

GÊNEROS TRANSGRESSIVOS - AS ARTES CÊNICAS COMO GÊNERO DISCURSIVO -

Marcelo CORDEIRO*

RESUMO: Este texto apresenta uma definição do gênero discursivo artes cênicas, com base no conceito de memória apresentado por Charaudeau (1997) em seus três níveis: a memória do discurso, a memória da situação de comunicação e a memória da forma dos signos. Para falar das possibilidades de subversão e transgressão dos subgêneros utiliza o conceito de cena de enunciação de Maingueneau (2002), também em sua tríplice dimensão: a cena englobante, a cena genérica e a cenografia. Ancorado nestes conceitos procura esclarecer as distinções entre as artes cênicas como gênero e a dança, o teatro e a ópera como subgêneros. Ousa ainda apontar o cinema como um gênero transgressivo de seu gênero de origem: as artes cênicas.

Palavras-chave: gênero discursivo; cena de enunciação; gênero transgressivo.

Tatus mundus agit histrionem.
O mundo todo faz histrião ou
O mundo inteiro representa.¹

Introdução

Este texto apresenta uma definição do gênero discursivo artes cênicas, com base no conceito de memória apresentado por Charaudeau (1997) em seus três níveis: a *memória do discurso*, a *memória da situação de comunicação* e a *memória da forma dos signos*. Para falar das possibilidades de subversão e transgressão dos subgêneros utiliza o conceito de *cena de enunciação* de Maingueneau (2002), também em sua tríplice dimensão: a *cena englobante*, a *cena genérica* e a *cenografia*. Ancorado nestes conceitos procura esclarecer as distinções entre as artes cênicas como gênero e a dança, o teatro e a ópera como subgêneros. Ousa ainda apontar o cinema como um gênero transgressivo de seu gênero de origem: as artes cênicas.

* Mestre em Estudos Lingüísticos pela Universidade Federal de Minas Gerais. marcelocordeiroqvid@yahoo.com.br

¹ Inscrição em uma insígnia – Hércules sustentando o globo terrestre – no Globe Theater, em Londres, Inglaterra – teatro estilo Elisabetano.

De acordo com a teoria semiolinguística de Charaudeau (1997), toda prática social recorrente, geralmente institucionaliza suas trocas linguageiras reunindo-as em grupos de regularidades discursivas.

Através do reconhecimento destes grupos discursivos, os, sujeitos da comunicação, assumirão em suas respectivas identidades sociais e linguageiras dentro das diversas situações de comunicação.

A identificação de um grupo discursivo, é possível através do acesso às três memórias existentes em cada sujeito (*a do discurso, a da situação de comunicação e a da forma dos signos*). A relação entre estas três memórias é o que possibilita aos sujeitos sociais agruparem suas experiências de representações de mundo e dos aprendizados em gêneros discursivos empíricos. A categorização destes gêneros discursivos permite aos sujeitos sociais utilizem-na como normas de conformidade linguageira, e assim ligá-las a situações de práticas sociais mais ou menos institucionalizadas.

As Memórias

C'est conjointement que se construisent, de par l'usage, la normalisation des comportements, du sens et des formes, le sujet les enregistrant dans sa mémoire. Cela permet de faire l'hypothèse qu'existent chez celui-ci trois mémoires qui témoignent chacune de la façon dont se constituent des communautés (CHARAUDEAU, 1999, p. 6 e 7).

De acordo a teoria Semiolinguística de Charaudeau (1999), pode-se afirmar que: é a relação entre as três memórias o que possibilita aos sujeitos da comunicação, agruparem suas experiências de representação de mundo e seus aprendizados em gêneros discursivos empíricos.

Estas três memórias são:

- i) A do discurso,
- ii) A da situação de comunicação
- iii) A da forma dos signos

Apresentaremos estas três memórias associando-as ao gênero discursivo teatral, para isto consideraremos os sujeitos da comunicação como instâncias de produção e recepção, já que não se trata de um indivíduo isolado, mas de um lugar de produção da significação linguageira.

