

UMA ANÁLISE DAS ARTES CÊNICAS NA PERSPECTIVA DA ANÁLISE DO DISCURSO

Marcelo CORDEIRO¹ - Mestre em Linguística Análise do Discurso (FALE/UFMG)

RESUMO: Este trabalho tem a intenção de estabelecer uma comparação entre o ato que é ligado ou criado pelo acontecimento “artístico-cênico” e o simples ato de comunicação, como aquele que é estudado na Análise do Discurso e, mais particularmente, na Teoria Semiollingüística de Patrick Charaudeau. O ato ligado às artes cênicas será examinado tanto sob a ótica da criação/produção, quanto da recepção/interpretação, levando sempre em conta o *aqui e agora* que caracterizam seu acontecimento. Neste artigo nós abordaremos o duplo processo de semiotização de acordo com a teoria Semiollingüística aplicado às Artes Cênicas.

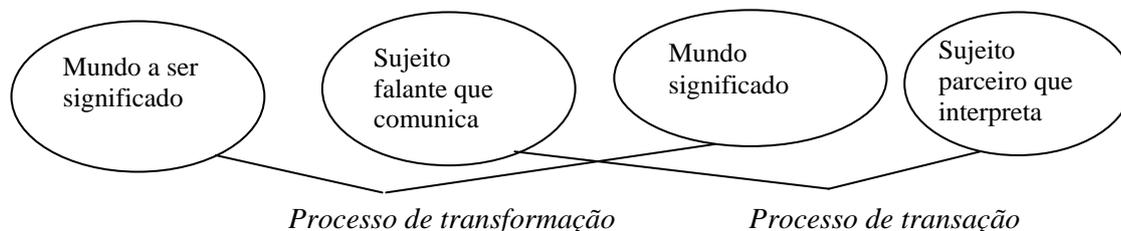
RÉSUMÉ: Ce travail a l'intention d'établir une comparaison entre l'acte lié ou créé par l'événement “artistique-scénique” et l'acte de communication, comme celui qui est étudié par l'Analyse du Discours, plus particulièrement par la Théorie Sémiolingüistique de Patrick Charaudeau. L'acte scénique sera examiné et sur l'optique de la création/ production et sur celle de la réception/interprétation, en prenant toujours en compte le *hic et nunc* qui préside à mise en oeuvre. Dans cet article nous allons entreprendre le double processus de semiotisation du monde, selon la Teorie Semiolingüistique, appliqué aux arts scéniques.

1. Introdução

O duplo processo de semiotização do mundo

A forma de ação pretendida por um sujeito falante é essencialmente constituída por um material linguageiro. Um sujeito que tenha um projeto de fala carregado de intenção o construirá utilizando sistemas formais de signos próprios das linguagens utilizadas pelo homem (daí a terminologia “linguageiro”) e o colocará como objeto de troca na relação com seu parceiro.

De acordo com Patrick Charaudeau (1995), esse duplo processo pode ser apresentado conforme o esquema a seguir:



Vemos assim que o procedimento de semiotização ocorre através de dois processos: o de transformação e o de transação. Temos, portanto, dois momentos distintos; um de construção do *projeto de fala* (transformação) e outro de sua negociação (transação).

É, pois, nessa perspectiva, que a semiotização ocorre em um duplo processo: o *processo de transformação*, em que a ação pretendida por um sujeito falante partirá de um mundo a significar e o transformará em um mundo significado, materializando, por meio do uso de sistemas formais de signos, esse mundo representado.

Uma vez materializado o *projeto de fala* do sujeito falante, ele o colocará como objeto de troca em relação a um outro sujeito destinatário desse *projeto*, localizado no tempo e no espaço, caracterizando, desse modo, o *processo de transação*.

Esse duplo processo, em cada uma de suas atividades, compreende operações e se realiza segundo princípios. Dito de outro modo, o processo de transformação reclama quatro tipos de operações e o processo de transação obedece a quatro princípios. Vejamos a questão mais de perto, a seguir.

