante destacar que as casas actanciais são estruturas fixas e por isso não são psicologizáveis³³. Jean-Pierre RYNGAERT (1996) oferece uma reflexão sobre as contribuições do uso do modelo para análise do espetáculo.

Na verdade, o interesse do esquema actancial é oferecer um quadro propício à manipulação das forças que se confrontam no texto e, com isso, aprendemos, tentando diversas soluções, a desconfiar das evidências. Por outro lado, ele permite escapar à simples determinação psicológica que a entrada via personagens oferece, mostrando como elas se agrupam e como estão inelutavelmente ligadas umas às outras por uma sintaxe que é a da ação. (p. 70)

O enredo reconstituído e o resultado da aplicação do modelo actancial cooperam na construção de algo que, de volta às estruturas superficiais, será lido ou representado. As estruturas profundas, clarificadas no processo, apelam para a elaboração do sentido por parte do espectador e, desse modo, jamais deixam de estar presentes. Consiste, pois, a análise em questão num modo de encontrar a narrativa no seu estado puro.

³³ Cf. ÜBERSFELD, 2005, p. 44.

As casas actanciais não podem ser isoladas uma vez que todas as casas, por definição, são interdependentes. A relação Destinator D1, Sujeito S e Destinatário D2 discute a questão da autonomia do sujeito na narrativa. Se D1 deseja que S faça algo em favor de D2, S não está fazendo porque é da sua vontade. A menos que D1 e S estejam ocupadas pela mesma unidade, a ação de S ocorre a partir da influência de outrem. O importante nessa reflexão é descobrir os motivos reais que levam S a ser S. O(s) motivo(s) é(são) descrito(s) na casa D1 na forma de um nome.

É em favor de si mesmo no sentido de sua própria subsistência que o Vendedor Milho vende palavras, indo, além disso, para a capital a convite de Espiga, que também quer estar com ele. E sua ida para lá também é em favor do aumento do número de leitores, pois o protagonista da peça teatral quer estimular a prática da leitura e o aumento do vocabulário das pessoas. A questão do estímulo à leitura, assim, se manifesta em **O vendedor de palavras**, e está evidente no registro dessa análise pela presença de “Leitores” na casa do Destinatário.

Fixadas as seis casas actanciais, múltiplas análises podem produzir diferentes leituras. Adam e Odete, por exemplo, podem ocupar simultaneamente as funções de Sujeito e de Objeto. Milho, nesse caso, ocupa a função de Adjuvante. A cidade, os costumes, a cultura local funcionam como Oponente. O Amor (Eros) permanece sendo o Destinator e, nessa leitura, poderíamos também lê-lo como Destinatário, isto é, já no fim da vida, o casal só quer um ao outro para ser alguém um para o outro. Se Espiga for o Sujeito, a vinda de Milho para a Capital pode ser o Objeto. Seu pai poderia ser o Oponente, pois ele a leva para longe do seu namorado. As demais casas poderiam ser ocupadas por unidades que participam do relato que, nessa pesquisa, serve como base, mas também por outras que pertencem ao universo não conhecido da personagem Espiga.

O exercício desta parte da pesquisa gira em torno de reflexões acerca das estruturas narrativas, esse resultado da assistência de uma única apresentação de **O vendedor de palavras**. Eleita uma forma de ler a história, a partir de uma possível análise actancial greimasiana, podemos situar a pesquisa e, assim, avançar na observação/descrição das unidades narrativas.

A eleição, no entanto, não permite concluir a inexistência de outras leituras possíveis.

A identificação dos tempos e dos espaços na análise da narrativa **O vendedor de palavras** nem sempre é fácil de captar à primeira assistência do espetáculo. Clarificadas as relações, ou definidas se considerarmos o viés subjetivo de toda e qualquer análise, é-se levado a refletir onde elas se dão e em que tempo, além de ser possível buscar contribuições significativas entre os fatos e o lugar onde eles ocorrem bem como a lógica temporal do seu desenvolvimento. RYNGAERT (1996) chama, no entanto, atenção para o fato estético desses dois elementos o que, sem dúvida, faz com quem pertençam bem mais ao campo da atualização, ou seja, da manifestação do enredo antes previsto.

(...) As marcas espaço-temporais de um texto são o signo de sua estética. Elas organizam o microcosmo da ficção e a estruturam segundo princípios decisivos. O liso e o contínuo, o elíptico e o alusivo, o fragmento e o estilhaço, o único ou o múltiplo, ao se referirem a estruturas espaço-temporais, indicam modos diferentes de perceber o mundo. (p. 75)

Além disso, como ressalta o autor, as marcas de tempo e de espaço, ao apontar para além da obra, definem sua relação com outras obras. Em outras palavras, ao expressar o espaço ou a passagem do tempo, a peça se coloca diante de outras peças, aproximando-se de umas e se distanciando de outras, fazendo uso particular do código teatral. Assim, além de estruturar a narrativa, essas marcas vinculam a peça teatral a outras peças teatrais.

A expressão do mundo de que fala o teórico pode ser entendida como a forma com que a obra se relaciona com o mundo. A verossimilhança consiste num esforço de aproximação das marcas estéticas de **O vendedor de palavras** em relação ao mundo além da narrativa. O espaço, nesse caso, apresenta-se a partir de marcas bastante específicas e em direção ao preenchimento de todos os buracos possíveis. O tempo fictício, nesse mesmo sentido, apresenta-se com menos elipses, procurando ter relação direta com o tempo cronológico. Interessante a essa pesquisa é, identificados os espaços e a cobertura do tempo, ir atrás dessas marcas: como esse lugar e essa

passagem foram expressas? Nesse ato, a análise busca a apreensão da poética do espetáculo cênico.

Nem todas as indicações são operatórias; elas podem pertencer ao campo do poético, procedendo por indução e dando lugar à imaginação do leitor que constrói sua encenação. (RYNGAERT, 1996, p. 83)

2.2 – O Personagem: o eixo central

Dentre todos os elementos da narrativa, o mais transversal é o personagem. É ele quem anda pelo espaço e preenche o tempo. É ele quem toma parte nas conversas ou participa do silêncio, podendo ser, inclusive, o seu proponente. A complexidade da sua análise consiste no aspecto de sua construção. É muito fácil confundir texto e representação bem como esquecer as contribuições do ator que o constrói no processo de produção cênica. Tanto o autor do texto como o autor da encenação têm colaborações diversas que, em alguns casos, não pode escapar da sua análise. Além disso, os personagens são construídos em meio a um contexto fabular que interage nele, que se materializa nele ao mesmo tempo em que é materializado. Seu todo é tão cheio de partes como o é a própria fábula: aspectos sensíveis, psicológicos, visuais, seus movimentos, a forma como se relaciona com o espaço no tempo, com os demais personagens, o jeito como ele é apresentado ao leitor e ao espectador, como se relaciona com ele, etc... No texto escrito, há mais de sua apresentação do que apenas o exposto na rubrica. Na encenação, quando ausente, também podemos captar detalhes do personagem de que se fala, sobre quem se fala, a questão. Por essas possibilidades de permanecer em cena estando ausente nela, pela rugosidade de sua apresentação, que sempre deixa margem para contribuições de quem com ele se relaciona, sejam outros personagens ou espectador/leitor, é que encontramos, nesse elemento fabular, o principal eixo com que dialogam todos os demais elementos.

Entre tantas as definições de personagem, o que há de comum é que sempre será um elemento humanizado a participar da narrativa de forma ativa. E sua participação será sempre particular, isto é, própria da fábula em que está envolvida, podendo ou não, proporcionar, de qualquer forma, relações com

outros contextos fabulares ou não. A propósito do duplo discurso da enunciação, a relação entre quem escreveu as falas e quem fala, isto é, o autor e o personagem, bem como o ator atrás do personagem e o diretor atrás do ator, no caso da encenação, Ryngaert diz que a identificação entre eles não é condição *sine qua non*.

Outro ponto pacífico entre os teóricos (RYNGAERT, 1996, p. 129) é que é através da personagem que o espectador entra na obra, uma vez que a descrição do espaço e a determinação do tempo são, nada mais, que uma preparação para a apresentação de alguém que habita esse lugar durante esse período.

Pois, se é verdade que a personagem tem referentes no mundo, que ela tem a ver com a vida, por outro lado, ela se constrói no texto e através dele. [...] A personagem é uma encruzilhada do sentido. Há necessariamente trocas entre a personagem analisada como uma identidade ou até como uma substância, a personagem vetor da ação e a personagem sujeito de discurso. São essas trocas que lhe conferem toda a sua complexidade. (RYNGAERT, 1996, p. 130 e 131)

Anne Übersfeld abdica da análise individual das construções de personagem no texto dramático e na encenação em favor de uma análise que reflita uma construção consequente das relações sistemáticas da obra. Nesse sentido, todos os traços levantados na mirada sobre cada personagem não param na construção, mas nas relações de concordância e discordância com os demais personagens e os demais elementos da obra. A individualidade, assim, de cada personagem fica evidente entre aqueles que são protagonistas, uma vez que os detalhes das construções coadjuvantes aparecem como motivo de semelhança ou de oposição, de acordo com suas relações, essas que definem sua função no sistema.

A análise do personagem consiste, em primeiro lugar, na busca por informações sobre ele em **O vendedor de palavras**. No caso do texto dramático, elas estão nas rubricas e nas falas desse personagem como também nas falas com ele ou acerca dele, bem como nos silêncios. No caso da encenação, que é o objeto central dessa pesquisa, além dos diálogos, as informações também podem estar expressas na forma como o cenário e os objetos são vistos, na iluminação, na trilha sonora, além de sua maquiagem e

seu figurino. O jeito como o personagem se movimenta e age também possibilita ao espectador encontrar dados sobre ele, sendo pois afirmações de A sobre B diante de C. Os silêncios, o ritmo da respiração, o tom de voz, todos os possíveis signos dispostos no capítulo anterior são alguns outros elementos que informam, bem como as ações que esse personagem executa sozinho ou em grupo ao longo da fábula. Sobre esse último aspecto, retoma-se a importância do enredo também na construção do personagem.

A personagem de teatro é, no texto, um fantasma em busca de encarnação e, na representação, um corpo sempre usurpado, porque a imagem que nos é dada não é a única possível e jamais é completamente satisfatória. (RYNGAERT, 1996, p. 141)

Anne Übersfeld dedica o terceiro capítulo do seu *Para ler o teatro* para a conceituação do personagem, definindo, como já exposto, o personagem como o elemento angular da análise do espetáculo. A partir do personagem, é, assim, possível observar desde o texto dramático à encenação, ao dramaturgo, ao ator, ao diretor, ao cenário, ao ritmo da encenação, aos diálogos.

A personagem retrata, então, no espaço textual, o ponto de cruzamento ou, mais exatamente, de repercussão do paradigma sobre o sintagma; ela é um lugar propriamente *poético (sic)*. No campo da representação, ela surge como o ponto de ancoragem em que se unifica a diversidade dos signos. (p. 72)

Não se trata apenas do encontro da encenação com a dramaturgia, mas muito além disso. No capítulo anterior, tratou-se dos diversos signos passíveis de serem tornados teatrais e da constituição do código teatral, meio pelo qual esses signos passam a se dar a ver sob regras que não necessariamente são as mesmas das que existem além da narrativa. Em todos os casos do processo de teatralização, a figura do ator, que interpreta um personagem diante de um público esteve presente como, talvez, a marca definidora da teatralidade. O personagem ocupa um lugar na narrativa que, ao existir num lugar do espaço e por um tempo determinado, inscreve-se textualmente na relação com os outros que participam da cena. Dessa forma, a noção utilizada nessa pesquisa se fundamenta no conceito de personagem como sendo um lugar onde se

encontram os conjuntos de signos, esses advindos das mais diversas estruturas, dos mais diversos sistemas.

