



ISSN: 2230-9926

Available online at <http://www.journalijdr.com>

IJDR

International Journal of Development Research

Vol. 10, Issue, 12, pp. 42949-42952, December, 2020

<https://doi.org/10.37118/ijdr.20645.12.2020>



RESEARCH ARTICLE

OPEN ACCESS

O CARÁTER SEMIÓTICO DE “O INCIDENTE”: UM VASTO CAMPO A SER DESBRAVADO

¹Gabriel Nogueira Wink and ^{2,*}Maria Aparecida Santana Camargo

¹Profissional de Comunicação e Marketing. Formado em Publicidade e Propaganda pela UNICRUZ. Ator cruz-altense premiado em festivais

²Docente do Programa de Pós-Graduação em Práticas Socioculturais e Desenvolvimento Social – Mestrado e Doutorado – da UNICRUZ. Doutora em Educação

ARTICLE INFO

Article History:

Received 27th September, 2020

Received in revised form

28th October, 2020

Accepted 10th November, 2020

Published online 30th December, 2020

Key Words:

Arte, Comunicação, Interpretação. Semiologia, Signo, Teatro.

*Corresponding author:

Maria Aparecida Santana Camargo

ABSTRACT

Este estudo consiste em uma reflexão sobre elementos de comunicação presentes no espetáculo teatral “O Incidente”, objeto da pesquisa. O objetivo é fazer uma análise dos elementos de comunicação à luz da Semiótica, exercitando os conhecimentos adquiridos no Curso de Comunicação da Universidade de Cruz Alta, Rio Grande do Sul, Brasil, aliados à experiência vivenciada nas artes cênicas. Quanto à metodologia, a investigação é de caráter qualitativo e foi embasada em estudos teóricos e empíricos, amparando-se em autores como Saussure e Peirce. Como resultados, constatou-se que todos os elementos cênicos analisados contribuem e conduzem a uma leitura semiótica de “O Incidente”.

Copyright © 2020, Gabriel Nogueira Wink and Maria Aparecida Santana Camargo. This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.

Citation: Gabriel Nogueira Wink and Maria Aparecida Santana Camargo. “O caráter semiótico de “o incidente”: um vasto campo a ser desbravado”, *International Journal of Development Research*, 10, (12), 42949-42952.

INTRODUCTION

O interesse por um tema que ligasse a comunicação e também as artes cênicas foi motivado pela necessidade em aprofundar conhecimentos sobre ambas as áreas. Apesar de, em um primeiro momento não parecerem tão próximas, estas duas dimensões encontram-se em diversos pontos e parecem ter muito mais em comum do que se julgava. Buscou-se trabalhar os questionamentos e compreender a concepção do Grupo Teatral Máchara para a montagem e encenação do espetáculo teatral “O Incidente”, objeto do estudo. O objetivo foi fazer uma análise dos elementos de comunicação presentes no universo da referida peça, exercitando os conhecimentos adquiridos no Curso de Comunicação Social da Universidade de Cruz Alta (UNICRUZ), Rio Grande do Sul, Brasil, aliados à experiência vivenciada no Grupo Teatral Máchara. Em 2005, ano que marcou o centenário do nascimento de Erico Verissimo, uma parceria entre o Grupo Teatral Máchara e a Universidade de Cruz Alta, procurou trabalhar de forma cênica e dramaturgica para homenagear o reconhecido escritor cruz-

altense. A escolha de “Incidente em Antares” deveu-se à própria estrutura textual da obra literária, que possibilitou uma adaptação mais concisa, clara e objetiva para o espetáculo. Trata-se de uma adaptação da segunda parte do livro, intitulada “O Incidente”, a qual dá nome ao espetáculo, com 12 (doze) atores dividindo o palco. Quanto à metodologia, a presente investigação é de caráter qualitativo e foi embasada em estudos teóricos e empíricos, à luz da semiótica. Neste contexto, considerou-se útil e fundamental proceder a uma abordagem mergulhada na bibliografia da semiótica teatral. O desenvolvimento do tema “o caráter semiótico de ‘O Incidente’” tornou-se relevante na medida em que possibilitou uma caracterização e uma análise das situações vivenciadas. Como a Semiótica é um elemento que perpassa todo o espetáculo teatral analisado, faz-se referências à Semiologia de Saussure e à Semiótica de Peirce, essenciais estudiosos da temática. Assim, enquanto sustentação teórica para a delimitação do tema, foi desenvolvida uma revisão de literatura acerca da Semiótica nas artes cênicas, em uma