¹ marcelocordeirovid@yahoo.com.br

1.1. O processo de transformação

O processo de transformação ocorre através de quatro tipos de operações:

- **Identificação:** processo pelo qual se retira do mundo seres que, imaginados ou não, necessitam ser nomeados e conceitualizados para que deles se possa falar; tais seres receberão um nome.
- **Qualificação:** uma vez identificados nominalmente, esses seres do mundo têm ou adquirem características específicas que confirmam sua razão de ser. Esses seres são descritos através de procedimentos que especificam as qualidades que lhes são inerentes.
- **Ação:** esses seres agem ou sofrem uma ou mais ações, nelas se inscrevendo e justificando assim seu modo de ser. Tais ações são chamadas por Charaudeau (1997) “narrativas acionais”.
- **Causação:** a sucessão das ações e dos fatos qualifica esses seres em função de motivações (humanas e não-humanas) nas quais as relações se inscrevem em uma cadeia de causalidade.

Através dessas quatro operações, um sujeito falante transformará seu projeto de fala, que, necessariamente, apresenta um tema, e contém uma intenção comunicativa e persuasiva. Ou seja, a construção material desse projeto de fala é que constitui a “moeda”, o objeto da troca, pela qual a negociação de sentido com o parceiro real do sujeito falante ocorrerá.

O projeto de fala é elaborado durante o Processo de Transformação e será encenado para um parceiro na troca comunicativa. Entramos aqui na segunda etapa do processo de semiotização do mundo, em que ocorre o Processo de Transação.

1.2. O processo de transação

Uma vez materializado o projeto de fala do sujeito comunicante, projeto esse que apresentará um propósito, uma reflexão ou uma discussão sobre o mundo intencionalizado, através do que Charaudeau (1995:100) chama de “Processo de Transformação”, este sujeito colocará em *negociação* o objeto de sua construção, localizado situacionalmente no tempo e no espaço e endereçado a um “alvo” ou “destinatário” desse objeto de troca. Se a mensagem “passar”, a “transação” ocorrerá entre esses dois sujeitos.

Para que se produza a forma de ação pretendida ou o efeito de comunicação pretendido pelo sujeito falante em seu parceiro – já que todo sujeito falante visa agir sobre o outro –, a **transação** obedecerá a quatro princípios, ainda que tal obediência não garanta o sucesso da ação. A aventura de uma troca comunicativa é uma expedição na “selva da linguagem” (Charaudeau, 1983) que pode dar certo ou não.

Quatro princípios configuram as condições mínimas para que a aposta deste jogo comunicativo ocorra:

- (i) **O Princípio de Alteridade:** diz respeito ao reconhecimento mútuo dos parceiros envolvidos na troca. Esses parceiros são, ao mesmo tempo, parecidos e diferentes. Parecidos porque, para que ocorra a troca, é necessário que eles compartilhem minimamente saberes comuns (universos de referências) e motivações que os levem a colocar-se um diante do outro; diferentes, porque o “outro” é identificado na dessemelhança, na identificação dos papéis particulares que cada um representa. Dito de outro modo: um dos parceiros fala e o outro interpreta.

A transação, através desse princípio, demonstra que, embora assimétricos, esses sujeitos se reconhecem, se legitimam como parceiros e validam o ato de comunicação em que estão envolvidos. Esse princípio funda o aspecto contratual do ato que os une e que veremos adiante, no âmbito das artes cênicas.

- (ii) **O Princípio de Pertinência:** tal princípio diz respeito ao reconhecimento dos já citados parceiros sobre os universos de referências evocados na transação, universos estes que, espera-se, possam ser compartilhados; trata-se de saberes sobre o mundo e valores psicológicos que sejam apropriados à situação em que os parceiros se encontram ao se comunicarem. Esse princípio também confirma o aspecto contratual.
- (iii) **O Princípio de Influência:** diz respeito à intenção que o sujeito falante tem de influenciar seu parceiro; este, por sua vez, sabe e sente (consciente ou inconscientemente) que é alvo dessa tentativa de influência seja para fazê-lo agir, provocar-lhe uma emoção, orientar seus pensamentos, convencê-lo, informá-lo ou transportá-lo para o universo de compreensão próprio ao mundo do sujeito falante. Esse princípio encontra-se inscrito em todo ato de comunicação em que um sujeito visa agir sobre o outro.