Memória do Discurso

Os discursos socialmente institucionalizados circulam com tal regularidade que é possível agrupá-los em comunidades discursivas. Por exemplo, a atividade de assembléia ocorre na sociedade humana desde os tempos mais remotos, quando se deliberava sobre assuntos do domínio político e do domínio jurídico.

Comunidades discursivas como esta podem ser reconhecidas desde a Grécia antiga onde, assim como as assembléias, a encenação teatral era uma prática social regular: o teatro, tal como o conhecemos hoje, é uma prática social recorrente à civilização ocidental desde a Grécia antiga.

O reconhecimento do discurso artístico-cênico como representação artística faz parte da organização social do homem e acreditamos ser possível afirmar que se trata da recorrência à *memória do discurso* que envolve crenças comuns sobre o mundo e saberes partilhados.

Memória da situação de comunicação

Esta memória possibilita aos sujeitos estabelecerem um *contrato de reconhecimento*.

Este *contrato de reconhecimento* diz respeito ao cálculo das expectativas que os sujeitos fazem da troca linguageira, ou seja, ao tomarmos a *encenação teatral* como prática linguageira comum à organização social do Homem, podemos afirmar que as instâncias de produção e recepção envolvidas configuram-se, como artistas e público respectivamente. Estas instâncias reconheceriam, através de suas memórias da situação de comunicação, que a encenação teatral é uma representação artística de mundos possíveis, realizado por um locutor, que são os artistas e interpretado por um interlocutor, que é o público. O cálculo das expectativas entre as instâncias a respeito de uma *encenação teatral* tem imposições como, a das circunstâncias decorrentes da co-presença no espaço e no tempo, no instante da interação espetáculo.

Um exemplo para ilustrar: o ERRO de representação na encenação teatral no instante da interação espetáculo, não implica necessariamente em uma quebra do contrato de reconhecimento entre as instâncias. O ERRO, ao contrário, é ignorado e o espetáculo segue até o fim, exceto em casos de extrema adversidade, como o da atriz brasileira Cacilda Becker, que morreu em cena durante uma atuação.

O ERRO em uma encenação teatral é, em nossa concepção, uma possibilidade pertencente à memória deste tipo de situação incorporada pelos sujeitos.

É válido lembrar que a TV e o CINEMA vêm utilizando a revelação de ERROS como recurso de captação nos chamados *MAKING OFF*.

Memória da forma dos signos

As trocas linguageiras entre sujeitos, em uma dada situação de comunicação ocorre através de signos verbais, gestuais, icônicos, escritos entre outros. Através de seus modos de organização materializam a mensagem comunicada.

A encenação teatral pode reunir, em uma comunidade semiológica, um sistema de signos usualmente utilizados e assim reconhecíveis pelas

instâncias. O encadeamento destes signos é feito pela instância de produção, com base em um princípio de influência, e com a finalidade de criar efeitos de sentido junto à instância de recepção, que por sua vez realiza um julgamento estético, pragmático ou de outra ordem sempre se baseando em normas mais ou menos partilhadas.

Os sujeitos envolvidos em uma dada *situação*, como a *encenação teatral*, partilham também da *memória das formas dos signos* que usualmente são utilizados pela instância de produção (figurinos, maquiagem, luz, texto, sonoplastia e etc.) e que juntos formam o que denominamos de códigos semiológicos.

A relação entre as três memórias presentes nos sujeitos da situação de comunicação, como a encenação teatral, leva-nos a identificar o gênero discursivo teatral como gênero de origem que pressupõe uma situação marcada por uma representação artística e pela co-presença no espaço e no tempo no instante da interação. Dito de outra forma, o dispositivo da encenação teatral pressupõe artistas e público presentes ao vivo e no mesmo espaço, ainda que separados entre “palco” e “platéia” durante o espetáculo.

De acordo com o encadeamento dos códigos semiológicos utilizados, o modo de organização do discurso e de seu dispositivo, a encenação teatral se configurará e será interpretada por um público, onde até o ERRO pode ser utilizado propositalmente pelos artistas.

