



## Por uma semiótica da encenação teatral

Alpha Condeixa Simonetti\*

**Resumo:** O presente artigo procura introduzir o problema da observação da significação na encenação teatral, tendo como ponto de partida a leitura dos estudos teatrais e de seu debate sobre a teatralidade contemporânea. Nesse debate, são discutidas a possibilidade e a impossibilidade de análise do ator no momento de atuação, com seu corpo e sua voz. Uma vez que o ator na ação dramática pode ser tomado como um fluxo não discursivo, os estudos teatrais deixam de observar os conteúdos típicos da encenação, ao mesmo tempo em que apontam esse fato como algo decorrente da insuficiência na metodologia semiótica. Ocorre que a teoria do teatro parece não legitimar o domínio da linguagem quando pensa o engajamento do ator em relação a sua própria criação, na medida em que tal teorização se vê influenciada pelos ideais da desconstrução, de Jacques Derrida e Jean-François Lyotard. Nesse exame preliminar ao estudo semiótico da encenação propriamente dita, tornam-se, portanto, necessários dois momentos de apreciação, a saber: um que contempla a crítica ao estruturalismo, notando o que ela reclama, e outro que retoma as bases que fundamentam essa crítica. Com isso, à proporção que se avalia a pertinência da reivindicação e, afinal, sua adequação ao objeto de estudo em questão, é esperado o esclarecimento das possibilidades de análise segundo um ponto de vista semiótico. A relevância desse ponto de vista deve ser destacada enquanto procedimento heurístico de investigação.

**Palavras-chave:** semiótica, encenação, teatralidade, sistema

### Introdução

Considerando a necessidade de compreender a significação nas encenações teatrais, convém expor os posicionamentos teóricos presentes no debate sobre a teatralidade contemporânea.

Na primeira parte deste artigo, há o esboço do contexto tomado como o da renovação do teatro do século XX, procurando uma configuração geral das principais preocupações estéticas nas quais se delinea o debate sobre a linguagem em questão. Num momento seguinte, é possível observar a participação dos pressupostos semióticos de filiação francesa nos estudos teatrais, na inserção desse termo, *teatralidade*, e possibilidade de seus conjuntos significantes. Chegando ao desenvolvimento mais recente de tal teoria, é necessário questionar a ausência predominante tanto do ponto de vista semiótico, quanto da inteligibilidade dos conteúdos típicos da encenação, tais como aqueles produzidos pelo ator.

Assim, no intuito de esclarecer a produtividade de uma metodologia para as análises e as descrições desses conteúdos, as proposições declaradamente opostas à semiótica são examinadas, tendo em vista a obser-

vação da pertinência de suas propostas. Desse modo, o objetivo desse artigo é retomar a possibilidade do estudo semiótico das encenações teatrais, que, por sua vez, é destacada na disposição do ator em cena, bem como de seu corpo e sua voz no momento de atuação, componentes cênicos pouco abordados segundo o ponto de vista da geração do sentido.

### 1. Teatro e linguagem

O início do século XX inaugura os primeiros movimentos de renovação do teatro europeu, marcados seja pelo que chamamos comumente de naturalismo de Constantin Stanislavski e Antoine Vitez, seja pelo caso polêmico de Antonin Artaud. Esse período é caracterizado pela procura de novos modos de atuação ou, até mesmo, de registros de interpretação. Nessa busca pela originalidade da expressão, a reflexão sobre a relação entre a escrita e a fala encenada é um dos eixos contemplados por encenadores e atores. A flexibilidade da dramaturgia escrita, suas inúmeras possibilidades de leitura e de encenações, supre o contínuo interesse pela arte dos palcos. Tal busca permanece atual, na medida em que diversos caminhos para os usos da

\* Doutoranda / Universidade de São Paulo USP. Endereço para correspondência: ( [alphasimonetti@hotmail.com](mailto:alphasimonetti@hotmail.com) ).

palavra continuam sendo explorados, particularmente no que tange à relação entre o texto e a cena.

Notamos que, ao se aprofundar e se radicalizar a autonomia da encenação teatral em relação à obra dramatúrgica, a noção de texto é alargada e abrem-se as possibilidades para a análise teórica. Com isso, a palavra dramática é observada em sua especificidade que se manifesta em formas próprias de expressão oral. Para tanto, é necessário assumir que a encenação abarca uma multiplicidade de formas discursivas sobre diferentes planos de expressão.