- (iv) **O Princípio de Regulação:** diz respeito à manutenção da transação entre os parceiros, para que não haja uma ruptura por parte de um dos parceiros envolvidos na troca comunicacional. Para isso, estratégias são colocadas em uso, assegurando minimamente uma intercompreensão; sem esta, a transação não seria possível. Esse princípio se inscreve, como o anterior, em todo ato de comunicação.

Os dois processos, o de transformação e o de transação, realizam-se segundo procedimentos diferentes, mas que se auxiliam. O processo de transformação não se realiza independentemente do processo de transação, estabelecendo-se uma relação de subordinação do primeiro em relação ao segundo, pois, supondo o possível parceiro da transação é que o sujeito falante construirá seu projeto de fala, orientado por essa imagem virtual/real desse parceiro alvo. Porém isso, conforme dissemos acima, não dá garantias de sucesso no ato de troca linguageira.

Assim, não basta que o sujeito falante transforme seu propósito sobre o mundo ao seu bel-prazer, independente daquele a quem é endereçado e da situação que os colocará um diante do outro. No momento em que esses sujeitos estabelecem a transação, essa se dará tendo por base um *contrato de comunicação*. Contrato este que permitirá que a transação aconteça. Aplicaremos o conceito do duplo processo de semiotização do mundo ao âmbito das artes cênicas.

2. O duplo processo de semiotização do mundo nas Artes Cênicas

Conforme vimos, a forma de ação pretendida pelo sujeito falante é constituída por um material linguageiro. Nas artes cênicas, esse material é também composto, acreditamos, por um sistema formal de signos que pertencem ao domínio de referência dessa instituição (as artes cênicas); portanto, esses signos encontram-se no universo de conhecimentos partilhados pelos parceiros de uma dada comunidade sociocultural, na qual será possível estabelecer o reconhecimento para esse gênero do discurso por meio do apelo às memórias situacional, discursiva e das formas dos signos.²

Verifiquemos as quatro operações que possibilitam ao sujeito falante, o artista, transformar (materializando) seu projeto de fala em objeto de troca ou encenação artística.

2.1. O processo de transformação nas artes cênicas

O processo de transformação nas artes cênicas é constituído pela criação artística e é preciso considerar a multiplicidade dos códigos (signos) envolvidos, através dos quais o mundo a ser significado é transformado em apresentação cênica.

Eis as quatro operações desse processo, de acordo com a Teoria Semiollingüística, aplicadas ao discurso que nos interessa:

- **Identificação:** relaciona-se ao tema e aos personagens trazendo algum detalhe que identifique tempo e espaço desses personagens ou a especificação do tema.
- **Qualificação:** traz a idéia de valores: “somos a favor disso”, “contra aquilo” ou a tentativa de se manter isento através de procedimentos de qualificação “neutra”.
- **Ação:** a *diégèse* ou a narrativa, as alterações ocorridas ao longo da história a partir das ações dos personagens ou sucessão dos fatos, das coisas do mundo.
- **Causação:** as causas internas e externas que motivam a apresentação cênica.

Neste âmbito, o Processo de Transformação é constituído pela criação artística, na qual o mundo a ser significado ou o propósito sobre o mundo pretendido pelo artista ocorre em duas fases.

A primeira corresponde à criação do texto ou da estrutura dramática, ou seja: o mundo a ser significado (o tema) é transformado em texto ou roteiro e conterà em seu interior a inscrição de uma representação virtual, uma vez que, nas artes cênicas, a finalidade de um texto é sua transformação em cena, portanto a ação corresponde à segunda fase desse processo, a *répétition*³ ou ensaio.