O vendedor de palavras tem dois atores que interpretam seis personagens e começa num período de transição.

Carlos

Buenas, nós podemo começar, ô? Ou vocês vão chegar? Tá bom ae? Depois a roda vai fechar e vocês não vão enxergar nada!

Fernanda

Então... Olha, o pessoal tá chegando e nós já vamos começar, viu?! O espetáculo **O vendedor de palavras**. (para Carlos) Vamos começar porque daí o pessoal começa a chegar. (00'03)

O público vê os atores Carlos Alexandre e Fernanda Beppler diante de um cenário, com instrumentos musicais na mão e figurinos, mas os ouve tratarem-se como Carlos e Fernanda, falarem do espetáculo **O vendedor de palavras** como se ele já não tivesse começado e dirigindo-se para o público de forma desprovida de poética. O casal de atores veste parcialmente os figurinos dos personagens Adam e Odete, faltando apenas a máscara facial: narizes e chapéus. Faltam aos personagens, também, suas vozes e sotaques, que, como as máscaras, entrarão em cena logo após a música inicial.

Antecede o diálogo inicial a canção de abertura.

*Olha a palavra
Palavrinha Palavrona
Palavraça
Palavra
Pros guris e prás gurias
Chega mais freguesia
Traz a mãe o pai os primos
Os avós e as tias*

*Já que estamos aqui e vocês tão aí vamos aproveitar
Uma história extraordinária agora iremos contar
Tem romance, poesia, aventura e música prá
incrementar
É a história do Vendedor de Palavras*

O signo musical, potente desde o momento em que vemos os instrumentos musicais, se estabelece na voz, nos instrumentos, nas palmas e nos movimentos que os atores fazem. O ritmo é alegre, o tom é festivo. A letra anuncia que o espetáculo é sobre palavras, que uma história será contada e

que todos são convidados a ouvir. A música, como se pode ver na letra, deixa claro que a peça não começou, mas vai começar. O momento é de transição.

O estabelecimento da narrativa cênica, assim, na falta de cortinas e de campainhas, dá-se aos poucos. A estante de livros é um dos primeiros objetos a ser posto em cena. Mas, até que a peça comece, ela é só uma parte de cenário. Quando Adam, cujo nome não ouvimos ainda, surge e, ao longo das cenas, se apresenta, ele faz com que o elemento estante se torne biblioteca. A diferença entre estante e biblioteca é semanticamente simples: o primeiro é um móvel e o segundo é um ambiente. Assim, a estante usada pelo Grupo Mototóti, cujos livros são de isopor, está presente não apenas como um móvel, mas como todo o ambiente: poltrona, tapete, outras estantes, escrivaninha, porta e janelas. Estante de livros é um móvel de biblioteca. Para Erika Fischer-Lichte, a ação realizada com um acessório pode atuar como um signo de um significado simbólico, com base num código específico. Logo, havendo um móvel indicativo, um signo, um acessório, os outros surgem na imagem espacial de quem assiste à peça e já viu ou entrou em uma biblioteca. Além disso, o signo *estante* não age apenas na construção da biblioteca, mas também age sobre a constituição do personagem Adam, que, nessa primeira cena do espetáculo teatral, se dá a ver. O acessório cênico, que pode também ser substituído por uma palavra, é capaz de criar significado a respeito do personagem, da ação e do lugar. Os cenários de **O vendedor de palavras** são todos compostos pelas presenças de acessórios, não havendo, em qualquer cena, a construção de um cenário realista em que falte algum detalhe.

Antes da canção de abertura terminar, o ator Carlos Alexandre fica de costas e veste o chapéu e o nariz que faltavam ao visual de Adam, seu personagem. Fernanda termina sozinha a execução musical dizendo: *Pode chegando pessoal que já vai começar o teatro. Quem chegou chegou. Quem não chegou pode ir chegando que ainda é tempo.* (02'15)



E sai de cena, isto é, vira-se de costas e abriga-se no fundo do espaço cênico, totalmente visível pelo público, vestindo lá o que lhe falta para compor Odete

(chapéu, máscara com nariz e bochechas). Carlos já desaparecera. Em cena, vemos o personagem Adam com um relógio de bolso na mão a esperar Odete *sempre atrasada*. (03'06)



A peça é apresentada na rua. Não há paredes, nem cortinas. O chão do parque é de pedra. Ao fundo, vemos o gramado e as árvores. Por todos os lados, pessoas que passam. Dentro do quadrado marcado com uma corda, a referida estante de livros de um metro de largura por dois metros de altura. Ao fundo, dois cabides com figurinos pendurados, adereços, elementos cênicos, instrumentos musicais. Bem à frente da estante, uma pequena escada que também poderá servir de banquinho. Não há lustre, não há poltrona, escrivaninha, papéis. Não há, também, janela com cortinas, tapete, nem mesmo silêncio. Mas sabemos que estamos no lugar de Adam, porque sua primeira fala é:

Adam

Dona Odete! Sempre atrasada. (Para o público) Olha, eu tenho uma saudade da minha pontualidade britânica, sabe? Lá nós temos, lá na Inglaterra, conhece a Inglaterra? Lá nós temos a pontualidade britânica... (3'07)

E Odete o interrompe com um susto, dizendo:

Odete

Pode já parando com isso. Se não, eu vou embora. (3'28)

Nesse momento, sabemos que a peça começou. No que diz respeito ao espaço, a relação entre os dois, nesse início de cena, só deixa ver a biblioteca e que ela pertence a Adam. O cenário se converte no signo da possibilidade de A realizar determinados signos (proxêmicos) que devem ser interpretados como se fossem de B. A estante de livros é manuseada por Adam, pertence a ele. As funções práticas do cenário, nesse caso, a biblioteca, têm sua validade quando remetem às atividades que A é capaz de executar com elas ou nelas. Nesse processo, A (Carlos Alexandre) vai transformando o objeto visível em

teatro, em parte de sua encenação, de sua interpretação. O mesmo processo vai repetir-se ao longo do espetáculo pelos outros personagens, nos outros cenários.

Há dois personagens, um visitando o outro. Um com sotaque inglês. O outro, alemão. Quem assiste já sabe que o primeiro se chama Adam e o segundo personagem se chama Odete. Adam tem as mãos nos bolsos de seu sobretudo. Caminha dando pequenos pulos e sua voz dá a impressão de que está sendo projetada no fundo da garganta do ator. Mistura palavras e expressões da língua inglesa no seu falar e ressalta, sempre quando pode, os valores britânicos. Tem gestos amenos e suaves. Sua fala é alternada entre momentos em que fala apenas o necessário, fazendo, com frequência, pausas na sua expressão oral e tendo momentos verborrágicos em que discorre sobre um assunto usando uma enorme quantidade de palavras cujos significados e os sons não são comuns, considerando a linguagem do dia a dia.

Odete gesticula muito e com força. Sua voz é alta e se intercala entre tons graves e agudos. As expressões de Odete sempre são exageradas: ela está feliz, está triste, está assustada, está nervosa, mudando de um sentimento para o outro num tempo bem curto.

Sobre os figurinos, destacam-se elementos que colaboram na construção do personagem, porque manifestam, assim como outros aspectos, detalhes importantes que são coerentes com a história que se conta. Cores vivas nas frutas do avental de Odete realçam o rosado de suas bochechas. Ela também usa uma saia comprida, uma saia de “viúva honesta”. Pela roupa, já é possível identificar quem a veste como sendo uma “dona de casa”, no que se pode referir a função do figurino cênico disposta no capítulo anterior. No sobretudo xadrez de Adam, há dois livros bordados. Os livros dizem novamente o que já está dito nas falas desse personagem e também nas de outros sobre o mesmo: Adam só pensa em livros. Além disso, os livros bordados refletem aqueles que estão expostos na biblioteca e também a história que se apresenta contar desde a música inicial. O espetáculo, em termos semióticos, vai-se estruturando. Preso ao sobretudo, um relógio de mão prateado está guardado no bolso. Quando usado, ele auxilia na construção do sentido “pontualidade britânica”, manifesto logo no início do espetáculo.

Na primeira cena, que acontece na biblioteca de Adam, algumas outras informações acerca dos personagens ficam bem claras pelo texto que discursam. Odete e Adam não são parentes e ambos são viúvos. O filho de Odete, Luia, casara-se com



a filha de Adam, Elizabeth, e juntos tiveram um filho a quem chamam de Milho, mas cujo nome verdadeiro é Winfred. E, agora, ele sumiu. Seu sumiço é o motivo pelo qual Adam chamou Odete, encontro esse para o qual ela está atrasada. Durante a cena, vemos que Odete não tem um comportamento formal na biblioteca, dando um susto em Adam logo na entrada. Também se vê que ela não valoriza a leitura. Em seu discurso, expressa sua aversão pelo casamento de seu filho com a filha de Adam, preferindo que seu Luia tivesse casado com alguém de origem alemã como ela e seu falecido marido Edgar. Assim, coloca-se como que em oposição a tudo o que Adam propõe.

Adam percebe que falta um livro em sua estante, o único romance que ele tinha, o que evidencia sua preferência pelos livros teóricos aos de ficção.

Odete
Adão, tu anda lendo livro de romance? Was ist das?! Tu nunca foi disso!

Adam
Eu tenho apenas um livro de romance em minha library. Aliás, eu tinha! Ele sumiu!

Odete
Então, o Milho anda de encontrinhos com alguém. Claro! Atrás de romance só pra conquistar as gurias.

Adam
Uma garota! Eureka!

Odete
Esse é o nome da guria?

Adam
O píer!

Odete
Esse é nome da mãe dela?

Adam

O Milho deve estar apaixonado e há lugar mais romântico que um píer? (05'21 – 05'53)

Milho deve estar no píer, que fora construído por Luia para que ele e Elizabeth pudessem ver o horizonte na lagoa, segundo Odete. A cena termina quando os dois, Adam e Odete, saem para ir atrás de seu neto. Adam, no entanto, deixa Odete falando sozinha na biblioteca, como, também segundo ela, ele sempre faz. O público vê que o ator Carlos Alexandre troca de roupa, abandonando o personagem Adam e assumindo uma nova figura ao vestir um novo figurino.

Sobre o comportamento de Odete, é permitido pensar sobre a carência por atenção que a personagem manifesta. Na maioria das vezes, suas falas são mais longas que as de Adam, numa junção de frases nem sempre organizadas de forma coesa. Una-se a isso as vezes em que Odete chora de dor para obter a atenção de Adam. Seu assunto preferido parece ser hospitais e doenças, temas com os quais Adam não se identifica, o que causa a fúria de Odete e, ao mesmo tempo, seu amor.