Diante disso, as questões sobre os modos de atuação apontam os níveis de representação e não representação do ator teatral e, em especial, quando se atenta para o uso de sua voz, junto à dimensão dramatúrgica da sonoridade enquanto a palavra é posta em ação. Isso ocorre, por exemplo, dentro da sala de espetáculo, ao encontrar o ator supostamente despojado da personagem. Ranieri Gonzalez, por exemplo, comenta com o público as tatuagens que o transformam em “uma história em quadrinhos”. Posiciona-se na boca de cena e, ao se aproximar da audiência, dá intensidade aos elementos de seu próprio cotidiano, seu corpo, sua pele e, no limite, tudo aquilo que o coloca como indivíduo. Quando há esse propósito de incidir sobre a personalidade do ator, a exposição no proscênio é procedimento usual. Outros procedimentos poderiam ser aventados e sua teorização sistematizaria, inevitavelmente, o que é aclamado como assistemático por parte da teoria teatral. De nossa parte, acreditamos que procedimentos como esses são indícios formais que poderiam ser sistematizados.

Em procedimentos como esse ilustrado acima, a ilusão construída não é mais construída em segredo. Com a exposição dos artifícios por meio dos quais o ator expressa a si mesmo, o espectador é convocado ao questionamento: o ator, observado na boca de cena, representa algo, ou, ao contrário, apresenta a si próprio? A tópica recorrente não pode ser mais explícita: a não separação entre a vida e a obra, qual seja, a arte do ator em representar ele mesmo ou uma personagem. Diante desse debate e do ensejo de avaliar esses papéis assumidos, procura-se compreender o teatro de *nosso próprio tempo*, nossa contemporaneidade teatral, tal como ela se apresenta durante o tempo vivido do espetáculo.

Certo viés analítico comenta a relação entre o artista e sua própria atuação, identificando os limites da ilusão cênica como uma misteriosa confluência de fluxos energéticos que não têm nada a dizer, sendo simplesmente não discursivos. Pois, ao se apoiar na parcialidade de um teatro definido pela representação ou pela demonstração de uma dada realidade, parte das manifestações teatrais é associada à negação de sua constituição enquanto linguagem.

De fato, não é recente a discussão sobre a dualidade

intrínseca à encenação. Com respeito a isso, vale voltar ao *Paradoxo do Comediante*, de Diderot. Quase um século e meio antes dos legados naturalista e realista e, com isso, da modernização da linguagem cênica, já se discutia acerca de uma teoria da sensibilidade para o ator teatral. Isto é, um ator convencia e sensibilizava a plateia, servindo-se de certa faculdade de promover entre si próprio e a personagem efeitos ora de distanciamento, ora de aproximação. Diderot compara a atuação de duas atrizes:

Mlle Clairon [...] passada a luta, depois de elevar-se uma vez à altura de seu fantasma, ela se domina, ela se repete sem emoção. [...] Com Mlle Dusmenil não acontece o mesmo que com Mlle Clairon. Ela sobe ao palco sem saber o que irá dizer; metade do tempo ela não sabe o que diz, mas chega ao momento sublime. E por que diferiria o ator do poeta, do pintor, do orador e do músico? Não é no furor do primeiro jato que os traços característicos se apresentam, é em momentos tranquilos e frios, em momentos totalmente inesperados. (Diderot, 1966, p. 169)

Diderot procura discutir o lugar comum do ator possuído pela inspiração que sobe no palco tomado por uma comoção incalculável. Nesse âmbito, seu corpo e sua voz estão próximos de uma natureza essencial que não pode ser conhecida. Já em relação ao trabalho do ator glorificado por sua técnica e, afinal, por sua capacidade de cálculo, suas escolhas são ainda percebidas como um artifício sem grandes consequências para os sentidos da encenação. Em nenhuma dessas perspectivas, torna-se possível compreender os usos que o ator faz de seu corpo e de sua voz como produção discursiva. Diante da aporia, aventamos a possibilidade de investigação para reverter essa espécie de interdição de análise, que tais perspectivas implicam. Partindo do momento da enunciação do texto, configuram-se, como objeto semiótico, os sinais de engajamento do ator no processo de significação da encenação. Partindo do questionamento sobre o domínio da linguagem, voltamos às abordagens dos estudos teatrais, enfatizando o momento concreto da atuação.

## 2. A semiótica teatral e as teorias do teatro

Para compreender a atuação teatral enquanto um objeto semiótico, observamos a participação dos pressupostos semióticos de filiação francesa nos estudos das linguagens teatrais em relação à dramaturgia e ao espetáculo. Considerando o momento mais recente da crítica teatral que se debruça sobre tal assunto, buscamos aquilo que é reivindicado por essa crítica, na

medida em que se estabelece a ausência predominante de um ponto de vista promotor da inteligibilidade dos sistemas da encenação. Pois, na polêmica em questão, sobre os sistemas pertinentes à atuação e à encenação, outra tendência de teorização pode ser observada como mais divulgada e reconhecida. Isto é, a crítica à proposta formal e estrutural classifica parte do trabalho do ator a partir de seu aparecimento sublime, ao mesmo tempo em que isso é tomado como um dado realístico. Chegando aos limites da teatralidade contemporânea e à impossibilidade de sua inteligibilidade, a figura de Jean-François Lyotard surge nos estudos teatrais rompendo com o inteligível tomado a partir dos regimes de representação e simbolização.