² Segundo o duplo processo de semiotização do mundo acreditamos poder também postular outras operações para o processo de transformação nas artes cênicas, como por exemplo, as operações de deslocamento e condensação apresentados por S. Freud (1987) para a interpretação dos sonhos como procedimentos similares ao procedimento de transformação nas artes cênicas.

³ Optamos por utilizar o termo francês *répétition* (no lugar de “ensaio”) por a etimologia da palavra trazer o sentido de repetição, para nós, a busca do aprimoramento.

Nessa segunda fase, se configuram as cenas que, sucessivamente, constituirão a totalidade da encenação artística, antes que esta seja levada a público. Esta fase corresponde à etapa de *répétition* ou ensaio na qual busca-se a maneira mais adequada de se encenar o texto ou roteiro. No caso de textos já construídos, a primeira fase corresponderá à leitura e deliberação acerca das possibilidades de transformá-los em cena. Daí advêm as várias versões de textos de autores dramáticos. No caso da construção/ organização textual ou roteiro, essa função será exercida pelo papel ocupado pelo dramaturgo: eis o papel fundamental no processo de transformação nas artes cênicas, por nós consideradas como uma forma coletiva de arte, pelo fato de serem realizadas por vários sujeitos.

Seguindo esse raciocínio, percebe-se a importância do diretor na segunda fase;⁴ trata-se daquele que encenará (no caso de encenadores) e/ou regulará a maneira pela qual se transformará o texto/roteiro em cena, tendo ainda a função de ser o primeiro espectador na adequação ao provável parceiro da transação: o público.

A agenciamento dos códigos semiológicos está envolvida na segunda fase desse processo. A escolha e o uso adequado desses códigos irão dar “vida” ao texto/roteiro, bem como a preparação do ator, a partir do momento em que ele toma contato com o texto/roteiro até o momento de se maquiar, vestir o figurino, ajustar a movimentação cênica, manipular os objetos cênicos, o cenário, a luz, o som, etc... Tudo isso faz parte dessa fase do processo de transformação.

2.2. O processo de transação nas artes cênicas

O processo de transação se constitui entre as instâncias de produção e recepção, sendo a primeira correspondente a toda equipe responsável para que a encenação artística aconteça (autor, diretor, atores, técnicos...) e a segunda correspondendo ao público: ambos, juntos, “negociarão” através do mundo significado.

Aqui se faz necessária uma breve observação para o fato de que o processo de transação só ocorre quando o mundo significado se configura para a instância de recepção. Para a instância de produção, responsável pelo processo de transformação, o mundo significado se configurará, antes, na *répétition*. Dito de outra forma, o espetáculo deve estar pronto ou configurado antes que sejam abertas as portas do teatro ou que se estabeleça a interação com o público. Essa transação ocorrerá através do contrato de comunicação que os une. Segundo Charaudeau (1995), esse contrato é regido por quatro princípios:

- (i) **O Princípio de Alteridade:** segundo esse princípio o “outro” é co-construtor do ato de comunicação. No caso das artes cênicas, um ator sem um espectador é como um livro fechado: o outro é imprescindível para “abrir/ler/decodificar o livro”, ou, enfim, para dar início ao processo de utilização do ato linguageiro (*grosso modo*). Ainda, de acordo com a necessidade de reconhecimento mútuo, é necessário que o público reconheça o artista enquanto tal, como produtor de um discurso representado, calcado na verossimilhança. Isso quer dizer que as pessoas que vão assistir a uma apresentação cênica não deverão esperar assistir a uma aula ou a uma missa...
- (ii) **O Princípio de Pertinência:** no caso das artes cênicas, tal princípio está relacionado à questão da filtragem, da adequação ao auditório. A censura representa uma restrição imposta por esse princípio. Uma peça de teatro infantil deve escolher o tema e a maneira de tratá-lo, considerando o público ao qual se dirige. Dessa forma, dados como: o horário da apresentação, o espaço em que esta será encenada, a escolha adequada dos códigos semiológicos a serem utilizados, serão levados em consideração.
- (iii) **O Princípio de Influência:** segundo esse princípio, em todo ato de linguagem há uma perspectiva de ação de um sujeito comunicante sobre um outro sujeito interpretante. Esse princípio está relacionado à captação, sendo que é necessário captar o auditório ou o ouvinte para trazê-lo para o universo de discurso do sujeito-comunicante.

