



MODOS DE ANÁLISE DOS ESPETÁCULOS: UM OLHAR PANORÂMICO

Dra. Elisa Belém¹

Resumo:

O artigo apresenta uma revisão à respeito do uso da semiótica e da fenomenologia para a análise dos espetáculos de teatro. A partir desse estudo, faz-se uma reflexão sobre a análise dos espetáculos de dança. Para isso, considera-se também uma visão crítica. Indica-se que há uma dimensão física no ato da recepção de um espetáculo de dança.

Palavras-chave: Semiótica; Fenomenologia; Performance; Teatro; Dança.

Abstract:

The paper reviews semiotics and phenomenology as key performance analysis tools. From that investigation, follows a reflection on the analysis of dance performances. Having such a purpose, it is considered a critical gaze. It is pointed out that the reception of a dance performance constitutes an embodied action.

Keywords: Semiotics; Phenomenology; Performance; Theatre; Dance.

A introdução do livro de Reinelt e Roach (2007), *Critical Theory and Performance*, afirma que a atividade de analisar espetáculos é uma das mais recorrentes nos estudos sobre teatro e performance. Muitas horas de aulas são dedicadas à discussão de textos e de espetáculos, à reflexão sobre as relações entre texto e encenação, bem como ao debate sobre a recepção. Os autores afirmam que a **semiótica** e a **fenomenologia** emergiram, nas últimas décadas, como as maiores metodologias de análise dos espetáculos. A **desconstrução**, conforme proposta por Derrida, por outro lado, se tornou mais importante por suas contribuições filosóficas, do que por seus procedimentos analíticos.

¹ Elisa Belém desenvolve pesquisa de Pós-Doutorado em Artes na EBA/UFMG, com o suporte da bolsa PMPD da FAPEMIG. Doutora em Artes da Cena, pelo Instituto de Artes da UNICAMP. Foi pesquisadora visitante no Martin E. Segall Theater Center, CUNY – City University of New York. Recebeu o apoio da bolsa regular de Doutorado e da bolsa BEPE – Bolsa de Estágio de Pesquisa no Exterior da FAPESP. Mestre em Teatro (Estudos da Performance), Royal Holloway – University of London; foi bolsista do Programa ALBAN. Interessa-se por dança, teatro, performance, literatura, saúde e educação.

Neste artigo, apresento um resumo das ideias, expostas em dois ensaios encontrados no livro citado, sobre a semiótica e a fenomenologia aplicadas à análise dos espetáculos. Passo, em seguida, a refletir sobre a análise dos espetáculos de dança, usando como referência os escritos sobre a crítica de dança, de Sally Banes, e reflexões sobre a arte, por Susan Sontag e Umberto Eco.

Carlson (2007) reconstituiu os processos históricos de surgimento da semiótica e de sua aplicação à análise dos espetáculos. Afirmou que a semiótica foi proposta como uma nova abordagem sobre o estudo do comportamento social humano pelo “pai” da linguística moderna, Ferdinand de Saussure, em seu livro publicado postumamente “Curso de Linguística Geral” (1916). O objetivo da semiologia, dentro do campo geral da psicologia social era estudar o papel dos signos na vida social: “O signo, que Saussure propôs como a unidade básica da comunicação humana, era um construto social que unia um sentido (o ‘significado’) a uma representação abstrata daquele sentido (o ‘significante’)”² (CARLSON, 2007, p. 13). As propostas de Saussure passaram a ser aplicadas não só por linguistas, mas à análise de vários fenômenos culturais, incluindo as artes. Entre as duas grandes guerras mundiais, um grupo de teóricos na Tchecoslováquia, conhecido como Círculo Linguístico de Praga, realizou investigações principalmente no que concerne à aplicação da análise semiótica de Saussure para pensar sobre objetos artísticos. Entre esses teóricos estavam o folclorista Petr Bogatyrev e o diretor teatral Jindrich Honzl que se interessaram por uma semiótica do teatro.