No ensaio apresentado na internacional de semiologia teatral, Veneza, setembro de 1972, “O dente, a palma”, o filósofo do *pós-moderno* formula o teatro energético, objeto de reflexão a partir de Artaud. Num primeiro momento, o filósofo reconhece uma estrutura no jogo teatral. Segundo Lyotard, essa estrutura equivale a uma organização entre duas instâncias topológicas (A e B) que se correspondem por meio de uma ordem causal entre elas. O punho cerrado é o sinal da dor, do mesmo modo que a atuação sinaliza o ator. Depois, nesse mesmo texto, uma espécie de troca de valores não hierarquizada é revelada naquela última instância, em que uma multiplicidade de energias conflui para *nada dizer* (Lyotard, 1994).

A partir disso, os autores identificados com o paradigma pós-moderno, ocupam-se da aversão ao estruturalismo e à noção de representação simbólica alegando, como contrapartida a essa dupla negativa, favorecer, com isso, certa apreensão das manifestações teatrais contemporâneas, consideradas resistentes à tradição estrutural. Essa tendência de reflexão questiona a adequação das categorias semióticas junto à constituição do nosso objeto.

Assim, o teatro pode ser definido na oposição entre uma tradição logocêntrica e outra na qual prepondera o corpo em cena, como se esse dispensasse seus próprios sentidos. Tradicionalmente, o espectador vai ao teatro para “ver a montagem do texto” ou para “viver uma experiência incompreensível”. Por um lado, uma visada pós-moderna domina o cenário teórico desvalorizando a análise estrutural considerada como inadequada para as novas formas de teatralização e para a compreensão do trabalho do ator. Em tal visada, encontramos a tradicional redução da linguagem teatral e de seus elementos específicos como, por exemplo, a participação do discurso sonoro da voz na construção dos sentidos da encenação. Por outro lado, não é sem algum espanto que observamos, ainda hoje, a discussão que dispõe a linguagem teatral como tributária da literária. Está claro que essa perspectiva da linguagem teatral coloca os usos da palavra feitos pelo intérprete atrelados à reprodução *fidel* de uma dramaturgia es-

crita. E, por sua vez, o texto teatral encenado é tomado como uma invariável independente do corpo que lhe é dado no momento da enunciação ou da leitura.

Diante dessas abordagens, entendemos que a difícil objetivação da passagem da escrita para fala ou, ainda, do espaço da palavra na encenação permanece como um mote para inúmeras discussões teóricas e estéticas. Notamos também que, no aproveitamento habitual da noção de estrutura para a encenação, o texto escrito parece estar sempre imanente à manifestação teatral. E, por isso, a fala no teatro é considerada somente um processo, sem que se apresente um sistema teórico adequado para descrição das escolhas feitas pelo ator.

Para chegar a essas observações, percorremos alguns argumentos dessa crítica que visa abster-se do vínculo com a análise estrutural da linguagem. Explícitamos assim as demandas dessa ruptura, julgando a pertinência e a produtividade das proposições realizadas por essa crítica, visto que elas interferem imediatamente na possibilidade de compreensão do ator em cena. Para tanto, o estatuto da noção de sistema perpassa a releitura das definições acerca da teatralidade. No interior desse debate, nos posicionamos de maneira contrária àqueles que defendem uma oposição radical entre um suposto formalismo do método estrutural e uma realidade subsistente de maneira externa à linguagem. Essa discussão entre os pressupostos teóricos é necessária para a compreensão da potência heurística implicada na análise semiótica, pois ela expõe uma questão primordial: a necessidade de explicitar os princípios regentes na definição dos objetos teóricos ou as bases que fundamentam os estudos das linguagens estéticas e, mais especificamente, daquelas que o teatro abarca e sintetiza.

### 3. Primeiros desdobramentos do signo e a definição da teatralidade

É possível encontrar alguns textos que originam o campo semiológico de investigação para os estudos teatrais que datam a partir de 1937, elaborados por autores como Jindrich Honzl, Jan Mukarovsky, Petr Bogatyrev e Roman Ingarden. Com eles, surgem as primeiras possibilidades de uma metodologia para análise dos espetáculos. Nesse sentido, a noção de sistema colabora como um pressuposto para a apreensão da multiplicidade expressiva que caracteriza essa manifestação. Nos postulados estruturais que encontramos nesses textos, o questionamento sobre a natureza do signo teatral pode ser reconhecido na origem de outro termo caro aos estudos teatrais: a teatralidade. Essa última noção não é empregada de maneira uniforme, não apresentando um consenso nas menções dos diferentes autores (Pavis, 2000; Féral, 1988). Sendo assim, convém ressaltar certos aspectos na *invenção* desse

conceito (Sarrazac, 2000).