No caso das artes cênicas, o princípio citado encontra sua especificidade no fato de que, para fazer valer a sua influência (seja ela qual for: entreter, alienar, conscientizar, denunciar...), é necessário, antes, levar o público ao espaço da apresentação e, na maioria das vezes, levá-lo a funcionar como multiplicador de opinião (favorável) para que o público continue a “existir” nas outras apresentações de uma mesma encenação.

⁴ Esse sujeito interfere também na primeira fase descrita acima.

- (iv) **O Princípio de Regulação:** de acordo com esse princípio, as estratégias são operadas para lembrar as características do contrato. Assim, ao tentar provocar efeitos de real, de ficção ou de “patemização”, estes se encontram a serviço da verossimilhança e não da verdade. O público sabe quase sempre que se trata de uma representação, mesmo se esta for baseada em fatos reais, e não de um acontecimento real que se passa ali. Devemos lembrar ainda que, no processo de regulação, quando um espectador sai ou dorme durante a apresentação, ele está rompendo o contrato. E a reação do público funciona como árbitro da questão. Não é comum alterar a apresentação no momento exato da reação do público, mas sempre é possível uma adequação das próximas apresentações, a partir desta reação. É possível e aconselhado realçar aquilo de que o público mais gostou (manipulando, por exemplo, o *timing*), ou mudar algo que não tenha funcionado da maneira esperada.

Estendendo-nos mais neste item, propomos ao leitor que veja a verossimilhança como um princípio próprio das artes cênicas. O que entendemos por “verossimilhança” é, simplesmente, aquilo que trata do estatuto da especificidade do discurso cênico-artístico. Os meios pelos quais os artistas, em sua apresentação, utilizarão para atingir, provocar a percepção do público fazem parte de um projeto de fala; ora, este projeto passará, necessariamente, pelo crivo da verossimilhança. Por quê? Principalmente para produzir uma emoção, tocar o *pathos* do público.