perspectiva ampla, bem como seus conceitos e sua relevância na ação teatral. A necessidade desta pesquisa está ligada à compreensão da comunicação em um universo multi-significante, oportunizando um contato com alguns elementos da arte teatral e um momento para ampliar e exercitar os conhecimentos apreendidos no decorrer das investigações acadêmicas.

A Arte Teatral: Durante milênios, o teatro vem sendo a forma mais próxima de comunicação entre o público e o comunicador, promotor da ação *versus* recepção, causador *versus* espectador. A arte teatral estabelece-se por diferentes formas, signos, símbolos e convenções que são capazes de transcender o próprio texto teatral, formando uma cumplicidade com seus espectadores, por meio dos próprios conhecimentos ligados aos apreciadores desta arte. A linguagem teatral traz implícita a complexidade, sendo que até hoje não existe um modelo semiótico teatral, assim como o caminho cinematográfico ou pictórico, isto é, não existem teorias que indiquem direções exatas, ou, ainda, que práticas cumprir para se chegar ao resultado esperado, pois a arte cênica utiliza-se de elementos transitórios em uma pequena duração de tempo. Nesse sentido, considerando a Semiótica enquanto significação e interpretação, Umberto (2003, p. 18) afirma que o teatro é a “A Terra Prometida da Semiótica”:

[...] porque a capacidade humana para produzir situações signicas desde o uso do próprio corpo até a formação, até a realização de imagens visuais, desenvolve-se aí completamente – o teatro é o lugar de condensação e convergência de “semióticas” diversas.

Aquilo que tinha um sentido cultural hoje, pode não ter amanhã. As pessoas de um determinado local-região-país têm visões diferenciadas de outras e assim por diante. A cultura teatral é o reflexo da consistência humana, um conjunto vasto de elementos significantes, ainda que, no teatro, o espectador possa acreditar estar diante da realidade bruta sem mediação de signos, diferente do que acontece no cinema ou na escrita. Por mais elaborada que seja a concepção de um espetáculo, a construção de paradigmas constituídos por elementos de significação, não se pode ter a certeza de que os significantes serão recebidos da forma como o diretor ou o ator planejaram. Mesmo que estes códigos significativos estejam explícitos, a leitura do receptor é soberana, capaz de agregar sentidos extremamente opostos ao proposto ou transmitir maior ou menor valor aos elementos e ainda perceber novos signos. A ambivalência daquilo que foi dito e encenado é de infinita dialética. Segundo Jan (2003, p. 95):

[...] enquanto o caráter semiológico da Arte não for suficientemente esclarecido, o estudo da estrutura da obra de arte permanecerá necessariamente incompleto. Sem orientação semiológica, o teórico da Arte estará sempre inclinado a ver a obra de arte como uma construção puramente formal ou como o reflexo direto, seja de disposições psíquicas, até filosóficas do autor, seja da realidade distinta, expressa pela obra, seja da situação ideológica, econômica, social ou cultural do meio dado.

Nesse entendimento, o teatro estabelece um jogo que ultrapassa a arte, levantando a questão de como o intérprete é capaz de atrair por tanto tempo e como vem conseguindo, durante tantas centenas de anos, levar o espectador até onde a encenação acontece.

O ator utiliza-se de técnicas para transmitir sua mensagem, ele trabalha com sua verdade corporal, investe naquilo que ele crê como sendo a interação ou, ainda, os códigos que a plateia interpretará e absorverá. A plateia chega ao teatro atraída por seu interesse tradicional ou momentâneo de se divertir e se entreter, recebendo uma quantidade de signos e codificações que não foram pré-estabelecidos ou pré-ordenados. Durante o período em que o espetáculo acontece, tudo é novo, o público precisa apenas estar aberto, disposto a receber a informação, que pode ser consternadora, romântica, revolucionária, cômica ou tantas outras ideias que se queira propagar.