Odete (para o público):

Ué! Foi embora e me deixou aqui falando sozinha? (*para alguém do público*) Te perguntei uma coisa! Foi? Todo dia a mesma coisa! Tu sabe que eu até pensava assim um dia... Ai! Se o Adão vinha né por aquele lugar ali e me dizia assim: Oh...! Ah! (*saindo*) (*voltando*) Mas eu pensava assim... Se ele vinha por aquela porta, me pegava na mão e me dizia assim... Uh! A gente da colônia fica com uns pensamentos... Que que é isso! (*saindo*) (*voltando*) Tem que trabalhar na terra! Dia a dia! Sol a sol! Que que é essas coisas de feriado, festas... *Nein!* A gente não foi criado pra essas coisas de amor. *Nein, nein, nein...* (*sai.*) (06'55)

A cena seguinte não começa quando a primeira termina. Não há uma pausa, uma mudança de cenário e um reinício. Carlos Alexandre, ainda vestido de Adam, desmonta a biblioteca fazendo com que sua parte de trás desça e seja visto um píer, cuja construção, efetuada por seu filho Luia, seja narrada por Odete:

Odete

Aquele Luia era muito caprichoso. Eu vou contar. Era assim um guri que se ele botava uma idéia na cabeça ele ia lá e fazia aquela idéia. Um dia ele pensou assim: "u vou construir



um píer!” Sabe um píer assim de lagoa? Ele pegou, assim, no outro dia, quando a gente viu, uns pedaço de pau e jogou um por cima dos outros. Vapt-vupt. E no outro dia de manhã, a gente acordou, foi lá olhar, e tava tudo pronto! (6'29)

Assim, permanecemos, enquanto espectadores, na biblioteca, mas sabemos que algo acontecerá no píer que agora o ocupa o lugar da mesma.



Na cena seguinte, vemos Milho, de camisa, colete e boné. No colete e no boné, há palavras escritas em preto e em branco, contrastando com o colete, as calças e o boné que ficam entre o verde e o amarelo. Em cima do píer, Milho traz uma vara de pescar, que ele repousa embaixo do píer, construindo, com um gesto de lançar a linha n'água, a ideia de lagoa, e um livro: *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare. Lê enquanto pesca e enquanto espera Espiga, que entra de camisa e saia azul e rosa com peixes bordados. A atriz Fernanda Beppler troca de roupa, retirando o vestido de Odete, desta forma, transformando-se em Espiga, a nova personagem.



Espiga entra trazendo uma maleta de viagem e lê o livro juntamente com Milho. Os dois comentam sobre o ato de ler, sobre a importância da leitura e sobre a viagem de Espiga, que está indo morar na Capital com seu pai, onde, no Mercado Público, venderá peixes. Nunca tendo os dois trocado um beijo, Milho



anseia por um na despedida da “amiga”, mas tal não acontece por causa da chegada do trem. Espiga diz para Milho que ele deveria ir ler no Mercado Público da capital. Se o pai dela venderá peixes, ela venderá pensamentos de tanto que estará pensando em Milho, o qual poderia ser o vendedor de palavras.

Milho apresenta uma característica que se mostra muito forte, aparecendo em outros momentos, como também já nessa cena: ele gosta de imitar os outros. Imita Espiga, repetindo uma frase dela.

Espiga
Milho, eu acho que tu devia ler pro mundo inteiro.

Milho
E por que eu ler pro mundo inteiro se o mundo inteiro pode ler sozinho?

Espiga
E eu acho que tu devia começar pela capital. Ah, Milho! Eu vou sentir tanta falta de ti lá.

Milho (*debochando*)
Ah, Milho! Eu vou sentir tanta falta de ti lá.

Espiga dá um tapa na cabeça de Milho, tirando o seu boné.

Espiga
Tu tá me arremedando, guri?

Milho
Ai, Espiga! (09'15)

Espiga é bem enérgica, reagindo de forma firme a todos os gestos do amigo. Ela está incomodada, triste por deixar Milho, mas ansiosa pela capital e pela viagem com seu pai. Milho dá um livro para ela e ela o guarda na mala, ouvindo com atenção o que o amigo lhe diz sobre a leitura: cada palavra vale um pensamento. Quanto mais palavras, mais pensamentos.

Ouve-se um apito de trem: Fernanda e Carlos Alexandre, numa espécie de intervalo na interpretação de Milho e Espiga, tocam um apito cujo som é um signo icônico sonoro de apito de trem. Pronunciam a palavra “trem”, e tudo isso somado sugere a existência de uma linha de trem perto do pier. O espaço cênico, assim, se constrói. Espiga, interpretada por Fernanda, que já não é Odete, sai correndo com sua mala para pegar o trem, ou seja, próximo dali, há, também, uma estação de trem (mais adiante um personagem entrará nesse

local), justificando a linha por onde ele passa. O ambiente, dessa forma, extrapola aquilo que é apenas mostrado: a encenação e a não-encenação convivem.

Espiga vai embora correndo para não perder o trem e Milho fica sozinho no píer com uma corrente que ela lhe dera. Apesar de tantos pedidos, Espiga não lhe deu um beijo de despedida, talvez porque estivesse envergonhada ou então por não ter tido tempo em função da chegada do trem. Quando ela sai, Milho fica triste. Mas há um peixe na vara de pesca: o primeiro que Milho pescou em toda sua vida.

Quando Milho sai para contar aos seus avós que pescara um peixe, Odete e Adam entram com binóculos nas mãos: estavam espiando o encontro entre seu neto e Espiga. Fernanda, que saíra antes, já está novamente vestida de Odete. Carlos Alexandre abandona Milho enquanto Odete entretém o público com o binóculo da personagem Odete.

Adam

Mas, Dona Odete, pense bem! Um dia, o Milho vai continuar o nome dos Smith.

Odete

O nome dos... Adão, o nome do meu neto é Winfred Achenkleinapfischreiber.

Odete senta ao lado de Adam.

Adam (*suspirando*)

Amar. Apaixonar-se. Amar... (*recompondo-se*) Quer dizer, esse rapaz precisa amar a ciência, apaixonar-se pela tecnologia, pela física... Bem, a física merece um *brandy*!

Tira uma garrafinha de conhaque de dentro do sobretudo. (14'45)

Odete e Adam surgem quando Milho e Espiga não estão mais em cena. O ambiente continua o mesmo com a presença de novos personagens. Adam e Odete, que observaram o diálogo de Milho e Espiga, percebem que seu neto está apaixonado e se indagam sobre o que fazer. O diálogo entre os dois, a princípio, contrário ao encontro de Milho e Espiga, deixa ver



um Adam que é apaixonado por Odete, mas tem vergonha disso. Ele foge do assunto refugiando-se no seu *brandy* e nos seus planos de mestrado, doutorado e pós-doutorado para o neto, como o faz Odete, que se protege falando sobre a plantação, as compotas que faz para vender, os afazeres domésticos, suas dores. Ela demonstra sua preocupação com a ausência de Milho, sentindo a falta da ajuda que o neto lhe dá no cuidado com o rancho e nas vendas das compotas. E como Adam não lhe dá atenção, ela utiliza mais uma vez o recurso das dores nas costas.

Então, com seu grito de “Eureka”, Adam assusta Odete, que quase cai na “lagoa”. Ele sai, deixando-a sozinha. Brava, ela disserta sobre o assunto. E pula do píer com olhos de quem já não vê mais lagoa alguma (17’17). Imediatamente pega uma cesta de compotas e uma toalha que ela estende sobre o píer. Ao fazer isso, ela nos transpõe para a cozinha de sua casa.

Não há, em alguma parte do diálogo, algo que nos informe diretamente que o espaço cênico, agora, é o da cozinha. Ao pisar o chão, momentos antes de demonstrar medo de cair na lagoa, Fernanda Beppler, em sua interpretação de Odete, mostra uma troca de sentido do mesmo lugar: o chão era lagoa e agora é piso da cozinha. Isso acontece enquanto Carlos Alexandre abandona o personagem Adam e assume, novamente, o personagem Milho.

Além da toalha e das compotas, a frase de entrada de Milho, nessa cena, nos faz pensar que Odete está, de fato, na cozinha de sua casa: *Falando sozinha, Oma?* (17’45) Considerando o que sabemos de Odete até agora, seu sotaque, suas ideias sobre amor, seu jeito simples e sua preocupação com a horta, o milharal, com suas compotas, somos levados a pensar que o lugar onde ela se sentiria à vontade a ponto de falar consigo mesma é a cozinha. Se, na primeira cena, estávamos na Biblioteca de Adam, essa constituída por uma mera estante, agora, as compotas e a toalha constroem a cozinha, sendo pois esses dois acessórios, signos icônicos de objetos semelhantes no mundo além da narrativa, objetos que representam objetos.

Na cena de abertura, o encontro de Adam e Odete, dois personagens opostos, faz nascer Milho que, hora, desapareceu. Segue-se a cena do píer, em que Milho aparece com Espiga, que lhe questiona: *Oh, Milho, enquanto meu pai vende peixes, por que é que tu não vende palavras?* (11’54) Surge,

assim, a ideia em Milho de se tornar o vendedor de palavras e ir para a capital. Na sequência da cozinha, Odete tentará impedir o neto de abandoná-la.

Odete mexe em suas compotas, quando Milho entra dizendo precisar falar com seu avô. Odete está enciumada.

Milho
Eu pesquei um peixe!

Odete
Eu bem sei o tamanho do peixe...

Milho
É pequenininho assim, mas eu já comi.

Odete
Já comeu?

Milho
É. Cadê o vô? Preciso contar pra ele.

Odete
Tudo tu tem que contar pro vô? Tudo o que tu vem aqui e conta pra Oma tu corre lá e conta pro vô? Tu gosta mais desse véio do que de mim. Agora eu sei. *(Chorando, dirigindo-se para alguém do público)* Agora eu preciso de um abraço amigo. Pode chegar mais perto. Isso. *(pegando o braço de um senhor do público, que põe sobre seus próprios ombros)* Ele gosta mais daquele veio do que me mim...

Milho
Ai, vô! Oh, vô! Tem um jeito de fazer com que eu goste tanto da senhora quanto eu gosto do vô. É a senhora casar com ele!

[Imediatamente, Odete volta para o espaço cênico, saindo dos braços da pessoa anônima do público.]

Odete *(brava)*
Eu sou uma viúva honesta fica tu sabendo! *(para o homem que a abraçou)* E tu também! *(para Milho novamente)* Onde já se viu! Eu rio das tuas idéias, guri bobo! *(para o homem que a abraçou)* Véio bobo! *(para Milho novamente, tirando das mãos dele um vidro de compota que ele havia pego)* Dá isso pra cá. O teu vô andava por aí te procurando... (17'45)

Então, pode-se pensar que, quanto mais Odete tenta se afastar de Adam, mais fica claro o sentimento que ela tem por ele. As mudanças constantes de reações de Odete expressam o quão infantil a forma como a personagem fora construída, afoita aos sentimentos, mas, ao mesmo tempo, muito sensível.

Na mesma cena, Milho imita o jeito de sua avó falar, o que a deixa muito irritada. Declara, em seguida, que irá para a capital e irá tornar-se o Vendedor

de Palavras. Com medo da surra que a avó lhe promete, Milho sai correndo com Odete no seu encalço. Na fuga, lembra que, para ir para a capital, precisa de um dicionário. E que seu avô tem um.

Com a saída de Odete, Fernanda e Carlos Alexandre aparecem interpretando Milho: dois Milhos na mesma cena.

Milho 1

Vender palavras... Eu preciso de um dicionário! E há um lugar melhor pra encontrar um dicionário do que na biblioteca do vô Adam? Não há! (*saindo, ouvindo os gritos de Odete, que chama por ele*) Ai, essa veia...

Milho 1 e Milho 2

Eu vou pra capital!

Milho 2

Sim! Eu poderia fazer a minha parte. Claro! Não tem jeito melhor de conhecer o mundo inteirinho e as pessoas do que quando vemos a reação delas se emocionando. E não tem emoção maior do que quando lemos um livro e passamos um dia, um tempinho assim com os personagens. Vamos com eles em aventuras... Se apaixonar! Lutar!

Milho

Morrer!