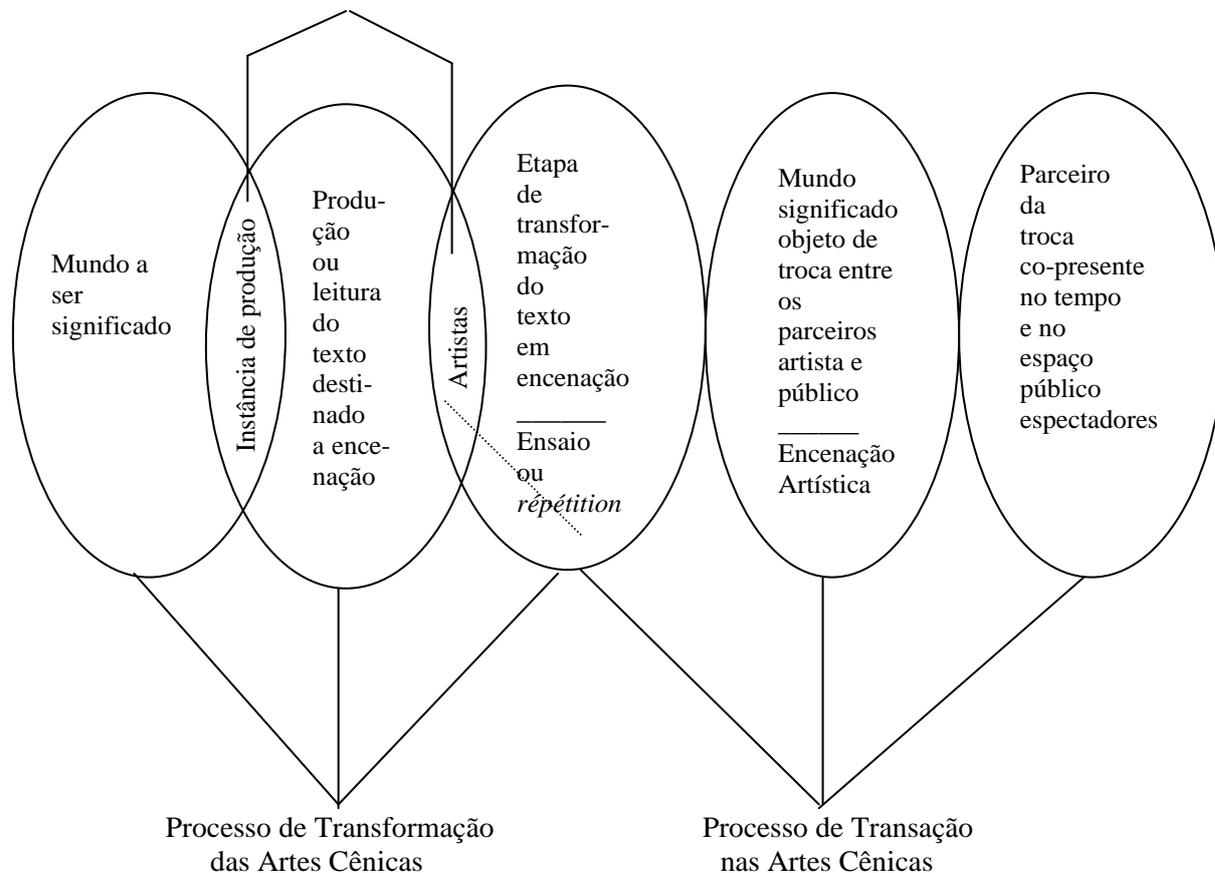
Os espectadores avaliarão – consciente ou inconscientemente – o domínio do verdadeiro, mesmo sem quebrar o contrato global de que se trata de uma obra de ficção –ainda que seja uma ficção científica! – pois, o que se passa ali, no palco, em face a sua percepção, deve lhes proporcionar uma experiência diferente do cotidiano, ou seja: uma experiência que promova alguma mudança em seus seres dentro da ordem sutil de suas existências. Mesmo com todas as barreiras – conscientes ou inconscientes – possivelmente colocadas, pelo simples fato de estar presente, o sujeito-espectador será afetado, pois esta experiência não é somente da ordem do conceitual, ainda que possa também vir a sê-lo, não é tampouco meramente da ordem do representativo, ainda que seja da ordem das representações simbólicas de mundo: esta experiência é, essencialmente, da ordem do perceptivo. “Percebo”, e pelo simples fato de perceber “tenho a existência modificada por essa experiência de perceber”. Daí a noção de verossimilhança convocará o espectador para realizar, acionar o *fazer persuasivo* localizado no projeto de fala do artista cênico; ela irá influenciar, principalmente, a ordem patêmica ou gerar emoções no público. Quando nos referimos à ordem patêmica do projeto de fala construído pelo artista, estamos considerando uma noção retirada da Retórica, apresentada por Maingueneau (2002:371-372):

“...pode-se imprimir, sob forma de regras práticas, os meios fundamentais que permitem produzir a emoção no interlocutor ou no auditório pela ação discursiva: Mostre-se emocionado! O orador deve colocar-se (ou fingir estar) no estado que ele deseja transmitir. Ele propõe a seu auditório um modelo de emoção, capaz de desencadear os mecanismos de identificação empática. O trabalho emocional se apóia sobre o trabalho do Ethos, que de alguma forma prepara o terreno”.