Há, inclusive, de se levar em conta a mensagem subliminar que o intérprete transmite às milhares de micro sensações, inspirações enviadas no fenômeno da triangulação, o qual faz uso da técnica do artista *versus* sua necessidade de questionar, debater e de instigar. Quando um espectador toma seu lugar na sala de espetáculos, arena, rua ou qualquer outro lugar onde uma linguagem artística esteja sendo apresentada, depara-se com uma gama de códigos, diretos e indiretos. O que lhe será apresentado não tem a obrigatoriedade de representar a ideia específica que o agente promovedor pensou. A concepção inicial baseia-se no ponto de vista refletido pelo executor (dramaturgo, ator, diretor), que concebeu a obra a ser exibida, sendo que esta não traz, obrigatoriamente, uma mensagem, uma lição ética ou uma proposta comercial. Sendo assim, o público espectador poderá vir para casa sem ao menos aproximar-se da ideia primordial. Além disso, outras milhares de micro-ideias que o próprio executor, de forma empírica e sem perceber, adequou ao seu trabalho, serão absorvidas pela plateia. Nesse sentido, o teatro é um universo de signos, um emaranhado de elementos significantes, que se somam na estruturação do espetáculo. Afirma Geord (1996, p. 464) que:

A noção de intuição sensível confere verdade às representações que, ultrapassando a esfera sensível, somente assim teriam sentido e significado. Segundo essa ótica, uma outra representação que não a teatral (interno do sujeito estético) é realizada a partir do que a cena incita aos sentidos e sugere à mente do espectador.

A semiótica teatral, bem como a cinematográfica e a televisiva, tem o poder de criar sensações paralelas às que estão sendo propagadas. Observa-se que a semiologia do cinema precedeu a do teatro, já que possui uma signicidade dominante, a da câmera. Todo o restante, assunto, técnica do ator, texto, realidade ilusória a ser mostrada, está “por trás”. No teatro, a plateia poderá crer estar diante de uma situação bruta, sem mediação de signos. No cinema, na literatura e até mesmo na fotografia, a pessoa percebe que está defrontando-se com um signo que remete a qualquer outra coisa. Na ótica de Geord (1996, p. 464):

O sensível é de outra ordem que não a dos sentidos sublimados: o cheiro, o gosto e o tato apenas se referem às coisas materialmente sensíveis. Porém o conteúdo de uma obra artística teria o poder de despertar, arrebatar e agitar a alma – de maneira tão forte quanto na percepção – através da representação, fazendo invadir na alma de quem a recebe paixões como o amor, a alegria, a cólera, o ódio, a piedade, a angústia, o medo, o respeito, a admiração, o sentimento da honra ou o amor da glória. Enfim, pela representação, a arte conseguiria evocar todos os sentimentos.

Quando se fala em sensibilidade e sentimentos, se adentra em um caminho demasiadamente complexo, pois o que são, como são sentidos e quais as sensações que afloram em cada sujeito? Por ser capaz de transmitir sensações diferentes, a semiologia ligada à concentração e à sensibilidade do espectador, pode leva-lo a lugares diferentes do que parecia ser o caminho proposto. Porém, mesmo que isto aconteça, haverá sempre uma ligação com a ação cênica realizada no palco.

A Fé Cênica

No palco não se utilizam apenas trajes e cenários, acessórios não passam de um signo ou do conjunto de vários signos e não objetos [...] são utilizados também objetos reais. Entretanto, os espectadores não encaram essas coisas reais como coisas reais, mas apenas como signos de signo ou signos de objeto [...] Um ator representando um milionário usa um anel de brilhantes, os espectadores consideram isso como um signo de grande riqueza e não se perguntam se a pedra é verdadeira ou falsa (J et al., 2003, p. 73).