A noção surge num momento em que a semiótica ou, nesse caso, a semiologia, considerando como Roland Barthes evocava o projeto saussuriano, ocupava um espaço de grande prestígio entre os pensadores da área. Assim, notamos que o tema da teatralidade aparece na influência exercida pelos estudos dos signos, no momento em que o estruturalismo era observado como uma metodologia voltada para as humanidades. Além disso, a teatralidade destaca a possibilidade da autonomia de formas próprias das expressões no espaço cênico, já que ela significava a *emancipação da encenação* em relação às obras literárias. Tendo em vista esse último aspecto que a define, a obra de Bernard Dort é um exemplo da necessidade de se pensar nos componentes dessa manifestação.

O advento do encenador teatral e a tomada de consciência da representação como o lugar mesmo da significação (não como tradução ou decoração do texto) constituíram somente uma primeira fase. Constatamos hoje uma emancipação progressiva dos elementos da representação e vemos uma mudança na estrutura: a renúncia de uma unidade orgânica prescrita *a priori* e o reconhecimento do fato teatral enquanto polifonia significante, aberta sobre o espectador (Dort, 1988, p. 178, tradução nossa).

Na edição da revista *Théâtre Populaire* (1953 — 1964), Dort acompanhava Barthes. E, na verdade, a inserção do termo na crítica do teatro francesa é atribuída a Barthes, com a publicação do texto “Le Théâtre de Baudelaire”, em 1954, e depois retomado nos *Essais Critiques*, de 1964:

Uma noção é necessária à inteligência do teatro de Baudelaire, a de teatralidade. O que é a teatralidade? É o teatro menos o texto, é uma densidade de signos e de sensações que se coloca sobre a cena a partir de um argumento escrito, é essa forma de percepção ecumênica dos artificios sensoriais, gestos, tons, distâncias, substâncias, luz, que submerge o texto sob a plenitude de uma linguagem exterior. Naturalmente, a teatralidade deve estar presente desde o primeiro germe escrito de uma obra, ela é um dado de criação, não de realização (Barthes, 1993, p. 1194-1195, tradução nossa)

Na nota introdutória dos *Essais*, de 1971, Barthes posiciona esses ensaios em relação ao seu percurso intelectual e às ideias europeias e, em especial, às parisienses. Ele aponta o ensejo dessa reflexão como primeiras resultantes do projeto semiológico saussuriano e dos debates sobre sua junção com o marxismo e

com a psicanálise nas teorias althusseriana e laciana. Entre 1966 e 1967, essas primeiras interlocuções entre essas teorias são rerepresentadas pelas leituras de Jacques Derrida e Julia Kristeva (Barthes, 1993, p. 1167). Dessa maneira, observamos tanto a transformação dos termos *teatralidade* e *estrutura*, ou *sistema*, quanto suas imbricações recíprocas no seio dos estudos teatrais. Com isso, há uma preocupação em estabelecer uma hierarquia no interior dos espetáculos entre as modalidades da linguagem verbal, a escrita e a fala. Nessa partição, a dicotomia (língua/fala ou sistema/processo) transportou-se para o âmbito teatral. Dispomos, de um lado, um suposto conjunto de enunciados estáveis escritos que configurariam o sistema e, de outro, as oscilações do processo da fala em cada enunciação ou representação.

Visto dessa maneira, a figura do escritor dramático passa a encarnar uma estrutura materialmente definida ou um sistema ditador de regras. Em relação a essa determinação, ou o ator a subverte ou lhe é fiel, nesse último caso investigando as *reais* intenções do autor. Nisso, observamos dois problemas no aproveitamento do sistema para a teatralidade. Em primeiro lugar, tal sistema implica, na maioria das vezes, uma diferença de valor hierárquico entre a letra e a voz que posiciona o sistema da escrita como determinante central da teatralidade. Em meio a isso, surge o problema da doação em cena exercida pelo ator, o que não se configura nessa perspectiva a partir de projetos estéticos, mas sim como um condicionamento necessário. Assim, a noção de sistema perde sua potência heurística, visto que ela pouco colabora para dar relevo à entidade espetacular da atuação que, por sua vez, permanece à margem da possibilidade de formalização ou de sistematização.

