



BAUER BRÖNSTRUP, Camila. **A Construção do Discurso Semiótico nas Vanguardas Teatrais**. Porto Alegre: UFRGS. UFRGS; professora adjunta.

### RESUMO

Esta pesquisa investiga as possibilidades de aplicação da semiótica como veículo de análise histórica do fenômeno hermenêutico e teatral, especialmente no que concerne à percepção da realidade como definidora e catalisadora estética, tendo como *corpus* o teatro de vanguarda. A abordagem semiótica dessas poéticas revela também a intersticialidade de uma gênese cênica, fundamental à compreensão dos diferentes processos de hibridação produzidos não só em um nível discursivo, mas também no plano da enunciação. As distintas concepções de realidade e ideologia apresentadas pelas vanguardas ocasionaram importantes modificações no sistema enunciativo semiótico, posto que quando alteramos o conceito e a organização representacional da “vida social”, a cena deve, forçosamente, reorganizar-se como estrutura hierárquica e discursiva, construindo novos vetores simbólicos.

**PALAVRAS-CHAVE:** semiologia; vanguardas teatrais; discurso estético.

### RESUMÉE

Cette étude recherche les possibilités d'application de la sémiotique comme un outil d'analyse historique du phénomène herméneutique et théâtral, en particulier en ce qui concerne la perception de la réalité en tant que moteur définitif et catalyseur esthétique. Nous utilisons comme corpus d'analyse le théâtre avant-gardiste. L'approche sémiotique de ces poétiques nous révèle aussi l'interstitialité d'une genèse scénique, indispensable pour comprendre les différents processus d'hybridation produits non seulement au niveau discursif, mais aussi au niveau de l'énonciation. Les différentes conceptions de réalité et d'idéologie présentées par les avant-gardes ont provoqué des changements majeurs dans le système énonciatif sémiotique, puisque, une fois que nous changeons le concept et l'organisation de représentation de la «vie sociale», la scène doit, forcément, se réorganiser en tant que structure hiérarchique et discursive, tout en construisant de nouveaux vecteurs symboliques.

**MOTS-CLÉS :** sémiologie ; avant-gardes théâtrales ; discours esthétique.

### ***História, semiótica e mundos possíveis***

A noção de vanguarda artística surge em um momento de oscilação cultural, de crise de valores sociais e econômicos, questionando o que compreendemos por arte frente a um sistema cultural já consolidado. Assim, se uma questão estética é uma questão existencial, é necessário que compreendamos em que nível se altera a concepção de humanidade e de mundo para que possamos falar efetivamente de uma ruptura artística. Para críticos marxistas como George Luckás (*apud* Innes, p.1), a vanguarda será sempre um sintoma da decadência cultural e enfermiza impulsionada pela ascensão da sociedade burguesa. Assim, a complexidade de uma sociedade pós-industrial se vê refletida na crise dos sistemas hegemônicos e na busca de novos valores.

A visão de mundo dos artistas frente à sociedade pode ser considerada então o principal dinamizador das relações estabelecidas entre semiótica e história, posto que é a concepção de vida que determinada sociedade e artista compartilham o que vai lhes conduzir a escolher um signo em detrimento de outro. Para os dadaístas, por exemplo, que romperam com qualquer processo de referencialização, os signos deveriam perder seu caráter icônico e deixar

espaço à arbitrariedade, ao imprevisível, ao não mimético, ao irredutível. Era essa sua visão de mundo e a semiótica prestou serviço a essa ideologia, sendo a principal fonte de reconhecimento da mesma tempos depois.

A semiótica como ferramenta do histórico, dos processos artísticos hermenêuticos, busca nas marcas do texto e da representação as escolhas e posicionamentos ideológicos de determinado movimento. Para a semiologia teatral, o mundo cênico e artificial só é perceptível a partir de signos e marcas que constroem a sua realidade material, uma realidade que nunca é ingênua. Assim, a construção de um significante simbólico revela algo sobre o sujeito que o estrutura. Recriamos então um mundo extra-semiótico (contextual, residual), habitado por diferentes semióticas possíveis e concretas, construídas a partir da análise de diferentes documentos e materiais produzidos na época em questão. O fato de que uma obra tenha, ou não, sido bem recebida pelo seu público, nos revela sobretudo quem era esse público. Ao mesmo tempo, as características dessa obra, sua semiótica própria e mundo possível absoluto (como realidade construída), nos mostram a ideologia do movimento. No momento em que Maiakóvski pinta no rosto um avião e sai pelas ruas dizendo que depois da invenção da luz elétrica a arte tradicional perdeu para ele o sentido, algo nos é revelado – sobre Maiakóvski, sobre a luz elétrica, sobre a arte e principalmente sobre o nascimento da Rússia moderna e sua nova compreensão do que é arte. Assim, a semiótica nos revela a história e seus mecanismos de renovação social e artística.