Milho 2

Viver! Sim! (*Milho 1 sai.*) Pessoas de todos os lugares se encontram na capital. E elas precisam comer. Por isso, fazem compras no mercado. Mas quem precisa comer também precisa sonhar. Pro mercado! É pra capital que eu tenho que ir! Dicionário, dicionário... (*olhando para a corrente que Espiga lhe deu*) Espiguinha, Espiguinha, pode esperar que o teu Milho está chegando! (20'26)

Biblioteca, pter e cozinha (?) são ambientes que, encadeados, informam



sobre a curva dramática de **O vendedor de palavras**. Os personagens mais importantes já apareceram e a situação inicial já foi criada. O código **O vendedor de palavras** já está estruturado e tudo o que acontecerá, a partir daqui será a afinação dessa estrutura inicialmente apresentada.

Milho está decidido: irá para a capital. E a cena em que ele planeja essa ida ocorre num momento em que Fernanda e Carlos Alexandre interpretam o protagonista ao mesmo tempo

(20'55), modificando o cenário, fazendo com que a biblioteca inicial reapareça. Milho está decidido a ir para a capital para ver sua amiga e ler para as pessoas no mercado público. Ele sabe a importância disso e está ansioso. A forma como fala e direciona o olhar, sempre muito certo, permite concluir que o personagem se sente forte. Depois de dar um giro, o espaço inicial volta a ser construído: para ir para a capital, Milho precisa de um dicionário. E a estante de livros de Adam, presente na primeira cena, volta a aparecer.

Na biblioteca do avô, Milho encontra duas bagagens: o Kit Futuro da Comunicação. Trazendo um Google e um MSN, Adam pretende fazer o neto compreender que não é preciso sair do interior para se comunicar com a capital. O Google é apresentado como uma maleta cheia de pequenos livros. Sobre eles, Milho pergunta: *Oh, vô, esses livrinhos não são meio pequeninhos? Já, sei! Deve ser porque contêm um pouco de tudo, afinal saber muito não está muito moda hoje em dia, né, vô?! (23'32)*

O MSN aparece representado como sendo não mais que um capacete cheio de fios. Adam explica que serve para conversar com pessoas que estão longe, embora na capital seja comum haver conversas entre pessoas próximas também, o que é, segundo Adam e Milho, estranho.



Milho não gosta do MSN, e retruca: *Oh, vô, não me adianta muito impressionar, maravilhar a minha amiga se eu não posso estar lá com ela. (24'56)* Milho sai, no entanto, deixando claro ao avô que nada vai impedi-lo de ir pessoalmente com sua amiga na capital. Adam enviara também um Kit para Odete e, via MSN, ensina-a a usá-lo. A cena de Adam transmitindo ao neto e, depois, à vizinha as vantagens do MSN é o ponto alto da participação desse personagem: quando ele está mais feliz, mais empolgado, mais vibrante.

Milho

Oh vô! Eu tenho uma amiga minha que mora lá na capital.

Adam

Uma amiga... A friend! Pois, então, meu neto, converse com ela por MSN. *(Coloca o MSN na cabeça de Milho.)* Não precisa ir até lá. Simples.

Milho (*tirando o MSN e devolvendo-o ao avô*)

Simples, né, vô. Mas é que eu acho que eu prefiro falar com a minha amiga pessoalmente.

Adam (*colocando o MSN na cabeça de Milho novamente*)

Não, não, não, não. Não precisa ir até lá. Converse com ela por MSN. Ela vai ficar impressionada. Ela vai ficar maravilhada. (*Grandioso*) Meu neto, esse é o futuro da ciência da comunicação. (24'18)

E, em outro momento, mas ainda na mesma cena, Adam descobre que Odete conhece um escritor também. Encontra-se, então, um ponto em comum entre Adam e Odete.

Adam

Ah! É *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare.

Odete

Espera! Shakes... Eu não conheço esse homem. É aqui da colônia?

Adam

Dona Odete, Shakespeare morreu há quatrocentos anos. Foi um importante escritor inglês.

Odete

Ah... Escritor... Eu conheço um: Goethe! Esse, sim, o Goethe, sempre teve no auge!

Adam

A senhora conhece Goethe?

Odete

Alemon ele. Dá de dez a zero nesse Shakes aí. (26'56)

A saída de Milho aproxima os dois na tentativa frustrada de fazer o neto permanecer no interior e não ir para a capital. Agora o público tem acesso a um ponto em comum entre os dois, sendo o primeiro que ambos conhecem Goethe.

A cena do MSN oferece um universo rico para a reflexão sobre o espaço cênico. Quando ela começa, Adam está no espaço cênico vigente, a sua biblioteca. Odete, então, muda o cenário e, embora a atriz Fernanda Beppler continue



dividindo com o ator Carlos Alexandre o mesmo lugar cênico, ela se encontra em outro espaço. Os atores habitam o mesmo lugar. Os personagens, espaços dramáticos diferentes. E ambos conversam pelo MSN.

O MSN é um elemento cênico que divide, como já vimos acima, o espaço cênico em dois. Sua motivação fica bem clara: sabemos do que se trata porque Adam explica para o seu neto e para Odete como funciona: *É online, offline, away and busy (...)* *E é a senhora quem coordena isso, marcando se está ou não disponível.* (28'05) O que vemos, no entanto, em nada se parece com o programa de mensagens instantâneas da Microsoft Service Network.

A motivação narrativa do MSN já foi evidenciada no parágrafo anterior. O contexto da encenação já possibilita a iconicidade do signo cênico. Mas e quanto às suas características materiais? Uma fotografia é um signo icônico porque nela há dados que motivam a significação, estabelecem a união com a pessoa ou a paisagem fotografada. Quais as características que fazem conexão com o MSN? Inexistem. Dessa forma, o signo MSN do espetáculo **O vendedor de palavras** se utiliza muito mais da função simbólica, não tratada por Übersfeld, existindo na narrativa mais pela convenção formal do que pela similaridade com o paralelo fora da narrativa. Ao dar nome para o objeto, os personagens e seu público concordam com a combinação de que aquilo é um MSN, mesma combinação que permite haver dois espaços cênicos num só lugar enquanto Adam e Odete usam o “chapéu cheio de fios”. Algo similar acontece com o Google, representado na peça como uma maleta cheia de livrinhos.

Na continuação, Odete sai e dois espaços deixam de coexistir. Mas o espaço cênico que permanece vigente não é mais o mesmo. Não há mais biblioteca. A presença do personagem Adam passa a ser, nesses poucos segundos em que a cena finaliza, signo constituidor da biblioteca. O conceito de um objeto como signo motivador de um espaço, estudado por Übersfeld e por Fischer-Lichte, amplia-se para os personagens, estabelecendo-se enquanto linguagem. Uma vez estando o código teatral **O vendedor de palavras** estabelecido ele, então, se confirma via auto-referenciação.

Então, entra um novo personagem. Fernanda Beppler, vestida de Milho só que sem o boné, fica num nível mais elevado, subindo num estrado sobre o pír. A atriz tem preso a si um boneco composto de rosto e parte do corpo.

Suas mãos são as mãos da atriz. O corpo é composto por uma caixa registradora e um telefone. O boneco tem cor de cobre enegrecido. As teclas da caixa registradora são pretas. A cabeça gira para os lados e ele é caolho. Seu único olho mexe a pupila sob o comando da atriz-manipuladora. De seu corpo, abaixo das teclas numéricas, sai um papel em rolo, como uma impressora. O Funcionário da Estação de Trem é, assim, um ser humano e, ao mesmo tempo, seu balcão de trabalho. Ele fala de um jeito rápido e mau humorado.

Sobre a configuração do espaço, um estrado é posto sobre o píer. Tem-se, então, três níveis: o chão, um nível acima do chão e um segundo nível acima deste. O boneco ocupa o nível mais alto. Milho aparece no chão, o nível mais baixo. A relação vertical se estabelece: o Funcionário da Estação de Trem, detentor do poder



de ir ou não para a capital, é hierarquicamente superior. É hora do almoço e ele parece não querer perder tempo com quem quer que seja.

Ouvem-se três toques de telefone antigo. Entre o segundo e o terceiro toque, o Funcionário solta um ruído vocal como de um susto, ao mesmo tempo em que espalma sua mão. Antes e após, olha para os lados, possibilitando pensar que ele não quer atender, embora devesse fazê-lo. Após o terceiro toque, atende. Antes, confere seu relógio de pulso. Ao falar, ele gagueja muitas vezes, expressando nervosismo.

Funcionário (*ao telefone*)

Alô?! Sim, sim, sim, é daqui mesmo. Falar comigo? Agora?! Sim, sim, sim, está bem, mas só depois do almoço. Depois do almoço! Está bem. Até logo! (*desliga o telefone*) Hora do almoço!

Milho inicia a conversa. O diálogo evidencia a existência de estranhamento.

Milho (*entrando*)

Olá, Seu...

Funcionário
Não ouviu que é hora do almoço?

Milho
Sim. Eu só gostaria de saber se o senhor tem aí...

Funcionário
A única coisa que se quer saber antes de almoço é qual é o cardápio, meu filho. Vai pra casa comer tu também.

Milho
Quanto é a passagem pra capital?

Funcionário
Dez pila.

Milho
Tudo isso?

Funcionário
Ué. Duas passagens é isso. E vai-te embora. É hora do almoço.

Milho
Sob pena de anátema...

Funcionário
Anátema?! Será mais um imposto?!

Milho
Se o senhor não tem a pachorra de vender uma...

Funcionário
Pachorra?! Que diabos é isso, meu deus... Tá bom. Quanto é?

Milho
Eu é que pergunto se o senhor não me faz um desconto na passagem...

Funcionário
Ah! Tu é um fiscal. Se tu é um fiscal, e isso aqui tá cheio de fiscais, vai dizendo logo quanto é que é esse anátema, onde é que eu acho essa pachorra e dá o fora! (29'30)



Então, Milho percebe que o Funcionário não sabe nem o que é anátema, nem pachorra. Ele, o protagonista, tem o poder de saber o significado dessas duas palavras. Sobe, então, um degrau, modificando parcialmente a relação com o antagonista na cena. Especialmente, os dois estão



mais próximos, concretizando em suas posições a evolução do diálogo.

Na segunda parte da cena, a oposição entre as duas zonas permanece, mas a expressão acontece de forma diferente. Quando Milho ascende, a transformação da cena se concretiza. É na ascensão dele que a história avança. A

partir disso, ele conseguirá que a passagem lhe seja vendida, como é possível observar na continuação do diálogo:

Milho

Espera aí! O senhor não sabe o que é anátema e nem o que é pachorra?

Funcionário

Ah... Você podia me ajudar nisso, não é? (30'28)

É quando o Funcionário da Estação de Trem pede ajuda a Milho que os dois personagens se equiparam. Milho sobe mais um degrau e fica no mesmo nível que seu antagonista. As duas zonas se equiparam em força, mas continuam co-existindo, duelando. O Funcionário ainda tem em seu poder a passagem de que Milho precisa e este assusta o outro, que pensa ser ele um fiscal. A oposição entre os personagens permanece, estando ambos no mesmo nível, o mais alto do lugar cênico. É importante ressaltar que o lugar cênico é o mesmo, mas o espaço é diferente: há um balcão entre os dois personagens que divide o espaço entre um lado e outro, duas zonas, como já foi dito.

Milho

Posso, mas não vou.

Funcionário

E por que não?