Afinal, como uma consequência desse pensamento, o ator surge como o destinatário de uma manipulação que, modalizando essa posição, aceita ou não ser um simples porta-voz de algo que lhe é, por vezes, completamente alheio. E, em relação às suas próprias falas, ele acaba por simbolizar ou o sujeito enunciativo que possui uma voz ativa e performativa ou, ao contrário, uma voz passiva e manipulada por uma instância superior, encarnada pelo autor dramático.

De qualquer maneira, assumindo ou não a anterioridade da literatura, a reflexão acerca da teatralidade tem procurado a todo custo legitimar as dimensões da linguagem do palco. Vemos com isso a existência de um consenso implícito segundo o qual os atores e encenadores não seriam meros executantes. Para apreender os discursos da atuação e de sua dimensão criativa, a noção de uma estrutura da teatralidade deve necessariamente ser revisitada. Na medida em que toda posição tomada acerca do sentido e da estrutura da teatralidade reflete sempre escolhas estéticas e determinados processos de significação, o texto escrito

não pode de maneira alguma ocupar de antemão o espaço de um “sistema orgânico” e integral, em relação ao qual o palco seria somente um aparato decorativo (Dort, 1988, p. 178).

Desse modo, é preciso compreender melhor a influência da semiótica seja no sentido de sua vertente barthesiana, seja no interior do conceito de teatralidade segundo os diferentes autores. Pois, convém enfatizar que as elaborações teóricas acerca da teatralidade podem também ser apreciadas como uma resultante daquilo que o método estrutural promove. Contudo, essa dimensão é negligenciada no que tange à encenação, enquanto a estrutura repousa sobre a palavra escrita, ao passo que a fala se perde. Na falta de clareza sobre os sistemas da encenação e, por conseguinte, do teatro vivido e tomado como uma experiência, as reflexões sobre a teatralidade postulam uma instância anterior, além ou aquém da linguagem e de seu princípio de sistematização.

Diante disso, é interessante localizar o pensamento da franco-canadense Josette Féral, importante autora na medida em que reflete uma transformação nos estudos teatrais. Ela obtém seu doutoramento em 1976, sob a orientação de J. Kristeva. Num primeiro momento, a influência dos estudos do signo é declarada. Num outro, ela é rechaçada. Na medida em que se estabelece essa ruptura ao lado de diferentes formulações sobre a encenação, a teatralidade é redefinida. Com isso, devemos localizar o que é tomado como justificativa desse rompimento.

#### 4. A teatralidade na desconstrução

De maneira geral, no âmbito dos estudos teatrais, a crítica ao estruturalismo é perpassada pelo problema no estabelecimento de um sistema *a priori*. Tal crítica argumenta que a natureza efêmera da teatralidade não pode ser prevista inteiramente pela estrutura. Um dos desdobramentos desse entendimento considera que as categorias convocadas pela diversidade de materiais expressivos da encenação acabam por não pertencer à ordem da linguagem seja ela compreendida como sistema de signos, seja como representação simbólica. O fundamento desse argumento é a crença de que no seio da teatralidade encontraríamos uma espécie de realidade independente da linguagem.

Féral (2001) assume uma teoria teatral enquanto tradução de acontecimentos particulares e descarta rapidamente os postulados estruturais. Com os argumentos de Féral, nos sentimos obrigados a refletir sobre as diferentes propostas teóricas e metodológicas e, mais precisamente, sobre as prerrogativas e os alcances da teoria ao posicionar seus objetos de estudo.

Pensem no estruturalismo, em particular

na semiologia. Os investigadores abandonam essa vontade cientificista que marcou a época estruturalista e a que seguiu a época em que a semiologia conquistadora marcou a declinação ao revelar a sua impotência para compreender e penetrar os sistemas (Féral, 2001, p. 11, tradução nossa).

No excerto acima, vemos que sua proposta utiliza o termo sistema, que, aqui, ainda não foi abandonado, designando seu objeto de estudo. Todavia, ainda segundo essa autora, uma investigação pode ocorrer fora do sistema e na oposição ao estruturalismo, pois o mesmo termo aparece em outro trecho configurando trajetórias de análise opostas: “o investigador não está mais à procura de modelos para aplicar, de tabelas de análises que permitam decodificar sistemas diferentes. Não busca mais estruturas fundamentais: desconstrói a obra.” (Féral, 2001, p. 11, tradução nossa). É nítido o apelo a uma teoria da desconstrução oposta a uma da construção, esta identificada ao modelo estruturalista. Com isso, também é possível notar que a noção de sistema solicita uma consideração sobre os procedimentos necessários que delineiam o trabalho investigativo. Assim, na medida em que a autora estabelece o confronto entre duas vias heurísticas distintas, é necessário compreender a diferença entre os sentidos da noção de sistema evocado por Féral.