Duas preocupações centrais da semiótica do teatro, segundo Carlson, já estavam presentes nos escritos desses teóricos. Uma delas era a variedade de signos no teatro que foram acrescentados aos tipos de signos linguísticos investigados por Saussure – os signos visuais dos figurinos, cenário e elementos cênicos; os signos auditivos de música e efeitos sonoros; e o signo mais central e complexo – o corpo vivo do ator (cf. Carlson, 2007, p. 14). A outra preocupação estava em torno da dupla operação de todos os signos, existindo simultaneamente como objetos materiais presentes e como significantes de significados ausentes, de forma que os espectadores tinham consciência **tanto do ator, quanto do personagem que o ator representava**. De acordo com o referido autor, teóricos posteriores caracterizaram essas duas funções contraditórias como **fenomenológica e semiótica**.

A semiótica ganhou contribuições importantes com os Estudos Culturais e os textos de Roland Barthes, principalmente com seu livro *Elements of Semiology* (1964). Esta obra inspirou uma série de teóricos franceses a investigar as possibilidades da análise semiótica do teatro. E, na década de 1970, a semiótica se desenvolveu na França e na Itália, abrangendo o estudo dos signos em várias atividades culturais como a linguagem, a literatura, a música, o cinema, a arquitetura e o teatro. Carlson destacou

² Tradução minha para: “The sign, which Saussure proposed as the basic unit of human communication, was a social construct that united a meaning (the ‘signified’) with an abstract representation of that meaning (the ‘signifier’)” (CARLSON, 2007, p. 13).

os teóricos da semiologia teatral Anne Ubersfeld e Patrice Pavis, na França; Franco Ruffini, Marco De Marinis e Umberto Eco, na Itália. Somente nos anos de 1980, a análise semiótica passou a ser desenvolvida por teóricos cuja primeira língua era o inglês. Os escritos de Patrice Pavis foram traduzidos para o inglês e influenciaram diversos pesquisadores. Na Alemanha, destacou-se Erika Fischer-Lichte.

Outras abordagens teóricas surgiram na Europa e nos Estados Unidos, a partir dos anos de 1970, sendo que muitas delas foram influenciadas por correntes francesas. Uma dessas abordagens foi nomeada como pós-estruturalista, em oposição à semiótica e ao estruturalismo. A outra, direcionou seu foco para a recepção do espetáculo. Na corrente pós-estruturalista, Jean-François Lyotard, denunciou o “imperialismo semiótico” defendendo que: “(...) um teatro que procurasse refletir precisamente a vida e a consciência deveria ser construído, como a vida e a consciência em si eram, não sobre as ‘substituições representativas’ dos signos, mas sobre os ‘deslocamentos libidinais’ de fluxos de energia psíquica”³ (CARLSON, 2007, p. 16). Os escritos de Lyotard foram, de acordo com Carlson, particularmente importantes para o desenvolvimento teórico e conceitual sobre a performance e sua separação do teatro convencional. Daí, os escritos de Josette Féral distinguindo os dois campos de atividade: “O teatro, Féral sugeriu, baseia-se na semiótica, sendo desenvolvido a partir da representação de signos de uma realidade fundamentalmente ausente, enquanto a *performance* desconstrói os códigos semióticos do teatro, criando uma dinâmica de “fluxos de desejo”, operando em um presente vivo”⁴ (CARLSON, 2007, p. 17).

O processo de recepção do espetáculo e a presença de corpos vivos dos atores e espectadores passaram a ser considerados por um viés fenomenológico. A partir daí, a semiótica apresentou novas visões incluindo o fenômeno da recepção e o contexto de realização do espetáculo. Para Carlson (2007), a mudança converteu a semiótica teatral de um método de análise de produções e técnicas para um método de investigação das relações entre o teatro e seu contexto cultural. Houve também, a recuperação de estudos do filósofo norte-americano Charles Peirce que valorizava a recepção do signo. Mais tarde, os estudos feministas questionaram a abordagem semiológica e o privilégio do “olhar masculino”. Essas investigações dialogaram com teorias psicanalíticas francesas ou com as teorias culturais e políticas modernas, particularmente neo-Marxistas, representadas por Antonio Gramsci, Louis Althusser, Raymond Williams, Walter Benjamin e Bertold Brecht (cf. Carlson, 2007, p. 22).