O sentido será construído a partir de saberes partilhados e das crenças comuns de mundo, trata-se de uma representação artística que busca também o caráter de verossimilhança em suas representações simbólicas que são partilhadas por membros de grupos sociais em nome da experiência e do conhecimento.

Assim, podemos afirmar que, combinadas, estas três memórias presentes nos sujeitos estabelecem o reconhecimento de um gênero do discurso como teatral.

Mas o que diferenciaria seus subgêneros, como a dança, o teatro e a ópera?

Acreditamos que a predominância dos códigos semiológicos utilizados e o tratamento dado ao código texto é o que determinará os subgêneros da *encenação teatral*.

Antes, porém, devemos apresentar a teoria de Dominique Maingueneau sobre a *Cena de Enunciação*, uma vez que, através dela, elucidaremos nosso objeto de estudo e, assim, esclarecer as distinções entre a *encenação teatral* como gênero, a *dança*, o *teatro* e a *ópera* como subgêneros.

A cena de enunciação

Existe desde a Antiguidade uma longa tradição de moralistas que consideram as interações sociais como um imenso teatro onde tudo o que se faz é representar papéis. Falar de *papel* é insistir no fato de que

cada gênero de discurso implica os parceiros sob a ótica de uma condição determinada e não de todas as suas determinações possíveis (...) Um texto não é um conjunto de signos inertes, mas o rastro deixado por um discurso em que a fala é *encenada*. (MAINGUENEAU, 2002, p. 69-70-85.)

Para a Análise do Discurso, a noção de “cena de enunciação” é comumente associada à noção de “situação de comunicação”.

Contudo, ao falarmos de “cena de enunciação”, inevitavelmente tocamos na questão dos gêneros do discurso, uma vez que cada gênero do discurso determina um espaço socialmente instituído e, em sua dimensão constitutiva, instaura seu espaço de enunciação (*met en scène*) de acordo com o discurso que se colocará em cena.

O gênero discursivo é caracterizado por uma “cena”, e cada cena requer uma dramaturgia específica. Assim, a cena não pode ser concebida como um quadro simples previamente construído do qual emerge o discurso. Deve ser entendida como constitutiva do discurso.

Maingueneau (1993, 1998) propõe uma análise da cena de enunciação em três cenas distintas:

Cena Englobante.

É a cena que sinaliza um estatuto pragmático ao gênero de discurso de onde provém o texto e ao falarmos do gênero discursivo teatral, o estatuto pragmático para este tipo de encenação é o da representação artística marcada pela co-presença no espaço e no tempo. Daí nossa definição para a encenação teatral ou artes cênicas como cena englobante.

Cena Genérica.

É definida pelos gêneros do discurso particulares que podem ser reunidos em grupos. Cada grupo requer uma cena específica. Definimos para a nossa análise que as cenas genéricas dentro da cena englobante (encenação teatral) se definiria como dança, teatro, ópera ente outros.

Cenografia

– Não é imposta pelo gênero do discurso, mas instituída pelo discurso.

O discurso determina sua *cenografia* logo no início e, no seu desenrolar, busca justificá-la em seu dispositivo.

Assim, a *cenografia* é a gênese e a finalidade do discurso. Legítima e é legitimada no e pelo discurso que, por sua vez, estabelece sua *cenografia* específica.

A *cenografia* implica em um momento específico (cronografia) e em um lugar específico (topografia) de onde o discurso emerge.

A determinação da identidade dos parceiros da enunciação (artistas e público) está em estreita ligação com a definição de um conjunto de lugares (saberes partilhados e mundos possíveis) e de momentos de enunciação (instante da interação), a partir dos quais o discurso (espetáculo) pretende ser

considerado de maneira a fundar seu direito à fala em determinada perspectiva de ação sobre o público.

Dito de outra forma, a cenografia dentro de nossa análise pode ser entendida como cada encenação. Tomando a encenação teatral como cena englobante, a cena genérica como peça de teatro, a cenografia se configura como o espetáculo em si (*in loco*): uma peça específica e não outra.