A fluidez da Semiologia teatral é dependente da “fé cênica”, um pacto firmado entre elenco e plateia, relevante a ponto de concretizar signos e códigos até mesmo ocultos. Não existe mensagem sem interesse de recepção, mas se o espectador não estiver disposto a receber a informação, estará obtendo uma grande quantidade de signos tolos. As informações que ele estiver absorvendo ficarão vagando em sua mente, com inúmeros significados individuais, representando meramente o nada. O papel do espectador é de extrema importância na compreensão da mensagem que o espetáculo quer passar. Até mesmo para a fluidez do espetáculo, a plateia ajuda a guiá-lo, que pode ser encenado com cinco minutos a menos ou dez minutos a mais. A sensibilidade do comunicador-ator, se bem trabalhada, pode identificar qual o interesse do público e salientar trechos que possam parecer mais interessantes para aquela plateia. No entender de Clóvis (2007, p. 81):

A expressão linguística no teatro é uma estrutura de signos constituídos não apenas de signos do discurso como também por signos outros. Por exemplo, o discurso teatral que deve ser signo da situação social de uma personagem é acompanhado pelos gestos do ator, completado por seu traje, o cenário, etc., que também são os signos de uma situação social, os setores de onde se tiram os signos no teatro.

O teatro é muito efêmero no sentido que agrega tudo o que acontece em seu ambiente e tudo o que está presente trabalhará em prol da percepção final. O momento em si agirá e o diferenciará de uma outra ocasião em que o mesmo espetáculo for apresentado. Não é, portanto, uma obra pronta. Se uma determinada peça é apresentada hipoteticamente para um grupo de indivíduos de faixa etária entre 20 e 30 anos, em uma praça pública, e, depois, para um grupo de idosos, em uma sala de teatro, repercutirá de formas diferentes, de acordo com a sensibilidade de cada plateia. Quanto a esta questão, Clóvis (2007, p. 76) acrescenta que “ao iniciar o espetáculo, na escuridão do espaço teatral, a visão do público ilumina com movimentos ágeis o rosto dos seres, como se as partes de seus corpos aos poucos fossem desvendadas e esculpidas pela percepção intencional do espectador”. Deste modo, é impossível, ainda que o artista esteja fechado no palco, inteirado de sua ação e concentrado em seu ofício, negar a

relevância do público. Tudo o que está sobre o palco é feito para a plateia e o objetivo final depende da sensibilidade desta. Clóvis (2007, p. 76) reforça a ideia ao afirmar que “as atenções concentram-se, principalmente, no elenco; porém, quando alguma reação vinda de algum ponto da plateia indica algo não percebido, isso revela ao espectador um novo horizonte no espaço efêmero da cena”. Alguém no palco pode inverter o foco da cena atraindo a atenção, na comédia, por exemplo, de alguém da plateia. Estará, assim, reagindo a uma noção que, materializada, se tornará sensível ao público. Tornar o ato cênico mais próximo da plateia pode resultar em uma melhor disposição na recepção da Semiologia. Interagir com a plateia é ter a certeza da incerteza, é saber que a resposta do público poderá adicionar ao espetáculo novas ligações signícas.

A Semiótica e a doutrina dos signos: Com a finalidade de esclarecer alguns conceitos da Semiótica, os quais são de extrema importância para a Comunicação Social, faz-se referência a semiólogos e suas definições de Semiótica, a qual, assim como o teatro, desde a Grécia Antiga, permanece até a contemporaneidade, levantando questionamentos. É impossível não ressaltar a relevância da comunicação na sociedade, um ambiente onde indivíduos precisam interagir e relacionar-se. A comunicação tem base na capacidade humana de transmitir desejos, sentimentos, conhecimentos, intenções e experiências de um sujeito para outro. Pode-se afirmar que o processo de comunicação, de modo simplificado, consiste na existência de um emissor, uma mensagem, um canal e um receptor. É essencial ressaltar que um dos sentidos norteadores da Teoria da Comunicação é de que a mensagem transmitida só ganhará significado se os seus receptores tiverem a capacidade de interpretação. Caso isso não ocorra, a comunicação não atingirá seu objetivo, ou seja, não houve comunicação. O processo de comunicação é composto por múltiplos recursos, que podem se manifestar através de imagens, gestos, trilhas sonoras, movimentações, palavras, sinais, etc., por meio do qual a informação será transmitida de enunciador a enunciatário. Estas diferentes maneiras de transmissão, também chamadas de signos, representadas por códigos, são compreendidas, decodificadas e transformam-se na mensagem.