O artista pode mostrar-se emocionado para causar a *identificação empática* de seu espectador ou auditório e nesse caso a emoção (mesmo que fingida) deve ser ou parecer verdadeira para o espectador ou auditório. Mas dito isso, o *pathos* do espectador ou do auditório conta com outros meios para ser tocado como, por exemplo: a luz, a música, a maquiagem, entre outros. Ou mesmo, a aparente frieza do artista em certos casos, em face ao que para ele, espectador, seria “patemizável”.

3. Conclusão

Este duplo processo nas Artes Cênicas pode ser apresentado, conforme Cordeiro (2005) da seguinte forma:



Do exposto acima é preciso perceber que o mundo a ser significado pela instância de produção é realizado através de no mínimo duas etapas em seu processo de transformação. Elas correspondem às etapas de produção, leitura ou adaptação do texto e a *répétition* ou os ensaios antes que a obra seja apresentada ao público. No processo de transação entre as instâncias público e artistas é através do mundo significado, do discurso cênico em apresentação, (re) apresentação, que a “negociação” ocorre segundo os princípios supracitados acrescidos do *critério da verossimilhança*.

Quisemos mostrar, neste artigo, como as artes cênicas (enquanto atos de comunicação) podem ser vistas na ótica Semiolingüística. Porém, abordar aspectos fundamentais da teoria como a noção de contrato de comunicação e o quadro enunciativo entre outros, não cambem no âmbito deste trabalho. Uma análise do discurso artístico-cênico, para nós, se justifica enquanto desveladora dos aspectos ideológicos mais ou menos implícitos, presentes no discurso encenado. Este desvelamento colocaria à mostra as questões ideológicas implicadas nos imaginários sociodiscursivos envolvidos.

Isto posto, seguindo a linha de Charaudeau, concluímos afirmando que nenhum discurso, principalmente o discurso artístico, é ingênuo. Mesmo sem saber, conscientemente ou não, o artista veicula em seu discurso seu posicionamento frente ao seu mundo e ao seu tempo.

4. Referências bibliográficas

CHARAUDEAU, P. *Langage et Discours*. Paris: Hachette, 1983.

CHARAUDEAU, P. Une analyse sémiolinguistique du discours. *Langages*, n. 117, p. 96-111, 1995.

CHARAUDEAU, P. *Le discours d'information médiatique: la construction du miroir social*. Paris: Nathan, 1997a.

CHARAUDEAU, P. Visées discursives, genres situationnels et construction textuelle. *Revue Réseaux*, Université de Paris XIII - Centre d'Analyse du Discours, n. 81, 1997b.

CHARAUDEAU, P. Uma teoria dos sujeitos da linguagem. In: MARI, H. et alii. (Org.). *Análise do discurso: fundamentos e práticas*. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2001. p. 23-38.

CHARAUDEAU, P. MAINGUENEAU, D. *Dictionnaire d'Analyse du Discours*. Paris: Seuil, 2002.

FREUD, S. *A interpretação dos sonhos*. V. IV e V. Rio de Janeiro: Imago, 1987.

CORDEIRO, M. *Uma análise das Artes Cênicas na perspectiva da Análise do Discurso*. Faculdade de Letras da UFMG, 2005 (dissertação, Mestrado em Estudos Lingüísticos).

MACHADO, I. L. Análise do discurso e seus múltiplos sujeitos. In: MACHADO, I. L.; CRUZ, A. R.; LYSARDO-DIAS, D. (Org.). *Teorias e práticas discursivas: estudos em análise do discurso*. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG/Carol Borges, 1998. p. 111-121.

MACHADO, I. L. Uma teoria de Análise do Discurso: a Semiolingüística. In: MARI, H. et al. (Org.). *Análise do Discurso: fundamentos e práticas*. Belo Horizonte: NAD/FALE/ UFMG, 2001. p. 39-62.

MAINGUENEAU, D. *Análise de Textos de Comunicação*. Trad. Cecília P. de Souza. São Paulo: Cortez, 2002.