Milho (*imitando o Funcionário*)

Porque é hora do almoço e, na hora do almoço, não se ajuda ninguém. Só se quer saber qual é o cardápio, meu filho! (30'41)

A utilização das duas palavras desconhecidas pelo Funcionário desestabiliza a cena: agora é Milho quem a domina, sem que o Funcionário fique de todo subserviente. A insegurança do Funcionário, que havia assumido

ares de medo, agora, parece transformar-se em irritação. Milho se aproveita do fato do outro não saber o que significam “anátema” e “pachorra”. Um jogo de palavras se estabelece: Milho não tem a passagem. O Funcionário não tem o significado das palavras. A venda da passagem se estabelece, mas, na pressa e no nervosismo, o Funcionário acaba não sabendo o significado de “anátema”, nem de “pachorra”. Milho sugere que ele os procure no Google. A cena termina quando o Funcionário liga para a telefonista e pede o número do telefone do Google. E, coerentemente com toda a sua participação, ele sai apressado e nervoso, o que manifesta um constrangimento com qualquer novidade que lhe faça sair da rotina.

A cena termina com o protagonista sozinho e pensando em seus avós no nível mais alto do espaço cênico, que, agora, é único. Ele, com a passagem nas mãos, reflete acerca do trabalho que terá para fazer quando estiver na capital diante da



carência de palavras das pessoas. Milho lembra-se de seu avô, de sua avó e, como fizera com o Funcionário, imita as vozes desses dois personagens. A saudade começa a chegar antes mesmo da partida. Ouvem-se acordes da canção “Adeus, adeus”. É Milho se despedindo do interior e indo para a capital. Não é mais criança, mas o afastamento lhe dá ares de adulto, os quais ele ainda não havia sentido.

O cenário é modificado enquanto a música é executada. Os estrados que formam o píer são justapostos no fundo do cenário. Uma placa de logradouro público (azul e branca) é posta. Nela, lê-se “Mercado Público”. Milho surge com uma trouxa de roupa e veste-se de Camelô. O ator Carlos Alexandre troca de figurino de costas para o público, mas à frente de Fernanda, que toca acordeão e canta. O ator se transforma num outro personagem: o Camelô. Vestindo uma espécie de avental amarelo com detalhes em xadrez preto e branco, é dessa peça de roupa cheia de bolsos que o Camelô retira seus produtos: cuecas e calcinhas para vender. Na cabeça, usa um chapéu preto e, no rosto, uma máscara falante, ou seja, uma que cobre apenas a parte



superior da face do ator. Vários bonecos pequenos e coloridos caem do chapéu e da máscara que o ator utiliza e que, em conjunto com as cuecas e as calcinhas presas ao avental, produz uma verdadeira poluição visual. Com uma voz estridente e um apito a colaborar para produzir tal efeito, o novo personagem chama a atenção, exibindo, também, um fortíssimo sotaque porto-alegrense.

Então entra Espiga, acrescentando ao figurino de sua última participação apenas uma capa. Ela monta sua banca de venda de pensamentos. A capa de Espiga é rosa, mesmo tom usado na sua roupa já vista, mas aparece também o xadrez preto e branco, o que nos permite pensar que sejam marcas urbanas no figurino da personagem que agora é uma vendedora do Mercado Público da Capital. A palavra do dia, segundo a vendedora Espiga, é “Histriônico” e, lendo

um texto de Camões para o público a título de brinde, anunciando o seu produto e interagindo com os possíveis compradores, a jovem comerciante ocupa o espaço antes ocupado pelo Camelô. Tanto um vendedor como o outro dialogam muito com o público. Há a venda dos produtos e também comentários paralelos sobre a venda efetuada por um ou outro. O Camelô fala de Espiga para o público quando ela anuncia suas palavras. Espiga dialoga em paralelo com o público quando é o Camelô quem está falando. Espiga restringe seus movimentos à banca por ela montada. O Camelô, no entanto, caminha por todo o espaço cênico, andando, inclusive, entre o público. A plateia é recurso cênico: até aqui ouvintes da história que acontecia no interior. Agora são parte da história, personagens presentes no Mercado Público, clientes da vendedora Espiga e do Camelô.

O Camelô não aceita que palavras sejam vendidas, mas diz que não tem um dicionário em casa e que não estava indo à biblioteca quando é perguntado por Espiga sobre isso. Ela quer vender o significado de “histriônico” para o Camelô. Mas para isso se utiliza de um discurso que não é seu:

Camelô
Tu quer ficar rica vendendo palavras?

Espiga
E por que não? Tu sabia que há uma grande falta de palavras no mundo? É. E daí as pessoas ficam repetindo e repetindo e repetindo as poucas que têm. Só que cada palavras vale um novo pensamento. Então, quanto mais palavras o senhor tiver, mas pensamentos o senhor terá. (39'25)

O Camelô desperta lembranças em Espiga, lembranças do seu Milho que ela deixou no interior. A história volta para o interior, a narrativa se transporta. Vestida como Espiga, Fernanda, sobre o estrado, estica o braço e expõe uma placa onde se lê a palavra “Saudade”. O figurino de Odete Ihe é vestido por cima do de Espiga. A placa dá lugar ao apito cujo som imita o apito do trem, o mesmo som usado na cena da partida de Espiga. A placa (signo



verbal) “Mercado Público” é substituída por outra, em que se lê “Estação de trem”. Carlos Alexandre, já não mais o Camelô, nem qualquer outro personagem, é quem faz essas alterações. Com Adam, então, ele aparece usando o mesmo apito pelo qual ouvimos o trem partir levando Milho para a capital. A troca do figurino de Espiga por Odete, a mudança da placa, o aparecimento de Adam e o apito do trem, assim, modificam toda a estrutura espacial da história. Do Mercado Público na capital, a história passa a acontecer na Estação de Trem do interior.

Adam e Odete também estão com saudades de Milho, cuja ausência havia proporcionado a aproximação dos dois avós, levando-os a ajudarem-se mutuamente. Odete diz não poder ficar sozinha. Adam se oferece, por motivos de precaução, para dormir na casa dela, mas na sala e chegando só depois de escurecer para que disso não surjam comentários da vizinhança. Odete fará



strawberry tea para Adam. Adam irá ordenhar as vacas. Os dois cantam juntos a canção *O que fazer quando o amor aparece*. (43'49) É uma canção de amor, melancólica, doce. Na letra, Odete promete fazer *strawberry tea* para Adam. Por sua vez, ele promete ordenhar as vacas.

Após o número musical, o figurino de Odete é retirado, deixando ser visto, novamente, o de Espiga. A placa com a palavra “Saudade” é devolvida, o apito é retirado e a placa “Mercado Público” volta a aparecer. Adam sai de cena.

O público, então, se vê diante de Espiga e do Camelô mais uma vez. A transformação espacial do Mercado para a Estação de Trem e, depois, para o Mercado novamente ocorre pela mudança de alguns elementos, mas não de todos. A banca de Espiga, por exemplo, permanece visível. O “pulo” da narrativa, porém, ocupa um lugar cênico específico: o estrado, no qual Espiga sobe e, ao fazer isso, torna-se Odete, deixando de ser essa personagem quando desce novamente.

No diálogo com o Camelô, Espiga, de volta ao chão, deixa claro que está apaixonada por Milho: *...porque, quando o Vendedor de Palavras chegar, eu venderei sonhos!* (47'04) O Camelô, no entanto, segue irredutível na sua tentativa de fazer com que Espiga não venda palavras. Ela, porém, deixa claro que sabe que o Camelô é Milho disfarçado pela forma como a atriz se relaciona com o público quando o primeiro não está vendo. Só se esforça em não deixar que o Camelô fique sabendo disso antes do momento certo.

Espiga
É que quem leva uma ambages ganha uma evasivas.

Camelô
E o amor?

Espiga
Que amor?

Camelô
O que tu sente, ué.

Espiga
Esse tu não levou.

Camelô
Ah, não?

Espiga
Tá bem guardadinho aqui, assim, mas... Mas, tá bom. Eu posso te dar um desconto, assim, de uns três pila. *(dá a ele a moeda de cinqüenta centavos)*

Camelô
Opa, daí eu não te pago nada!

Espiga *(pegando de volta a moeda)*
Opa! Daí nem precisava. Tu me trouxe tanto amor que superou as expectativas.

Espiga cai nos braços do Camelô.

Camelô
Te trouxe é... *(para o público)* Que maravilha!

Espiga
Ou tu acha que, desde o início, eu não te reconheci, Milho!

Espiga tira o chapéu do Camelô e ele tira seu avental e sua máscara.

Milho
Espiga, tu me reconheceu!!! (48'36)

Os dois se abraçam. Milho cobra de Espiga o beijo que ele não ganhara na despedida no píer. O público torce para que o beijo aconteça. E acontece. É

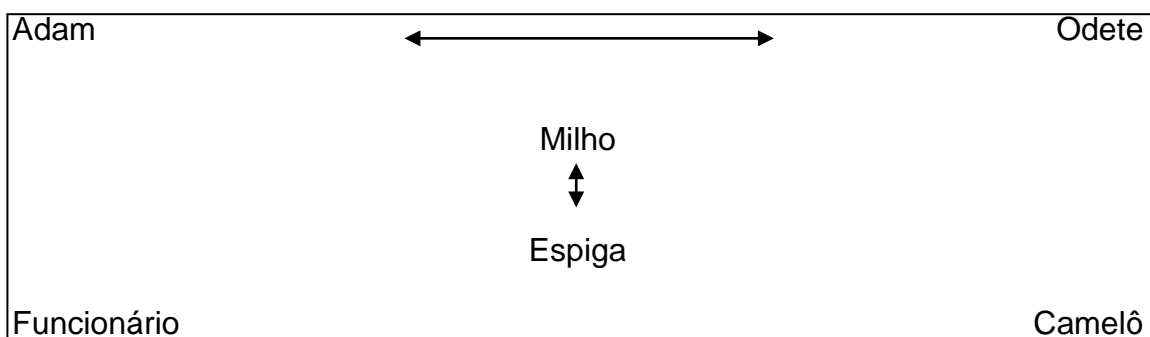
o fim do espetáculo. Os dois anunciam juntos: *Palavras!* E o casal de atores/casal de personagens começa a cantar a música inicial.

A observação de cada uma das atualizações e a forma como os personagens foram construídos possibilitam um olhar a essa pesquisa que nos permite levantar algumas hipóteses investigativas acerca de suas aproximações e distanciamentos, seu comportamento colaborativo, seu caráter sistêmico. Tanto no texto dramático como na encenação, as construções dos personagens se distanciam e se aproximam ao longo da narrativa, seus elementos constituintes se manifestam em outras construções, seus movimentos se repetem, concordam entre si, significam nas suas diferenças. Texto dramático e encenação são atualizações diferentes que se manifestam utilizando os mesmos personagens. Os quadros 1 e 2 são uma tentativa de construção de base para reflexões sobre o modo como esses personagens, em grupo e em separado, se dão à leitura de sua história.

Quadro 1:



Quadro 2:



Adam e Odete, por exemplo, opõem-se mutuamente, mas encontram-se em Milho (Quadro 1). Quando este sai do interior e se separa dos seus avós, a

oposição até então existente deixa de existir (Quadro 2). É possível dizer que ainda haja características discordantes: Adam ordenha vacas e Odete lê Goethe, mas ele segue com seu forte sotaque inglês e ela nada mais lê que não seja o romancista alemão.

Quanto a Milho e a Espiga, ambos são fortemente ligados à leitura, que, por sua vez, os une e estimula. Tanto um quanto o outro desejam fazer com que mais pessoas leiam livros no mundo e essa característica é a que os faz estarem unidos ao longo de toda a narrativa (Quadros 1 e 2). Milho e Espiga, cada um por ser turno, encontram barreiras em suas trajetórias, mas não em suas construções.