Nesse contexto, a Semiótica tem por objeto “o exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno de produção de significação e de sentido”, como refere Lúcia (1983, p. 13). Buscar a compreensão das coisas parece ser um grande desejo desde que o humano existe. É o indicam as pesquisas realizadas por Winfried (2003, p. 18):

A Semiótica propriamente dita tem seu início com filósofos como John Locke (1632-1704), que, no seu *Essay on Human Understanding*, de 1690, postulou uma “doutrina dos signos” com o nome de *Semeiotiké*, ou com Johann Heinrich Lambert (1728-1777) que, em 1764, foi um dos primeiros filósofos a escrever um tratado intitulado *Semiotik*. A doutrina do signo, que pode ser considerada uma Semiótica *avant la lettre*, compreende todas as investigações sobre a natureza dos signos, da significação e da comunicação na história das ciências. E a origem dessas investigações coincide com a origem da filosofia: Platão e Aristóteles eram teóricos do signo e, portanto, semioticistas *avant la lettre*.

O teatro possui vastos campos semióticos a serem desbravados. Uma infinidade de códigos que partem da

realidade vivida pelo dramaturgo ao escrever o texto, a recepção e representação dos atores enquanto emissores, até o universo do receptor-espectador. Por muito tempo, a Semiótica teatral foi deixada de lado. Sendo classificada por alguns como algo que possui significações demasiadas, tornando-se um campo sem caminho de volta, foi relegada a um segundo plano. Porém, em teses mais recentes, o reconhecimento da carência de estudos sobre a significação dos elementos que compõem um espetáculo teatral, é bastante mencionada. O teatro é um universo de riqueza ímpar dentro do segmento semiótico. O fundador da Linguística Moderna, Ferdinand Saussure (1857-1913), utiliza como elemento básico o modelo de signo, posteriormente o conceito de arbitrariedade do signo e, por fim, os parâmetros de sistema de linguagem e estrutura. Através de pares dicotômicos: conotativo/denotativo, significante/significado. O linguista e filósofo suíço (2004, p. 25) menciona que:

Pode-se, então, conceber uma ciência que estude a vida dos signos no seio da vida social; ela constituiria uma parte da Psicologia Social e, por conseguinte, da Psicologia Geral; chamá-la-emos de Semiologia (do grego *sêmeion*, “signo”). Ela nos ensinará em que consistem os signos, que leis os regem. Como tal ciência não existe ainda, não se pode dizer o que será; ela tem direito, porém, à existência; seu lugar está determinado de antemão.

Na compreensão de Saussure, o signo é composto por duas partes: conceito e imagem acústica. As palavras presentes em um diálogo apresentam-se como imagens acústicas que remetem ao conteúdo. Ele também faz uso dos termos “significante e significado”. O primeiro refere-se à imagem acústica; o segundo, ao conceito. Estes parâmetros formam um modelo de signo, onde se compreende por significante a parte material e por significado a imagem mental. Por sua vez, o filósofo e matemático americano, Charles Sanders Peirce (1839-1914), parte não do signo, mas da semiose como elemento principal de estudo. Esta Semiótica considera as ideias, cognições e o indivíduo como entidades puramente semióticas. Conforme Charles (1999), existe um índice, um signo que se refere ao objeto e foi realmente afetado por ele. Na medida em que o índice é afetado pelo objeto, este tem alguma qualidade em comum com esse objeto e é especial.