Bert O. States (2007) discorreu a respeito da abordagem da fenomenologia aplicada à análise dos espetáculos. O autor defendeu, nesse artigo, que o ato de

³ Tradução minha para: “(...) a theater that sought to reflect life and consciousness accurately should be built, as life and consciousness themselves were, not upon the ‘representative substitutions’ of signs, but upon the ‘libidinal displacements’ of flows of psychic energy” (CARLSON, 2007, p. 16).

⁴ Tradução minha para: “Theater, Féral suggested, was based upon the semiotic, built of representation, of signs of an absent grounded reality, while performance deconstructed the semiotic codes of theater, creating a dynamic of “flows of desire”, operating in a living present” (CARLSON, 2007, p. 17).

assumir uma atitude fenomenológica diante do mundo pode ser independente de conhecer a “ciência” da fenomenologia. Assim, uma crítica a partir de uma visão fenomenológica refere-se menos a uma metodologia ou a uma preocupação filosófica do que a uma atitude. Tal crítica pode partir de uma descrição figurativa ou uma metáfora como “prova”. Ao se adotar uma atitude fenomenológica, haverá uma aceitação do que é visto, assim como, uma procura por significados e sentimentos. Nessa abordagem, importará o momento de absorção em que um objeto ou uma imagem se estabelece em nossa percepção como algo significativo, como se tornasse “um ser” dentro do nosso “ser”.

States (2007) afirma que a questão da frontalidade das coisas do mundo, diante dos olhos da consciência, é fundante no problema da fenomenologia. A frontalidade não seria simplesmente a percepção da superfície diante de nós, mas traria com ela o que Husserl nomeou como a “não percepção” (“*apperception*”) do restante do objeto, que está, de certa forma, também presente, mesmo que não visto. Segundo o autor, fenomenologistas frequentemente utilizam a metáfora do teatro pelo caráter de frontalidade e também porque o teatro é um lugar paradigmático para o desenvolvimento da apresentação de um drama de presenças e ausências. Assim, a nossa percepção de um personagem é como um incidente. Pode-se perguntar, por exemplo, de que modo nós podemos distinguir o personagem da pessoa do ator. Por meio da relação entre presença e ausência, há um esforço para recuperar o que em nossa experiência foi aniquilado pela reiteração. States (2007) conclui que, para obter uma ideia de como o teatro nos afeta, nós precisamos tomar consciência da essência do personagem e de sua contribuição para o fluxo de eventos mutáveis, que nomeamos como um papel.

Tendo como base as reflexões sobre os processos históricos de aplicação da semiótica e da fenomenologia, continuo a investigação pretendendo verificar as bases para possíveis análises dos espetáculos de dança.

Em um artigo sobre a escrita da crítica de dança, Sally Banes (1994) enumerou quatro operações que deveriam ser feitas: **descrição, interpretação, avaliação e explicação contextual**. A descrição teria como foco o quê os dançarinos fizeram e sobre o quê o trabalho parece ser. A interpretação mostraria o quê o trabalho comunicou e o quê a dança significa. A avaliação seria realizada em torno da relevância e qualidade do trabalho. A explicação contextual deveria mostrar de onde o trabalho deriva esteticamente e historicamente.

Banes (1994) informa, no mesmo artigo, que houve uma tendência na década de 1960, a se desenvolver a descrição na crítica de arte, como um antídoto à ênfase excessiva na avaliação e interpretação, característica das gerações anteriores. O ensaio “Contra a Interpretação”, de Susan Sontag, influenciou essa tendência. De acordo com Banes (1994, p. 29), a interpretação e a avaliação eram vistas como hierárquicas e autoritárias, limitando significados e valores e, sobretudo, conforme a sugestão de Sontag, desprezando os prazeres físicos e sensoriais da arte.