Já o Funcionário e o Camelô têm suas construções manifestas independentemente dos demais personagens. O primeiro já estava com pressa quando Milho lhe aparece. E não vem de Milho seu medo de novos impostos, fiscais, cobranças. O Camelô, que, a princípio, funciona independentemente de Milho, já era da Capital e já tinha sotaque quando Espiga aparece. Ao construí-lo, Milho esforça-se em disfarçar-se. Por isso, o espectador é levado a crer que se trata de um novo personagem e não de um mesmo disfarçado de outro. E a ausência de relação entre um e outro com os demais personagens pode ser comparada com a relação de Odete/Adam com Espiga. A construção de Espiga, no recorte da narração, não se envolve com as construções dos avós de Milho de forma direta. A ida de Espiga para a Capital altera a vida de Adam e de Odete. Do ponto de vista de suas personalidades, a viagem de Milho em busca de Espiga faz com que o amor de um pelo outro se manifeste. Mas, sob essa perspectiva, é a viagem de Milho e não a personalidade de Espiga que proporciona uma mudança no desenho dos personagens avós.

Diante disso, podemos concluir que, dentro da obra, o personagem, na forma como foi construído, aprofunda a história e é uma das bases sobre as quais o avanço da narrativa se apóia para se estabelecer. Personagem e história, assim, se misturam, concordam, têm seus processos ligados de tal forma que é difícil separá-los, assim como o significado e o significante, duas faces do signo que se torna teatral e, em relação com os demais, se estrutura enquanto código, este impregnado de teatralidade.

3 – A TEATRALIDADE

O teatro realiza seus signos em um material heterogêneo que principalmente pode ser idêntico ao de qualquer sistema cultural: portanto o homem e tudo o que o rodeia podem atuar em sua materialidade específica como signos teatrais. (...) Onde se utiliza o corpo humano e os objetos de seu entorno em sua existência material como signos, se haverá constituído o teatro. (FISCHER-LICHTE, 1999. p. 275)

No teatro, e em **O vendedor de palavras**, o significado se cria quando os elementos isolados que constroem o espetáculo se referem às cadeias de sentido que existem além da obra, presentes no universo significativo do público que assiste à peça como também dos atores que a materializam. Cada elemento da história (elementos que viabilizam a sua apresentação espetacular) se coordena com, ao menos, um outro par de outra cadeia estrutural. Quando um elemento da representação estabelece relação com outro da mesma representação, o significado se origina. A linguagem se manifesta, atribuindo significado a um elemento que não necessariamente será linguístico. Os meios participantes podem transmitir significados de um ou de mais sistemas semióticos, de forma que o texto cênico sempre tem a necessidade de ser viabilizado por, pelo menos, dois meios: o ator, que transmite os signos através de canais óticos e acústicos, e o espaço que o rodeia, que é capaz de transmitir as diferentes classes de signos visuais. A particularidade do signo comunicacional está no fato de que um determinado signo teatral pode transmitir, através do ator, do espaço ou também do microfone, algo que se converta em portador de significado. Ou seja, o ator do discurso (não necessariamente teatral) faz *isso* para dizer *aquilo*. A teatralidade, no entanto, surge a partir desse processo discursivo como resultado de um olhar consciente do espectador e do ator, numa relação alternada de construção de sentido a partir de um objeto estético.

As relações de sentido se encontram ordenadas em signos. No caso do teatro, os signos, de um modo geral, não têm os mesmos significantes, mas, em **O vendedor de palavras**, caso que se estuda aqui, tendem a sugerir o mesmo significado porque estão organizados em uma única obra: a peça teatral. O signo linguístico, o discurso verbal pronunciado pela personagem

Odete, por exemplo, reafirma o que está expresso em seu figurino: ela é uma dona de casa. Os movimentos que a atriz Fernanda Beppler executa com o seu corpo e seus membros (braços, pernas, tronco e cabeça) ratificam essa mesma idéia e, de certa forma, a redundam. A canção em que Odete diz que fará chá de morango³⁴ para Adam é, ainda, outro sistema interno de signos que, ao se relacionar com outros sistemas, fornece coesão à narrativa apresentada. Uma peça de teatro é, assim, um sistema semiótico composto de vários sistemas de signos, esses passíveis de serem encontrados nos mais diversos sistemas culturais existentes além da narrativa, como referido no parágrafo acima. Ao definir dessa maneira o que seja uma peça de teatro, no caso de **O vendedor de palavras**, cria-se o problema de ter que evidenciar unidades mínimas constitutivas para poder trazer à superfície da análise de que maneira o espetáculo funciona como um sistema criador de significado a partir da relação global desses sistemas menores. No capítulo de abertura, tratou-se do signo tornado teatral e da constituição de um código teatral **O vendedor de palavras**. No segundo capítulo, visitou-se o espetáculo teatral, investigando como se deu a constituição do código e, em outras palavras, como se estrutura o objeto desta pesquisa. Falta, ainda, identificar, no processo de estruturação dos signos e na constituição do código, as marcas de especificidade desses arranjos significativos, que permitam o reconhecimento do todo como dividido em partes e das partes como parte de um todo único chamado **O vendedor de palavras**.

Tanto na forma como na duração de sua presença no corpo da encenação, os signos teatrais utilizados em **O vendedor de palavras** expressam heterogeneidade. Os significados constituídos pela estruturação dos signos, isto é, pelo funcionamento do código, são sugeridos de forma múltipla. A unidade mínima é, então, a representação cênica, o gesto do ator no ato de encenar. O movimento que, na narrativa, representa um movimento fora dela. O gesto que marca a presença do ator num cenário, tornando uma biblioteca cênica um signo teatral da representação de uma biblioteca fora da narrativa. Uma voz que encena uma outra voz. Essas são as pequenas partes

³⁴ Apenas a expressão "chá de morango" já pode ser analisada como um lugar de encontro de vários sentidos: morango é uma fruta, universo agrícola de Odete. Chá é a bebida típica dos ingleses – universo estético de Adam. Na peça, Odete, que é de origem alemã, diz: "strawberry tea", em inglês, evidenciando a sua vontade de conquistar Adam.

sobre as quais o todo divisível **O vendedor de palavras** se estrutura enquanto manifestação objetiva do teatro. Em outras palavras, esse é o processo de teatralização. FERNANDES (2009), em cujo artigo há uma revisão do conceito de teatralidade, trata do termo a partir de sua polifonia, afirmando a impossibilidade de conjugação dos diferentes signos e conseqüentemente o seu caráter não orgânico, mas crítico.

A partir dessa constatação, conclui que, nesse caso, a teatralidade não é apenas “a espessura de signos e sensações” de que falava Barthes, essa espécie de “percepção ecumênica de artifícios sensuais, gestos, tons, linguagem exterior” (Barthes, 2002³⁵). Na verdade, é a impossível conjugação desses signos diante do olhar do espectador. Na emancipação progressiva de seus elementos, a teatralidade deixa de ser uma unidade orgânica prescrita a priori para se tornar uma polifonia significante, aberta sobre o espectador não para figurar um texto ou organizar um espetáculo, mas para ser uma crítica em ato de significação. (p.14)

O ator, no entanto, é visto aqui como aquele que dá unidade ao discurso teatral quando interpreta B diante de C, isto é, quando Carlos Alexandre e/ou Fernanda Beppler é/são Milho diante dos espectadores de **O vendedor de palavras**. Considerando o fato de que é o ator quem, ao estar presente e, através do gesto, realiza a encenação, o objeto peça teatral, com início e fim mais ou menos determinados, permite refletir sobre de que forma essa presença cênica dá unidade e especificidade à obra.

Sobre o termo “encenação”, FERNANDES (2009) destaca que o teórico Patrice Pavis aproxima esse termo do de teatralidade, descrevendo o funcionamento dos signos cênicos, contemplando a constituição do sistema de sentido pelo espectador da peça teatral. Segundo FERNANDES (2009), para Patrice Pavis, o sentido não é algo instituído apenas no processo criativo, mas uma prática significante construída a partir do esforço conjunto de produtores e espectadores, representação e recepção, o que marca a passagem da representação (própria de qualquer discurso) para a encenação (discurso teatral).

Na análise feita no capítulo anterior, observou-se, entre outros momentos, o período de transição que ocorre no início do espetáculo. Minutos

³⁵ FERNANDES (2009) cita BARTHES, Roland. *Le théâtre et son double*. In: *Écrits sur Le théâtre*. Paris: Seuil, 2002. p. 123.

antes da cena inicial começar, os figurinos, a presença dos instrumentos, a estante de livros, a corda cercando o espaço ocupado pelo casal de atores e seus objetos de trabalho prenunciam que algo diferente da rotina normal do Parque da Redenção acontecerá ali. Os atores Carlos Alexandre e Fernanda Beppler, embora com as roupas dos personagens Adam e Odete, andam normalmente, falam normalmente e conversam com as pessoas do público e entre si sem qualquer marca que cause estranhamento às situações conversacionais corriqueiras do local. O gesto do ator, então, considerado unidade mínima do sistema teatral, precisa estar acompanhado de uma situação de representação. Essa situação não se forma apenas pela presença de objetos cênicos e delimitação de espaço, embora estas sejam, no caso de **O vendedor de palavras**, as bases, ou os meios, para seu estabelecimento. É quando Carlos Alexandre assume, vestindo o figurino e ambientado num espaço decorado, um novo jeito de andar, um novo jeito de olhar, um novo ritmo em sua respiração e uma nova tonalidade no som de sua voz que seus gestos ganham a força de uma representação teatral, isto é, de uma encenação. O gesto, nesse momento, passa a ser signo estético, cênico, relacionável a todos os outros signos dispostos (dimensão sintática) e com uma função bem definida (dimensão pragmática) pelo ator no contexto do espetáculo teatral. O todo se organiza em código que, então, é decodificado pelo olhar do espectador no exato momento de sua produção. A está interpretando B diante de C.

Os signos estéticos atuam como signos de signos, se, no processo da constituição do seu significado, não pode recorrer a uma dimensão semântica independente. Sua dimensão semântica só pode deduzir-se e estabelecer-se através da relação entre a dimensão sintática e pragmática. (FISCHER-LICHTE, 1999. p.257)

O signo teatral, então, não representa apenas algo além da narrativa, mas sugere um contexto para esse algo que seja igualmente significativo, global, próprio. Frases se formam a partir da união de várias palavras. A energia de Espiga, expressa pelo tom firme de sua voz mesmo quando a personagem se mostra apaixonada, não é apenas uma característica representativa de uma menina enérgica existente além da narrativa. Trata-se

de “uma menina enérgica que mora no interior e que está em vias de ir para a capital com o seu pai, deixando o rapaz que ela ama na cidade onde os dois moram.” Não só representa-se algo, mas indica-se a possibilidade desse algo pertencer a um determinado universo de possibilidades que o identifique. A possibilidade de articulação, dessa forma, está presente no cerne do signo que traz para dentro da estrutura sistêmica algo que vá colaborar com o sentido global do sistema. Fernanda Beppler usa determinado tom vocal para construir a voz de sua personagem Espiga com uma intenção. O signo paralinguístico, assim, atende a uma função pragmática, da mesma maneira como se relaciona sintagmática e semanticamente com a estrutura.