Cada movimento de vanguarda cria um horizonte de proposições referenciais completamente diferente, construindo novos mundos possíveis. Se pensamos no futurismo, por exemplo, o mundo possível proposto se instaura como mundo possível imaginado a partir da extrapolação do novo mundo real (referencial, figurativo), um mundo de máquinas, velocidade e tecnologia, onde no plano do discurso é possível congelar um ser humano vivo e fazê-lo reviver 50 anos depois, como o faz Maiakóvski em *O Percevejo*. No entanto, para isso, é necessário proceder a uma ruptura (leia-se destruição, mais ou menos radical) da enciclopédia do espectador, posto que ela está baseada em parâmetros e experiências clássicas, que pouco contribuem à compreensão de uma vanguarda. No caso do surrealismo, por exemplo, o mundo possível não se constrói apenas na cena (palco), mas também no inconsciente do espectador que se permite viver a supra-realidade proposta pelo jogo de sensações que instaura um mundo possível entre o sonho e a realidade, por eles chamada de “realidade absoluta”. Neste caso, o espetáculo não se propõe absoluto, mas um desencadeador de processos singulares que se desenvolvem em cada espectador, construindo uma infinidade de mundos possíveis. Nessa perspectiva, o Dada é o único movimento que se recusa a compor um mundo possível, pois acredita que nenhum mundo é mais possível. Ele busca a ruptura com qualquer quadro referencial imaginável, deixando os participantes de suas *soirées* em um limbo que lhes obriga a reconstruir a realidade. No dadaísmo, se há um mundo possível, ele é construído na mente do espectador, que busca sentido onde somente se encontra a recusa do mesmo.

Assim, na medida em que o espectador se acostuma a este tipo de evento, seu mundo de referências assimila esta nova realidade e faz com que seu mundo possível se amplie e desenvolva novas estratégias de cooperação.

Neste processo de acomodação se instaura uma troca de anáforas, que faz com que essa nova possibilidade artístico-evenencial se incorpore à enciclopédia do receptor dentro de um marco sistêmico específico. Neste caso, o mundo real e o mundo de referências passam a ser o mesmo, reduzindo a distância estética existente entre eles. O texto passa então a ser desenvolvido como estratégia articulada em cooperação com o receptor, quem aceita ou não fazer parte dessa competência organizativa inscrita em um modelo intertextual (o próprio indivíduo se torna aqui parte importante do texto/intertexto representacional).

### **Linguagem como provocação estética**

Para o leitor/espectador, o prazer da linguagem nas vanguardas parecia estar muito mais centrado em tentar desvendar um significado (talvez escondido por trás da desconstrução/fragmentação), do que no significado em si. O ser humano tenta atribuir sentido a toda e qualquer experiência vivida, buscando coerência onde muitas vezes não há. Os poemas dadaístas, construídos a partir do sorteio ao acaso de palavras desconexas, impulsionam o espectador a uma leitura transversal, na linguagem de R. Demarcy, o que possibilita um alto nível de semantização e ressemantização dos códigos propostos, mesmo que aleatoriamente. Neste modo de recepção, o espectador não penetra essencialmente na fábula, mas no processo de conotação do denotado. Curiosamente, esta “emancipação da representação” (através de efeitos de distanciamento como esta majoração do significante) não se faz acompanhar, para o espectador, por uma ‘emancipação do mundo representado’” (Demarcy, p. 31).

O princípio da descontinuidade na leitura, caracterizado pela fragmentação das informações (jornal, televisão, rádio, etc.), faz com que o espectador moderno esteja preparado, mesmo que em um nível inconsciente, para receber as linguagens propostas pelas vanguardas, para aceitar sua descontinuidade e seus vazios semânticos, outorgando-lhes ou não significados. Mais do que fábulas, encontramos temáticas performativas; mais do que personagens, encontramos sujeitos operativos, modos de subjetivação e de percepção do tempo e do espaço, da realidade política e social. Tanto o autor como o *performer* se tornam sujeitos operativos e centralizadores (da ação ou da palavra). Na vanguarda, os sujeitos estão emancipados do todo, eles constroem suas próprias linhas de força que se opõem ou cooperam com o sujeito central (político, actancial ou ideológico). Mesmo que os sujeitos se dissolvam na representação, há uma voz que segue presente até o fim: a voz do sujeito enunciador, seja ele o dramaturgo e/ou o *performer*. Se não há uma visão homogeneizadora, as propriedades se autonomizam e se emancipam no ato da concretização.