Nas palavras de Sontag:

O que é importante agora é recuperar nossos sentidos. Nós devemos aprender a ver mais, ouvir mais, sentir mais.

Nossa tarefa não é encontrar o máximo de conteúdo em uma obra de arte, nem tampouco extrair mais conteúdo de uma obra de arte do que já está lá. Nossa tarefa é reduzir o conteúdo de forma que possamos ver a coisa como um todo.

O objetivo de todo comentário sobre arte, agora, deveria ser fazer as obras de arte – e, por analogia, a nossa própria experiência – mais, ao invés de menos, reais para nós. A função da crítica deveria ser mostrar como as coisas são o que são, ou mesmo que são o que são, ao invés de mostrar o que significam. (SONTAG, 1990, p. 14).⁵

Para Sontag (1990), ao invés de privilegiar um determinado tipo de recepção, o comentário crítico deveria proporcionar ao leitor a possibilidade de apreensão da materialidade da obra de arte. Creio que, esse leitor seria confrontado com a experiência descrita pelo crítico. Assim, seria preciso privilegiar a experiência sensória – ver mais, ouvir mais, sentir mais. O crítico, através da descrição da forma e da aparência da obra de arte, poderia fazer isso, sem impor nenhum significado à obra.

Desta maneira, penso que antes do leitor, há o escritor, o crítico, que é também receptor da obra artística. A meu ver, o mesmo se dá na escrita de estudos mais aprofundados, que proponham analisar espetáculos e outras obras de arte. No entanto, concordo com Banes (1994) que afirma que junto à descrição, devem ser apresentadas a interpretação, a avaliação e a análise contextual. Os quatro elementos em conjunto, podem proporcionar a defesa de um ponto de vista. Entretanto, pelo caráter efêmero e precário das obras de arte, em suas apresentações e conceitos, creio que uma ênfase maior na descrição e na análise contextual possa contribuir para que o leitor se aproxime, pela via da imaginação e reflexão, da experiência física que o encontro com essas obras pode proporcionar.

Segundo Bishop (2006), Umberto Eco considera que toda recepção de uma obra de arte implica, ao mesmo tempo, em uma interpretação e uma performance, já que a cada recepção a obra ganha uma nova perspectiva:

Uma obra de arte, portanto, é uma forma completa e fechada em sua singularidade como um todo orgânico equilibrado, enquanto, ao mesmo tempo, constitui-se como um produto aberto, por causa de sua

⁵ Tradução minha para: “What is important now is to recover our senses. We must learn to see more, to hear more, to feel more. Our task is not to find the maximum amount of content in a work of art, much less to squeeze more content out of the work than is already there. Our task is to cut back content so that we can see the thing at all. The aim of all commentary on art now should be to make works of art – and, by analogy, our own experience – more, rather than less, real to us. The function of criticism should be to show how it is what it is, even that it is what it is, rather than to show what it means” (SONTAG, 1990, p. 14).

susceptibilidade para inúmeras interpretações diferentes, que não afetam sua inalterável especificidade. Por esta razão, cada recepção de uma obra de arte é tanto uma interpretação, quanto uma *performance* da mesma, porque em cada recepção a obra assume uma nova perspectiva para si mesma. (BISHOP, 2006, p. 22).⁶

Essa visão pode auxiliar a refletir sobre a recepção de obras de dança. Considerando as afirmações de Eco, presentes em Bishop (2006) o espectador de um espetáculo de dança, realiza uma interpretação e uma performance. Nesse sentido, a sua interpretação é performativa, já que corresponde à uma recepção única do espetáculo, que é reconstruído pelo relato. A peça que eu assisto é diferente, portanto, da mesma peça que outro espectador assiste. São possíveis uma multiplicidade de relatos sobre um mesmo espetáculo.