No artigo, “*Que peut (ou veut) la théorie du théâtre?*”, a atividade científica da semiologia é colocada como uma simples produção de modelos, ou seja, um exercício de criação de ferramentas interpretativas. Esses modelos são entendidos como baseados em uma estrutura que definiria completamente os processos de significação. Essa abordagem critica um analista que constrói artificialmente um sistema *a priori*. Depois, ele pode sair pelo mundo, instaurando seus postulados ou procurando alguma prova ou evidência, para afirmar que essas ou aquelas categorias são boas ou, ao invés disso, são falsas. Assim, não é necessário nem mesmo compreender as manifestações ou os textos, visto que anteriormente a estrutura os definiu completamente.

Munidos desse estereótipo, como verificar o corolário da dupla enunciação elaborado por Anne Ubersfeld (2005)? Certamente, quando nos deparamos com uma ampla formação de conceitos, nos perguntaremos qual é a relação entre a teoria e a prática? Pois, efetivamente, com a exclusividade em um dos elementos dessa oposição, a teoria é posicionada como um conjunto de ideias muito distante da prática.

Em contraposição a esses exemplos, temos de ressaltar que a proposta estruturalista não é exatamente equivalente ao que se diz sobre formalismo. Mesmo sem esmiuçar a complexidade desse termo, assinalamos que, por vezes, o chamado formalismo:

[...] torna-se francamente pejorativo quando qualifica as pesquisas realizadas nas ciências humanas que utilizam, no seu instrumental metodológico, procedimentos formais. Assim, a semiótica é acusada frequentemente de ser formalista e de “desumanizar” o objeto de suas pesquisas [...] (Greimas; Courtés, 2008, p. 220)

Pensamos que, dependendo da maneira como se compreende essas noções, o sistema não constitui simplesmente um esquematismo abstrato transcendente à matéria. Ele não é meramente uma adaptação reducionista que vai da representação abstrata à realidade concreta, ou seja, as categorias semióticas não impõem a contragosto suas definições gerais às manifestações particulares. Pois, quando afirmamos que as estruturas são imanentes, queremos dizer que elas são condicionamentos necessários ao entendimento e à conformação de um saber diante de uma obra e de um evento artístico que convocam, ao seu tempo, as próprias categorias que os definem e que lhes são conformes. Mais ainda, a estrutura pode exercer uma função constitutiva na matéria que elas informam (no sentido de dar forma). Nesse sentido, suas formas possuem uma função eminentemente produtiva.

Féral (2001), desconsiderando as premissas dedutivas da semiologia, propõe então uma maior proximidade entre o investigador e o investigado. O sistema fruto da desconstrução sofre com o que condiciona um julgamento *a posteriori*, pois ele é gerado na sanção da *performance* e a partir da experiência sensível do observador. Desse modo, a noção da teatralidade é redefinida ao perpassar o jogo da percepção entre o ator e o observador.

Porém, antes de tratarmos dessa redefinição da teatralidade, é necessário dar atenção a essa espécie de desconstrução que recai em certo saber empírico. De maneira habitual, o empirista vê a si mesmo como um observador mais ou menos neutro que sai pelo mundo coletando dados naturais. Em seguida, ele classifica as singularidades para finalmente chegar às generalidades abstratas. Desse modo, o *sistema* resultante da atividade de desconstrução é o resultado de um procedimento de indução, como classicamente se entende a atividade de exploração empírica.

Contudo, de fato, a radicalização dessa abordagem não suporta a sistematização, visto que somente se pode dispor de um olhar na singularidade de cada ato. É isso justamente o que podemos encontrar em outra obra de Féral (1985), *Performance et théâtralité: le sujet démystifié*. Nesse texto, a ascensão da experiência sensível torna-se a recusa da estrutura e possui como uma resultante direta a impossibilidade da análise. Mediante as coerções da encenação, esse discurso teórico deve se contentar em traduzir o vivido, sempre *a posteriori* e de modo parcial. Assim, uma reflexão

crítica sobre os pressupostos e os limites do empirismo é de extrema importância para a defesa da importância das análises estruturais. Na medida em que a noção de sistema não pode ser confundida com o correlato abstrato do realismo do dado, consideramos que os sistemas constituem as formas definíveis no interior da investigação dos acontecimentos desenrolados na expressão cênica.

Como já dissemos, em um primeiro momento, a noção de teatralidade instaura como seu objeto de investigação os processos de significação atinentes às expressões cênicas. Com isso, a procura do método é fortemente marcada pelas coerções das materialidades expressivas entendidas como ocorrências ou oscilações da temporalidade vivida. Mas, ao voltar-se para essas construções, a teoria influenciada pela desconstrução demarca a teatralidade não mais como representação, mas sim, como a apresentação do real. Essa intrusão da realidade, assumida pelo sujeito em cena, enuncia alguns atributos paradoxais: ela nada quer dizer, mas ela é traduzível pela metalinguagem da qual a teoria inevitavelmente lança mão; ela não é narrativa, embora esteja em conjunção com algo pessoal e biográfico; ela é o presente contínuo, conquanto revele um passado primordial.