A dramaturgia constrói um sistema de signos específico que coabita na representação. Ela pode apresentar/provocar/desencadear processos por meio do trabalho de *performers*, conjuntos cenográficos, arquitetônicos, etc., assim como representar uma realidade absoluta por meio de atores/intérpretes. Existe portanto uma tensão dialética instaurada entre a cena mimética (figurativa) e a cena diegética (performativa), posto que a dramaturgia de vanguarda busca renovar os processos e mecanismos da própria narração, e o faz por meio de

uma reorganização enunciativa. Este mecanismo gera, em última instância, uma crítica normativa dos procedimentos discursivos instauradores de uma práxis semiótica. Ele busca a sistematização dos processos receptivos e *poiéticos* presentes em toda enunciação cênica. Como afirma Pavis “A encenação se situa sempre entre o caos e a redundância, entre a ausência de ordem localizável e sistematicidade pesada demais” (p. 289). As vanguardas tendem para um lado e para o outro, dependendo do movimento em questão e da fase abordada. As vanguardas são feitas de hipóteses, tentativas e esboços do encenador. No entanto, a desierarquização é tanta que só com dificuldades podemos falar de encenação, posto que muitas vezes os mecanismos intersemióticos são ininteligíveis.

Segundo Fischer-Lichte (p. 622), o teatro vanguardista segue uma regra geral que, por um lado, prescreve a semantização dos elementos insignificantes, e que, por outro, dessemantiza os signos fortemente convencionalizados. Esta regra supõe uma correlação específica entre os procedimentos de recodificação interna e externa. Para a pesquisadora alemã, a *recodificação interna* é “um procedimento para criar significado que parte das relações específicas entre os elementos do texto nos distintos planos de coerência semântica” (*idem*).<sup>1</sup> Assim, a recodificação dos signos expressos em espetáculos de vanguarda é premissa primeira para a obtenção de um entendimento/simpatia frente a esses movimentos. A compreensão da ruptura é instantânea à fruição e faz com que a vanguarda se instaure como provocadora de novos horizontes de expectativa. Os signos expressos em *soirées* dadaístas ou em espetáculos surrealistas, por exemplo, dificilmente atingem sua dimensão inovadora se lidos no plano da norma até então vigente, adquirindo novas extensões como objeto autônomo.

“A *recodificação externa* tem como premissa um conhecimento cultural específico, porque só podemos relacionar um elemento do texto a outro ou mais elementos de uma cadeia extra-textual de estrutura se o receptor conhece a respectiva cadeia” (Fischer-Lichte, p. 626). Como o horizonte proposto pela vanguarda é novo, a recodificação externa só é possível de modo singular e frente a uma teoria de mundos possíveis, posto que nada apresentado é reflexo de uma realidade ou visão de mundo absolutas. Os relativismos científico e filosófico invadem a cena teatral e questionam não só o mundo e a sociedade como instâncias estáveis, mas a própria eficácia da arte e da palavra como estruturas dominantes e culturalmente identificáveis. O retorno às fontes e a provocação dos limites da linguagem põem em questionamento a própria cadeia sêmica como integrante de um universo cultural de referências que espectador e produtor possam compartilhar. Todas as leituras possíveis acabam necessariamente por compor o que Fischer-Lichte chama de “mitologia privada de um dos produtores” (p. 628), que neste caso se apresenta de modo não absoluto e dissolvido em sua própria essência enunciativa. Este contexto reestrutura de modo radical os significados sintagmáticos, posto que a recodificação externa é tão inevitável como o foi a decodificação interna de qualquer significado paradigmático que pudesse ser automaticamente atribuído ao ícone, representado cenicamente na qualidade de fragmento de uma construção discursivamente descontínua. Igualmente, o número de significações aumenta de modo imprevisível, desencadeando processos no receptor que podem conduzi-lo a direções insuspeitadas.

Assim, os vanguardistas evitavam arduamente toda e qualquer explicitação semântica. Seus esforços se viam portanto ancorados e renovados na desconstrução da linguagem como poder hegemônico; para eles, o máximo possível era a construção de um texto narrativo, mas ainda assim aberto a interpretações e concretizações diversas. Era posto em questionamento os limites entre a hermenêutica e a compreensão interpretativa, posto que o espectador trazia à obra sentidos profundos e, muitas vezes, aparentemente aleatórios. Compreender a concretização cênica e os seus respectivos contextos literários, epistêmicos e socioculturais é o primeiro passo à análise estética da recepção de um *corpus* importante de obras e movimentos florecidos no século XX e situados nos interstícios da hegemonia do dramático.

## **Referências**

DEMARCY, R. "A Leitura Transversal" in GUINSBURG, J. et al. **Semiologia do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

FISCHER-LICHTE, E. **Semiótica del Teatro**. Madri: Arco/Libros, 1999.

INNES, C. **Avant Garde Theatre. 1892-1992**. Nova Iorque: Routledge, 1999.

PAVIS, P. **A Análise dos Espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

i As traduções são nossas.