Há também uma dimensão física no ato da recepção. Dessa forma, como espectadora, vejo movimentos e os decrevo, em seguida, analiso, avalio e ofereço a minha interpretação para o que vi, dentro de um contexto. Isso se dá, por exemplo, em uma conversa com outros espectadores ou para relatar o que vi. Após assistir à peça, passo a, no mínimo, ter um novo repertório imagético de possibilidades e combinações de movimentos. Talvez eu não tenha a capacidade de reproduzir os movimentos vistos, mas passo a tê-los como referências.

O processo que acredito acontecer, se parece com o aprendizado de uma língua estrangeira. O vocabulário de um falante de uma língua estrangeira se amplia paulatinamente após ler ou ouvir, bem como ao pronunciar, por diversas vezes, uma mesma palavra. Nesse processo, muitas palavras parecem ficar adormecidas por um certo tempo, num campo de repertório que já sabe de suas existências e significados, mas sem uma apropriação a ponto de usá-las. Comparando com o movimento, é provável, que, por exemplo, eu jamais faça uma pirueta ou mesmo uma parada de mão. Contudo, ao ver alguém realizar esses movimentos, tenho determinadas sensações físicas e amplio meu repertório imagético. Pode ser que eu vivencie situações de vida e inconscientemente, acesse a essas sensações físicas. Em seguida, provavelmente, terei uma reação realizando um outro movimento mais simples, que contenha uma memória da impressão dos movimentos complexos assistidos.

É claro que as reações corporais ocorrem também por meio da memória ocasionada por outros sentidos além do visual, como o tato e o próprio desenvolvimento motor. Dito de forma simplificada, quando caímos no chão por acidente numa idade adulta, nosso corpo já passou por várias outras quedas, pelo

⁶ Tradução minha para: "A work of art, therefore, is a complete and closed form in its uniqueness as a balanced organic whole, while at the same time constituting an open product on account of its susceptibility to countless different interpretations which do not impinge on its unadulterable specificity. Hence, every reception of a work of art is both an interpretation and a performance of it, because in every reception the work takes on a fresh perspective for itself" (BISHOP, 2006, p. 22).

levantar ou receber suporte para erguer-se. A reação do corpo muitas vezes é de auto-defesa, tentando evitar um machucado.

No entanto, é interessante enfatizar a questão visual, porque isso pode levar a uma valorização do ato de assistir a espetáculos de dança. Para além do prazer estético e das implicações culturais, estaria aí uma relação física com o que é visto. Uma pessoa que não pode se mexer ou que tem sua capacidade de movimentação limitada por problemas de saúde, seria beneficiada da mesma forma pela ampliação de seu repertório imagético de movimentos. Mesmo considerando um caso extremo de imobilidade do tronco e dos membros superiores e inferiores, os olhos podem se mexer. Micro-movimentos podem conter sensações de macro-movimentos. Fora isso, um corpo em movimento, se olhado com atenção, gera a sensação e ideia de liberdade. Sensação e ideia estas que nutrem o ser.

Hoje há vários estudos sobre a relação cinestésica que um trabalho de dança ou de teatro pode promover, que se apoiam inclusive nas investigações das neurociências. Abordam, por exemplo, os neurônios-espelho⁷. Não irei aprofundar aqui essa questão. Penso, de forma geral, na dimensão de se assistir à movimentos executados ao vivo, numa composição espetacular.

As análises dos espetáculos de dança podem oferecer uma investigação dos signos referentes aos elementos levados à cena, da mesma forma que as análises dos espetáculos de teatro. Esses signos seriam: luz; figurino; cenário e objetos; sons; música; duração; ritmo; qualidade de movimentos; uso da voz e texto ou o não uso; coreografia; improvisação; relação entre dançarinos e espectadores; tema; desempenho (performance) dos dançarinos. Podem ainda, apresentar um panorama histórico que indique relações entre aquele espetáculo de dança ou daqueles dançarinos com uma linhagem ou uma escola de movimento. Sem procurar por significados para a composição, podem ser indicadas sensações físicas geradas pelos elementos e pelo todo.