A *performance* surge como uma forma de arte onde o primeiro objetivo é desfazer as competências (essencialmente teatrais). Essas competências, ela as reajusta, as redispõe em um deslocamento dessistematizado. Não se pode evitar falar aqui de desconstrução, mas no lugar do que se tratava um gesto “linguístico-teórico”, trata-se de um verdadeiro gesto, uma gestualidade desterritorializada. (Féral, 1985, p. 138, tradução nossa).

Nesse excerto, o *sistema* reaparece com o mesmo prefixo da desconstrução. Com isso, duas questões estão implicadas. De um lado, a dessistematização delimita a *performance* tanto como um gênero específico quanto como uma tendência do teatro atual. De outro, essa definição caracteriza a *performance* como algo da ordem do dado natural “desterritorializado”, situando-a fora da cultura. Segundo esse princípio da desconstrução, o corpo e sua voz em cena encerrariam em si o sujeito enunciativo como uma unidade permanente e verdadeira. E, desse modo, sua materialidade torna-se um suporte para os predicados, condicionando a instância enunciativa à imobilidade. As possibilidades de investigação tornam-se impossíveis, na medida em que os dispositivos dessas linguagens não podem ser evidenciados.

Desse modo, por oposição à teatralidade tradicional, a *performance* ou a *happening art* tem definida suas propriedades. Há no teatro de seu próprio tempo um sujeito do desejo, o artista em si. Na negação das

competências teatrais, as personagens não são mais capazes de narrar e de demonstrar determinados fatos. Elas nem mesmo podem ser chamadas de personagens, pois sem essas competências significantes e que indicam um querer dizer, essa forma de atuação é o próprio silêncio e o vazio.

Com essa classificação estabelecida para o entendimento da manifestação contemporânea, a discussão sobre o papel da teoria se transfigura. Seu papel não é mais compreender a forma ou o conjunto de procedimentos necessários para apreender as encenações. Pois a teatralidade na desconstrução reflete a recusa tanto do método quanto da própria teatralidade. O antiteatro e sua definição estão voltados para a apreensão daquilo que é dito como inapreensível.

Há, ainda, uma contradição fundamental que se deixa ver na profusão dos oxímoros que permeiam esse discurso teórico. Pois, primeiramente, para alcançar o indizível, as proposições relatam a anterioridade de uma instância que despreza a linguagem e sua articulação. Nesse mesmo instante, pela via de formalização que a linguagem proporciona, ela pode ser reconhecida. Por fim, a linguagem é ostentada na organização promovida por essa “tradução” do não verbal para o verbal.

Diante dessa prerrogativa teórica, temos de revogar a anterioridade da linguagem e de seu sistema. Afinal, se a teoria volta-se para metalinguagem descritiva, ela não prescinde da linguagem ou da elaboração estética dessas instâncias enunciativas (a voz e o corpo do ator). Isto é, consideramos que o sistema e sua autonomia formal promovem uma hipótese de leitura dos espetáculos. Quer dizer, a estrutura deve ser tomada, sobretudo, como um princípio operacional, gerando a seleção ou a abstração dos sentidos potenciais das manifestações e o reconhecimento de suas formas recorrentes.

## 5. Considerações finais

Procuramos definir a teatralidade e a especificidade da linguagem teatral por meio do trabalho dos intérpretes teatrais que, com seu corpo e sua voz, produzem seus discursos e colaboram para os sentidos promovidos na encenação. Nesse sentido, um estudo semiótico da prática teatral está atrelado imediatamente à questão da atuação e, desse modo, ao “adensamento de signos e de sensações” que lhe é característico (Barthes, 1993, p. 1194-1195). Assim, resgatamos a possibilidade de observar a inteligibilidade desses sistemas tradicionalmente compreendidos como sensíveis e, por isso, inacessíveis ao entendimento.

Por essa via, visamos suspender o embaraço que surge necessariamente de uma oposição entre o *contínuum* sensível e o conhecimento que se debruça sobre as potencialidades de sentido. Em outras palavras, nos posicionamos de maneira contrária à parte do

debate que defende uma oposição radical entre um suposto formalismo do método estrutural e uma realidade subsistente de maneira externa à linguagem. Sublinhamos isso na medida em que, de fato, uma parcela considerável das discussões estéticas defende um posicionamento desse tipo, considerando a estesia como um estado anterior e exterior à linguagem, ou seja, externo ao seu simbolismo, fundamentalmente não articulado e sem forma.