O teatro pode utilizar, no lugar de um signo, qualquer outro: aqui todo objeto pode dar a entender outro e por ele ser substituído por qualquer outro em sua função de signo teatral. (FISCHER-LICTHE, 1999. p. 259)

Qualquer signo de qualquer cultura pode tornar-se signo teatral e essa é a particularidade dos signos estéticos. Quando um objeto, que, em uma cultura, cumpre uma função prática determinada, como, por exemplo, um pano de prato, participa como signo teatral de si mesmo num espetáculo cênico, ele ganha novas articulações. Não há concretamente uma pia no cenário de **O vendedor de palavras**. Logo, o pano de prato que Odete tem na mão não serve para limpar pratos ou secar louças, mas adquire outras possíveis funções. Ele ratifica o fato de Odete ser uma dona de casa, tendo seu caráter simbólico consideravelmente explorado nesse aspecto de seu uso. Além disso, é com ele que Odete bate no seu neto quando está furiosa com ele por sua vontade expressada de ir para a capital. Assim, é possível dizer que a transformação de um objeto em um signo teatral pode se realizar sem troca material (o pano de prato continua sendo pano de prato), o que ressalta a possibilidade de significar mais do que *a priori* ele parece sugerir. Além da heterogeneidade, a mobilidade é, assim, outra característica do signo tornado teatral.

O teatro realiza sua estética de uma forma especial e própria que Erika Fischer-Lichte, Patrice Pavis, Josette Feral e outros autores definem com o termo *teatralidade*. Antes, no entanto, de apresentar algumas reflexões sobre a

teatralidade, a análise se volta para a constituição de **O vendedor de palavras** como um texto cênico.

3.1 *O vendedor de palavras* como texto espetacular

Enquanto o código teatral tem, no plano do sistema, todas as possibilidades e condições para o processo teatral de atribuição de significado e, no plano da norma, todas as possibilidades e condições características de uma determinada época ou gênero, o plano da fala regula o processo de uma criação singular de significado, a constituição de sentido em um texto teatral individual. Portanto, o texto é uma seleção efetuada uma só vez das possibilidades oferecidas pelo sistema e pela norma. (FISCHER-LICHTE, 1999. p. 590.)

Erika Fischer-Lichte propõe três diferenciações possíveis do texto teatral: a) explicitude; b) limitação; e c) estruturação.



a) Explicitude: **O vendedor de palavras** está fixado enquanto sistema global na forma como os signos que o estruturam estão organizados. Nesse sentido, encontra oposição a outras estruturas similares.

O livro bordado no sobretudo de Adam, por exemplo, dá ao figurino um caráter ilustrativo, desviando o sistema vestuário de suas funções convencionais.

b) Limitação: **O vendedor de palavras** é um recorte. No universo de sistemas possíveis, apenas alguns participam de sua estruturação. Além disso, é um recorte que se manifesta no tempo e no espaço, isto é, sua narrativa percorre um período de tempo limitado e um determinado espaço geográfico.

Acrescente-se ainda que, diegeticamente, a história leva alguns dias para acontecer (dias são partes de um mês) e se passa em duas cidades: uma fica no interior e a outra é a capital (cidades são partes de um estado).

c) Estruturação: **O vendedor de palavras** é fruto da combinação de signos. Essa combinação segue três regras: 1) Todo signo de um sistema pode combinar-se com qualquer signo do mesmo sistema ou de outro distinto; 2) Todo signo pode combinar-se com outros de forma simultânea ou em uma sequência temporal; 3) Em cada texto, é possível que haja a relação equânime ou a hierarquização dos diversos sistemas de signos.

Entre as diversas combinações sistêmicas que acontecem durante a apresentação de **O vendedor de palavras**, está a constituição do personagem Adam como descendente de ingleses. O sotaque de Adam (signo paralinguístico), seu discurso em prol dos valores britânicos (signo linguístico) e seu figurino vitoriano (signos plásticos) se articulam de forma coerente e simultânea. Como esse, há vários outros exemplos, muitos deles já refletidos nos capítulos anteriores.

No uso consciente de sua corporalidade, o ator condiciona o seu trabalho físico como meio portador de significado. O código dramático cruza o corpo do ator e o faz ser, como já foi apontado nessa análise, uma afirmação de A (o ator) sobre B (o personagem) diante de C (o público). Carlos Alexandre e Fernanda Beppler são elementos definidores, constituintes irreduzíveis, embora analisáveis na infinita possibilidade de significação das diversas partes de seus respectivos corpos e nas múltiplas variantes de suas atuações em que afirmam diferentes personagens. Toda a comunicação teatral terá lugar na

base dessas relações estabelecidas pela articulação do ator, esse antes apontado como responsável pela unidade da obra justamente por ser quem a produz, mesmo quando em caráter crítico. **O vendedor de palavras**, como espetáculo teatral, parte de Fernanda Beppler e de Carlos Alexandre, realizadores do processo de teatralização dos signos. Simultaneamente, neles ocorre a criação e a interpretação dos signos, esses direcionados ao público. A plateia conhece as regras sintáticas e semânticas, reconhece o código e o confirma durante o processo de constituição de sentido da história que é apresentada. Entre A e C, isto é, ator e audiência, a situação comum é a de busca pelo código teatral e sua decodificação, isto é, o reconhecimento da unidade (isto tem a ver com aquilo) e o descobrimento da crítica (mas aquilo tem algo que isto não tem). Desta reflexão, não se deduz de modo algum que uma comunicação só possa ter lugar se A e C constituírem o mesmo significado – um caso que, segundo a definição inicial do conceito de significado trazida pelos autores utilizados nessa análise, não é possível – se não que somente a comunicação teatral exige uma concordância parcial do significado, cuja proporção pode ser diferente. Codificação e decodificação resultam num processo de reconhecimento da homogeneidade e heterogeneidade dos signos, bem como do caráter específico de suas relações globais e inter-sistêmicas. Havendo pois o cruzamento desses processos paralelos, há, como causa e consequência, uma intersecção significativa, ou, como referido anteriormente, uma concordância que seja, ao menos, parcial. Segundo FISCHER-LICHTE (1999), *os signos que são análogos apóiam-se e se potencializam entre si. Os não-análogos aludem uns e outros de forma reconhecível e irreconhecível.* (p. 266) A teatralidade surge, nesse ínterim, como resposta ao processo de teatralização, esse resultado de uma identificação do todo como um sistema textual coerente e concordante mesmo que parcialmente.

3.2 A teatralidade em *O vendedor de palavras*

O teatro produz significado ao mesmo tempo em que utiliza, em sua materialidade, os signos criados pelos sistemas culturais heterogêneos, formando, agrupando e combinando entre si tais signos utilizados como

teatrais. Nesse sentido, uma peça teatral possibilita a reestruturação do significado do signo tornado teatral, apresentando ao espectador o sentido novo junto com o sentido trazido para esse novo universo estético.

... as ideias de representação e teatralidade, acompanhadas de toda a sorte de efeitos associados, como a aparência, o simulacro, o erro, o engano, o deslumbramento, a cópia ou o falso, justamente em uma sociedade que – quiçá por isso – se volta desesperadamente para a busca de suas origens e de sua autenticidade. (BERNAL, 2003. p. 18)

Oscar Cornago Bernal (2003) trata do conceito da teatralidade destacando o fato de que, desde os anos de 1970, uma série de conceitos estreitamente vinculados ao fenômeno da representação têm sido importados por diferentes disciplinas do campo dos estudos teatrais. As ideias de teatralidade, representação frente à apresentação, performatividade, *work in progress*, percepção sensorial ou corporeidade ocuparam e têm ocupado um crescente espaço nas pesquisas mais jovens que transformam a atual paisagem das Ciências Humanas, como a Antropologia Cultural, a Etnografia, a Sociologia, a Linguística, a Teoria da Arte, as Ciências Políticas e, em sentido mais amplo, os denominados Estudos Culturais. Para o pesquisador, o funcionamento da teatralidade chama a atenção sobre os meios utilizados pelo teatro para acontecer enquanto encenação, a maneira como se realiza ou se expressa uma representação, configurando um modo específico de percepção sensorialmente complexa. Na teatralidade, tomam parte vários sentidos ao mesmo tempo (polissemia) e esta forma de percepção, que está na base da recuperação da estética em seu sentido oriundo de *aisthesis* (relativo aos sentidos), difere, portanto, do processo de abstração característico da leitura de um texto ou da contemplação de uma pintura ou de uma escultura. Segundo esse autor, a teatralidade tem a ver com a maneira como o teatro ocorre, com sua pragmática concreta e dinâmica, com o aqui e agora em que se faz presente a figura do espectador e o papel fundamental dos meios nos processos de percepção, bem como com a imagem do espectador que olha, esse sujeito situado no centro do processo, *incluído, denunciado e até irritado pelo próprio fenômeno da teatralidade*. (2003, p. 22)

Bernal e Pavis concordam que o conceito de teatralidade provém da leitura dos espetáculos. Como aponta FERNANDES (2009), Pavis constitui dois vetores de leitura a partir dos espetáculos da Mostra de Avignon que ele analisou.

Em primeiro lugar, define a vertente da teatralidade denegada, que, em geral, funciona a partir da figuração naturalista e dos “efeitos de real”, da interpretação psicológica de vivência e autenticidade das emoções e da clareza e da linearidade fabulares, amparadas na construção verossímil da ação, das personagens e dos diálogos. No pólo oposto, coloca a teatralidade da convenção consciente, em geral sublinhada na atuação abstrata, na exibição dos modos de escritura teatral, no desvelar dos procedimentos criativos e no espaço cênico reinventado. (p.11³⁶)

No caso de **O vendedor de palavras**, essa análise possibilita pensar que a teatralidade se dá, ao mesmo tempo, pelas duas vertentes: tanto pelo vínculo com o real e a construção do verossímil, como pelo sublinhar das interpretações mais estilizadas e a reinvenção do processo cênico que coloca dois atores interpretando o mesmo personagem, estabelece quebras de tempo e proporciona ao espectador contato com situações dramáticas intermediárias espaço-temporalmente. Em termos de sua linguagem espetacular, sendo um fenômeno de mediatização, a peça aqui estudada se converte em um acontecer espaço-temporal na medida em que os seus meios se relacionam, se codificam com maior ou menor opacidade, maior ou menor transparência. Em qualquer caso, é nesses códigos, isto é, nesse relacionar de elementos que recai o êxito da apresentação. O teatro conta com uma materialidade pesada infinitamente mais presente em seu sentido material que as palavras na literatura, as cores na pintura ou as notas na música. Isso se deve à heterogeneidade de que se tratou nos parágrafos anteriores. Em **O vendedor de palavras**, por exemplo, é possível estabelecer uma relação entre os temas pastoris da personagem Odete, a pescaria de Milho e os peixes do Mercado Público que serão vendidos pelo pai da personagem Espiga. Por outro lado, relação similar há nos livros bordados no sobretudo de Adam, sua biblioteca, o livro que Milho dá para Espiga na ocasião de sua partida, a venda de palavras

³⁶ FERNANDES (2009) cita PAVIS, Patrice, *La théâtralité en Avignon*. In: *Vers une théorie de la pratique théâtrale*. Voix et images de la scène 3. Paris: Presses Universitaires du Septentrion, 2000. P. 317-337.

na praça da Capital. Milho se caracteriza por resultar de uma união de certas características de Odete e de certas características de Adam. E o jovem se identifica com Espiga, sua namorada, que também tem em si o mesmo gosto pela leitura e a mesma origem ligada ao campo. De uma forma mais ou menos sutil, os elementos todos se relacionam, se amarram, se aproximam, se codificam e estabelecem, numa linguagem que lhe é própria, o seu significado enquanto todo narrativo, enquanto peça teatral. A teatralidade de **O vendedor de palavras** está na potência de cada um desses elementos, na possibilidade de, em relação aos demais, tornar-se peça de uma história, meio pelo qual um sistema de signos se torna teatro. BERNAL (2003) usa o termo “maquinaria” para denominar a estrutura de meios.