Considerando as possibilidades das análises dos espetáculos, creio ser necessária a manutenção de repertórios de dança clássica, moderna e pós-moderna. Cada um desses, se volta para determinados tipos e qualidades de movimento. E talvez, haja uma necessidade física de assistir tanto a movimentos que aspiram a leveza do corpo, a ponto de sair do chão, quanto a organicidade de outras movimentações como o rolar, o cair, o andar.

Nesse sentido, assistir à diversos tipos de movimentações, contribuiria ainda para apurar o olhar sobre a dança. Dentro de uma diversidade tão grande de estilos, técnicas e estéticas, talvez seja necessário perceber que as nossas referências individuais mais antigas sobre a dança, provenientes de quaisquer cultura ou forma, podem sempre ser ampliadas. A dança pode ser vista em pequenos movimentos da mão de um performer, por exemplo. Ou pode ser observada na relação de corpos dos performers com o espaço e objetos cênicos. Expandindo ainda mais, o movimento

⁷ Ver, por exemplo, o artigo de Sperber (2012).

pode ser observado numa rua, numa praça, nas relações entre as pessoas e na própria natureza. As encenações da coreógrafa Pina Bausch, por exemplo, já demonstraram belamente que as composições em dança podem refletir esse olhar expandido.

Fazemos pouco ou nunca o exercício de desenhar e colorir após assistir a um espetáculo de dança. Prestamos pouca atenção à forma como descrevemos um espetáculo ao relatar que o assistimos. Como seria escutar mais às nossas próprias descrições? Como seria ter maior consciência sobre o fato destacado por Eco, de que, enquanto receptores, interpretamos e realizamos uma performance? E que um espetáculo será sempre único e múltiplo devido às diversas recepções? Finalmente, que, assistir a movimentos ao vivo, corresponde a movimentar-se, mas que essa movimentação pode ser apenas o registro de uma sensação?

A recepção de um espetáculo de dança é marcada pela presença e ausência; pelo visto e pelo não visto porque promove as mais diversas sensações físicas. É uma atividade integradora, cujas imagens e sensações são apreendidas em relações de contiguidade. A memória, provavelmente, não guarda a totalidade dos espetáculos de dança. Conserva alguns de seus traços e imprime no corpo uma gama de sensações e movimentos – pequenas células de movimentos que passam a constituir os aspectos físicos individuais.

Referências

BAINBRIDGE COHEN, Bonnie. **Sensing, Feeling and Action** – The experimental anatomy of Body-Mind Centering. Northampton, 1993.

BANES, Sally. **Writing Dancing in the Age of Postmodernism**. Hanover e London: University Press of New England, 1994.

BISHOP, Claire. **Participation**. London: White Chapel Gallery, 2006.

CARLSON, Marvin. Semiotics and Its Heritage. In: REINELT, Janelle G.; ROACH, Joseph R. (Orgs.). **Critical Theory and Performance**. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2007. p.13-25.

GREINER, Christine. Repensando as artes do corpo. **Ilinx** – Revista do LUME, n. 2, nov. 2012. Disponível em: <http://www.cocen.rei.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/issue/current> Acesso em: 02 dez. 2012.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2003.



REINELT, Janelle G.; ROACH, Joseph R. (Orgs.) **Critical Theory and Performance**. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2007.

SONTAG, Susan. **Against Interpretation and Other Essays**. New York: Picador, 1990.

SPERBER, Suzi Frankl. O corpo do ator – sua memória, ação e movimento – e a recepção – à luz da teoria dos neurônios-espelho. **ilinx** – Revista do LUME, n. 2, nov. 2012. Disponível em: <http://www.cocen.rei.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/issue/current> Acesso em: 02 dez. 2012.

STATES, Bert O. The Phenomenological Attitude. In: REINELT, Janelle G.; ROACH, Joseph R. (Orgs.). **Critical Theory and Performance**. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2007. p. 26-36.