Por ora, nos atemos ao ponto de partida metodológico, segundo o qual as categorias semióticas configuram a via régia de acesso tanto às substâncias manifestadas, quanto às suas qualidades sensíveis. Essa concepção da linguagem como estrutura destaca seu papel não somente na geração do sentido propriamente dito, mas igualmente do próprio método de análise e das categorias articuladas por ele. Com isso, não é possível prescindir da noção de estrutura porque ela funciona ao mesmo tempo como um princípio classificatório, do ponto de vista tipológico, e como princípio heurístico de investigação, do ponto de vista epistemológico. ●

## Referências

- Barthes, Roland  
1993. *Oeuvres Complètes. Tome I*. Paris: Seuil.
- Diderot, Denis  
1966. *A Filosofia de Diderot. Seleção de textos*. São Paulo: Cultrix. Tradução de Jacó Guinsburg.
- Dort, Bernard  
1988. *La Représentation Émancipée*. Paris: Actes Sud.
- Féral, Josette  
1985. *Théâtralité, Écriture et Mise en Scène, Performance et théâtralité: le sujet démythifié*. Québec: Hurtubise.
- Féral, Josette  
1988. La théâtralité. recherche sur la spécificité du langage théâtral. *Poétique*, v. 75, p. 347 – 361.
- Féral, Josette  
2001. Que peut (ou veut) la théorie du théâtre ? *L'Annuaire théâtral*, n. 29, p. 28-50.
- Greimas, Algirdas Julien; Courtés, Joseph  
2008. *Dicionário de Semiótica*. São Paulo: Contexto. Tradução de Alceu Dias Lima, Diana Luz Pessoa de Barros, Eduardo Peñuela Cañizal et. al.
- Liotard, Jean-François  
1994. *Des Dispositifs Pulsionnels*. Paris: Galilée.

- Pavis, Patrice  
2000. *Vers une Théorie de la Pratique Théâtrale, La théâtralité en Avignon*. Paris: Presses Universitaires du Septentrion.
- Sarrazac, Jean-Pierre  
2000. *Critique du Théâtre. De l'utopie au désenchantement, L'invention de la théâtralité*. Paris: Circé.
- Ubersfeld, Anne  
2005. *Para ler o teatro*. São Paulo: Perspectiva. Tradução de José de Simões (coord.).



---

## Dados para indexação em língua estrangeira

---

Simonetti, Alpha Condeixa

Pour une sémiotique de la mise en scène théâtrale

*Estudos Semióticos*, vol. 9, n. 2 (2013)

ISSN 1980-4016

---

**Résumé:** Cet article vise à introduire le problème de l'observation de la signification dans la mise en scène théâtrale, à partir de la lecture des études théâtrales et du débat sur la théâtralité contemporaine. Dans ce débat, sont discutées la possibilité et l'impossibilité d'analyse de l'acteur au moment où il joue, avec son corps et sa voix. Une fois que l'acteur dans l'action dramatique peut être pris comme un flux non-discursif, les études théâtrales n'observent plus les contenus typiques de la mise en scène, et signalent en même temps ce fait comme quelque chose qui découle de l'insuffisance de la méthodologie sémiotique. La théorie du théâtre semble ne pas légitimer le domaine du langage face à l'engagement de l'acteur par rapport à sa propre création, dans la mesure où cette théorisation est influencée par les idéaux de la déconstruction, de Jacques Derrida et Jean-François Lyotard. Dans cet examen préalable à l'étude sémiotique de la mise en scène proprement dite, deux moments d'appréciation se montrent nécessaires : tout d'abord, l'analyse de la critique faite au structuralisme, et en particulier de ce qu'elle revendique, ensuite, la reprise des bases sur lesquelles repose cette critique. À partir de là, en évaluant la pertinence de ce qui est proposé et, enfin, son adéquation à l'objet d'étude en question, nous tenterons de mettre en lumière les possibilités d'analyse d'un point de vue sémiotique. L'importance de ce point de vue doit donc être soulignée en tant que procédure heuristique de recherche.

**Keywords:** sémiotique, mise en scène, théâtralité, système

---

### Como citar este artigo

Simonetti, Alpha Condeixa. Por uma semiótica da encenação teatral. *Estudos Semióticos*. [on-line] Disponível em: ( <http://revistas.usp.br/esse> ). Editores Responsáveis: Ivã Carlos Lopes e José Américo Bezerra Saraiva. Volume 9, Número 2, São Paulo, Dezembro de 2013, p. 69-76. Acesso em "dia/mês/ano".

Data de recebimento do artigo: 04/Dezembro/2012

Data de sua aprovação: 25/Março/2013

---