A teatralidade se constitui como um mecanismo de engano embasado em uma convenção compartilhada por ele que vê, o espectador, que é o ponto de chegada e o objetivo final de toda esta maquinaria. O essencial é fazer evidente que há algo que se oculta, que, detrás do que vemos, se esconde outra “realidade”, que atrás do ator há um personagem, mas também, ao inverso, que atrás da máscara há um ator; um limite deve reenviar ao outro para que funcione esse jogo entre fronteiras. (2003, p. 65)

Se, por um lado, a teatralidade remete ao processo de combinação de planos materiais, por outro, à constituição de uma maquinaria, de um mecanismo em funcionamento que responde ao seu caráter característico, à especificidade de **O vendedor de palavras**. Trata-se de um jogo dinâmico de linguagens, de sistemas que se desestruturam e assumem novas estruturas a fim de estabelecer o seu próprio código. O Interior, enquanto contexto estético, pode ser, entre muitos outros, um ponto de análise.

O vendedor de palavras, enquanto código teatral manifesto, viabiliza seus personagens no Interior. Mas qual é esse Interior? Em nenhum momento da narrativa, há a citação de uma cidade específica, um estado, um país. O espetáculo se utiliza de uma convenção construída a partir da união estruturada de vários elementos: a roupa dos personagens, a existência de um trem que leva alguns personagens para a longínqua capital, as citações de temas agropastoris como vaca, compotas, milharal, lagoa, píer... Essa convenção se torna base referente para o acontecer da primeira parte do espetáculo. A forma como esses elementos se organizam é própria de **O**

vendedor de palavras, é específica. ROUBINE (1998) destaca a relação do teatro com o real. Escreve o autor que *é uma ilusão ingênua acreditar que o teatro possa ficar a reboque do real, a não ser que queira poder toda a sua especificidade.* (p. 38) O Interior construído por **O vendedor de palavras** não é real além da narrativa, mas é real dentro dela. É um Interior teatral, ou melhor, um Interior próprio do texto **O vendedor de palavras**, único e específico. Nesse sentido, a teatralidade não é um conceito que atente para um elemento que dê especificidade para o teatro como um todo, mas, sim, é uma chave analítica que abre a obra para o todo de sua própria, única e ímpar estruturação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo dos capítulos, o espetáculo de teatro de rua **O vendedor de palavras**, cuja dramaturgia foi escrita por mim, baseada numa crônica homônima de Fábio Reynol, com direção de Arlete Cunha, produção do Grupo Mototóti e interpretada por Carlos Alexandre e Fernanda Beppler, foi apresentado como um objeto de análise que o descreveu enquanto um sistema de signos tornados teatrais. Cada elemento descrito, entre vários, foi observado a partir de sua relação com os demais elementos, pares ou não, constituindo a partir desses encontros sistemas menores e maiores, pertinentes ao universo da narrativa apresentada, mas impossivelmente descolada dos códigos culturais existentes além da peça.

Em um primeiro momento, buscou-se identificar a importância do não-descolamento da cultura, isto é, a necessária vinculação com o mundo além da narrativa, justificando nessa relação a base para a compreensão superficial do sentido constituído pelo espetáculo apresentado. Conceitos-chave construídos dentro do campo da semiótica teatral por pesquisadores como Anne Übersfeld, Patrice Pavis e Erika Fischer-Lichte, entre outros, conduziram a reflexão para dentro de uma esfera de debates que pretendeu dar conta da relação, por exemplo, entre a biblioteca de Adam e uma biblioteca fora da narrativa, bem como a ligação possível entre a biblioteca móvel e a biblioteca lugar de uma casa, possibilitando ainda identificar laços entre a biblioteca e a construção vitoriana do personagem em questão e sua oposição a outro lugar e outro personagem como a cozinha de Odete e a própria Odete. A tese de que o teatro acontece quando A interpreta B diante de C, embasada na ideia de que uma peça teatral é uma obra estética produtora de significados através da organização de sua maquinária sógnica, possibilitou a análise dos diversos signos frequentemente tornados teatrais, isto é, normalmente participantes de espetáculos teatrais ao longo da história, a saber: movimentos (mímicas, gestos e distanciamentos/aproximações), sons (linguísticos, paralinguísticos, não-verbais) elementos relacionados à aparência (cenário, figurino, maquiagem, cabelo) e ao espaço. O uso organizado e consciente desses elementos em **O vendedor de palavras** são marcas referenciais possíveis de identificar no processo de relacionamento entre as diversas unidades,

garantindo a coerência dentro do seu sistema global. Os peixes bordados no vestido de Espiga, por exemplo, se relacionam com a situação do seu pai que foi vender peixes no Mercado Público da Capital. Da mesma forma, o tema entra em questão na primeira cena em que o público tem acesso a essa personagem: no píer sobre uma lagoa, quando Milho, o protagonista, lê *Romeu e Julieta* enquanto pesca. Um elemento é plenamente relacionável a outro, embora heterogêneos: figurino (peça de vestuário), peixe (palavra, signo sonoro verbal), peixe (objeto de plástico, adereço, cenário). Além disso, não havendo, de fato, uma lagoa em cena, quando Milho joga a vara de pescar (signo gestual, signo visual) além do píer, o gesto, existente no mundo além da narrativa e, por isso, relacionável ao gesto do pescador em seu trabalho de pescar, não só é lido como pesca como tem o poder de produzir simbolicamente a lagoa existente no universo teatral de **O vendedor de palavras**, mas não no Parque da Redenção em Porto Alegre. Assim, o grupo de categorias conceituais, a partir das quais os signos teatrais foram reunidos e estudados por Erika Fischer-Lichte, mas também anteriormente por Anne Übersfeld e Tadeusz Kowzan, entre outros, auxiliaram na descrição dos signos e na observação do seu comportamento intra-sistêmico na obra objeto.

O vendedor de palavras é um sistema cujos signos se organizam convergentemente constituindo uma obra narrativa de ficção. O modelo actancial presente nos estudos de Anne Übersfeld, inicialmente proposto pelo semanticista A. J. Greimas, a partir dos trabalhos de V. Propp e de Étienne Souriau, auxiliou na reflexão sobre as diversas possibilidades de constituição (um elemento não é o outro) e organização (esse elemento ou conjunto de elementos potencializa ou se potencializa quando o percebemos em relação com aquele elemento ou aquele conjunto de elementos) das relações dentro da fábula. Por ser o elemento central, embora não mais importante, da frase A interpreta B diante de C, o personagem foi considerado o elo de ligação entre todos os signos dispostos na encenação da peça analisada. Ao redor de sua construção, estruturas maiores e menores que se constituem, dispendo do tempo e do espaço e de seus diversos usos como intersecção entre o tempo narrativo e o tempo compartilhado da assistência, bem como o lugar Parque da Redenção/ Porto Alegre.

Por fim, a análise se voltou para dentro de **O vendedor de palavras** em busca de marcas que expõem ou pudessem expor a sua teatralidade, isto é, a sua especificidade enquanto obra ímpar, única. Todos os signos mobilizados pela produção do espetáculo e percebidos pelo pesquisador e pelas demais pessoas do público constituem um código teatral. Se se concluiu que os elementos são impossíveis de serem descolados de suas relações, assim o são também as estruturas. A especificidade, assim, não está no teatro ou no teatro de rua, mas só pode ser observada do ponto de vista do objeto materialmente concreto **O vendedor de palavras** em pleno ato fluído de apresentação. Os movimentos de Odete estão presos ao seu nome, ao seu sotaque, a sua voz, ao seu figurino, ao seu desenrolar de ações nas quais participam Adam e Milho, pelo menos. Sua existência adquire especial e única relação com o todo da peça, sendo ela, a personagem, uma peça da peça.

Estando A interpretando B diante de C, A e C, dois seres humanos existentes independentemente de qualquer obra artística que possa envolvê-los, o teatro, através do seu único, especial e ímpar acontecer, apresenta-se como um dos raros momentos de encontro em que os homens partilham duas esferas diferentes da realidade. Tanto A como C vivem metade dentro, metade fora da fábula, do sonho, da narrativa, assistindo, produzindo, dando sentido. **O vendedor de palavras**, como um objeto de pesquisa, eis que é apenas uma chave para esse encontro, cujo sentido dado não se encerra, mas participa do repertório que acompanha todos aqueles que, de alguma forma, desse momento participaram.

A única diferença entre o teatro e a vida é que o teatro é sempre verdade. (Picon-Vallin)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERNAL, Óscar Cornago. **Pensar la teatralidad**: Miguel Romero Esteo y las estéticas de la modernidad. Fundamentos: Madrid, 2003.

CARREIRA, André. **El teatro callejero en la Argentina y Brasil democráticos del 80**: la pasión puesta en la calle. Buenos Aires: Nueva Generación, 2003.

CARREIRA, André. **Performance teatral e risco físico**: construção de vínculos e exploração de margens. In: CARREIRA, André (org). Mediações performáticas latino-americanas. Belo Horizonte: FALÉ/UFMG, 2003b. p. 22.

CARREIRA, André. **Reflexões acerca do conceito de teatro de rua**. In: TELLES, Narciso. CARNEIRO, Ana (org). **Teatro de rua**: olhares e perspectivas. Rio de Janeiro: E-Papers, 2005 apud TELLES, Narciso. PAIVA, Lilian. FONTES, Luciana. **Notas acerca da atuação em espetáculo teatral de rua**. In: **Ouvirouver**. n.2.. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 2006. p. 133-139.

DUBATTI, Jorge. **El convívio teatral**: teoría y práctica de teatro comparado. Buenos Aires: Atuel, 2003.

FERNANDES, Silvia. **Teatralidades contemporâneas**. In: WERNECK, Maria Helena. BRILHANTE, Maria João. **Texto e imagem**: estudos de teatro. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

FISCHER-LICHTE, Erika. **Semiótica del teatro**. Madrid: Arco Libros S.L., 1999.

MONTEIRO, Rodrigo. **O vendedor de palavras**. 2008. Não publicado.

OLIVEIRA, Jessé. **A cena descoberta**: duas poéticas do teatro de rua contemporâneo. Porto Alegre: UFRGS, 2003. Monografia (Especialização em Teoria do Teatro), Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2003.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PAVIS, Patrice. **Del texto a la escena**: um parto difícil. Revista Conjunto n.29. La Habana, 1988 apud CARREIRA, André. **El teatro callejero en la Argentina y Brasil democráticos del 80**: la pasión puesta en la calle. Buenos Aires: Nueva Generación, 2003. p.18.

REYNOL, Fábio. **O vendedor de palavras**: crônicas de um país com tanga na mão e corda no pescoço. São Paulo: Baraúna, 2008. p.08-10.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

ÜBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ÜBERSFELD, Anne. **El diálogo teatral**. Buenos Aires: Galerna, 2004.

VILLEGAS, Juan. El discurso dramático-teatral latinoamericano y el discurso crítico: algunas reflexiones estratégicas. In Latin American Theater Review. University of Kansas: Fall, 1984 apud CARREIRA, André. **El teatro callejero en la Argentina y Brasil democráticos del 80**: la pasión puesta en la calle. Buenos Aires: Nueva Generación, 2003. p.61.

LISTA DAS FOTOS

p. 71 – Vilmar Carvalho

p. 97 – Mariana Beppler

Todas as demais – *Printscreen* da imagem do DVD.