Para Charles (1999), o signo pode ser qualquer coisa que obtenha um significado, dependente da cultura do receptor e do contexto em que estiver inserido. O signo pode ser percebido por um único ou múltiplos sentidos. Pode ser tocado, escutado, visto, cheirado e saboreado. Este teoria define o signo como portador de três polos, diferenciando-se de Saussure que propõe apenas dois: o significante, que é o perceptível; o referente, o que representa; e, o interpretante, ou “significado que significa”. Quanto à questão da diferença entre Semiótica e Semiologia, é pertinente citar o pensamento de Winfried (2003, p. 24):

Uma distinção muito interessante entre Semiótica e Semiologia foi introduzida por Hjelmslev e adotada por Greimas. Para ambos, a Semiótica é um sistema de signos com estruturas hierárquicas análogas à linguagem – tal como um língua, código de trânsito, arte, música ou literatura – ao passo que a Semiologia é a teoria geral, a metalíngua, ou melhor, a metasemiótica, que trata dos aspectos semióticos comuns a todos os sistemas semióticos. A rivalidade entre esses dois termos foi

oficialmente encerrada pela Associação Internacional de Semiótica, que, em 1969, por iniciativa de Roman Jakobson, decidiu adotar a Semiótica como termo geral do território de investigações nas tradições da Semiologia e da Semiótica geral.

A partir deste estudo, constatou-se a riqueza semiótica contida em “O Incidente”, momento em que se fez uma reflexão não somente sobre algumas cenas do espetáculo, mas, igualmente, sobre o texto escrito, o texto interpretado, a direção cênica, a interpretação corporal dos atores, a iluminação, a cenografia, a sonoplastia, o figurino e a maquiagem presentes do início ao final da peça teatral.

Considerações finais

O objetivo desta investigação foi fazer uma análise dos elementos de comunicação presentes no universo do espetáculo teatral “O Incidente”, de forma a exercitar os conhecimentos adquiridos no Curso de Comunicação Social da Universidade de Cruz Alta, aliados à experiência vivenciada no Grupo Teatral Máscara. Através de uma breve reflexão, foi possível perceber importantes elementos ligados à compreensão comunicacional do teatro, fazendo-se um levantamento seguido de leituras, observações, análises e conclusões sobre o espetáculo “O Incidente”. Nessa perspectiva, espera-se com esta pesquisa ter contribuído para o desenvolvimento de uma possível análise semiótica mais ampla. As inúmeras lacunas existentes no processo teatral mostraram-se a cada passo na construção deste estudo e revelaram a riqueza de conhecimentos que poderão ser buscados, em próximas oportunidades dentro da trajetória acadêmica, em um futuro iminente. Por conter elementos que compõem os vários âmbitos das artes cênicas, esta foi uma pesquisa semiótica interdisciplinar, que uniu a prática à teoria. Ainda que sucinta, após a presente ponderação, pode-se afirmar que a Semiótica teatral, em toda a sua complexidade, é percebida pelo público espectador de uma maneira ampla, subjetiva, particular e aberta em sua interpretação. Todos os elementos cênicos explorados contribuem para que se possa fazer uma leitura semiótica de “O Incidente”.

REFERÊNCIAS

- Charles, SP 1999. *Semiótica*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva.
- Clóvis, M 2007. *Estética Teatral e Teoria da Recepção*. Tese Doutorado em Letras – PUC/RS. In: GUZINSKI, Maurício Coord.. 1º Concurso Nacional de Monografias: Prêmio Gerd Bornheim: Teatro no Brasil, Teatro no Rio Grande do Sul – V. III. Porto Alegre: Ed. da Cidade. pp 21-116.
- Ferdinand, S 2004. *Curso de Linguística Geral*. São Paulo: Hucitec.
- Geord, WFH 1996. *Estética A ideia e o ideal e O belo artístico ou o ideal*. São Paulo: Nova Cultural.
- Jan, M 2003. Os Signos do Teatro – Introdução à Semiologia da Arte do Espetáculo. In: J G, J TCN, Reni CC eds.. *Semiologia do Teatro*. São Paulo: Perspectiva. pp 93-108.
- J G, J TCN, Reni CC eds. 2003. *Semiologia do Teatro*. São Paulo: Perspectiva.
- Lúcia, S. 1983. *O Que é Semiótica?* São Paulo: Brasiliense.
- Umberto, E2003. A Semiologia dá um Salto de Quantidade. In: J G, J TCN, Reni CC eds.. *Semiologia do Teatro*. São Paulo: Perspectiva.
- Winfried, N 2003. *Panorama da Semiótica: de Platão a Peirce*. 3. ed. São Paulo: Annablume.