Os gêneros do discurso que visam agir sobre o outro (destinatário) com determinada finalidade de influência são comumente os que mais recorrem à pluralidade das cenografias. Daí a razão de tomarmos a noção de cenografia como cada espetáculo em si, uma vez que o gênero do discurso “teatro” (cena englobante) é sempre intencional, como definimos anteriormente, e visa sempre provocar pateticamente seu destinatário, no caso, o público alvo.

Agora que esclarecemos, em nossa análise, como entendemos o gênero discursivo teatral, tentaremos esclarecer qual o critério para se determinar os subgêneros como cena genérica dança, teatro ou ópera.

A seleção dos códigos semiológicos, sua predominância e o tratamento dado ao código texto seriam, acreditamos, elementos que possibilitam caracterizar, ainda que primariamente, uma encenação como dança, teatro ou ópera.

Dito de outra forma, o quadro dos códigos semiológicos da encenação teatral pode ser escalonado, em função da maior ou menor utilização de determinados códigos e, a forma com que o texto da encenação será comunicado será o que diferenciará seus subgêneros.

Dentro destes parâmetros, o que vai caracterizar uma encenação como espetáculo de dança, ou seja, como encenação – DANÇA, será a predominância de determinados códigos semiológicos: os movimentos corporais, gestos ritmados, gestos estilizados, movimentos harmoniosos ou não e coordenados ou não, com ou sem a música. O tratamento dado ao texto na encenação – DANÇA caracteriza-se (usualmente) pela relação estabelecida entre os movimentos corporais e o som (ou a falta dele). A dramaturgia é caracterizada pelo modo de organização do discurso, geralmente lírico para a encenação dança, porém não se restringindo a este modo.

Seguindo os mesmos critérios, a caracterização da encenação – TEATRO, é determinada pela predominância do código semiológico verbal conjuntamente com a utilização da expressão corporal, facial e dos gestos. O tratamento dado ao texto é caracterizado usualmente pela predominância do uso da palavra, do código verbal e a dramaturgia de acordo com os modos de organização do discurso (Épica, Lírica, Drama etc).

Nesta seqüência, consideramos que a encenação – ÓPERA será determinada pela predominância do código semiológico verbal apresentado em forma de canto (musicalidade), que caracteriza o “Recitativo” e a expressão corporal apropriada à verbalização musicada. Assim, na encenação – ÓPERA, o tratamento dado ao texto será o Libreto (texto destinado a ser musicado; letra de uma ópera; argumento ou exposição de ação e episódio de uma ópera)

e a dramaturgia caracterizada principalmente pelo modo de organização drama, também não se restringindo a este modo.

Tais códigos são aqui utilizados para caracterizar os subgêneros pela sua predominância usual. Essencialmente, a distinção entre eles encontra-se no tratamento dado ao texto da encenação – que para a dança serão os movimentos e gestos ritmados; para o teatro serão a palavra e o gesto; para a ópera será o libreto.

Considerações Finais – Transgressões –

Em nossa análise, vemos o Gênero Discursivo Teatral como uma prática social regida por um contrato global de comunicação que pressupõe dados situacionais, como a co-presença no espaço e no tempo das instâncias de produção (artistas) e recepção (público) no instante da interação (espetáculo).

Toda prática social tem um lugar onde os discursos são formulados. Sua organização discursiva e seus respectivos modos são determinados por normas específicas oriundas destes dados situacionais, assim como a forma textual que, na encenação teatral, configura os subgêneros dança, teatro e ópera pela sua usual regularidade de configuração.

Para falarmos em transgressão, tocamos no que não é respeitado, na subversão das formas, das restrições discursivas ou dos dados situacionais. Podemos transgredir as “normas” impostas por um gênero ou por seus subgêneros, mas este permanecerá como o gênero de origem, ainda que transgredido ou híbrido.

Ora, se consideramos a encenação teatral como um gênero discursivo no qual o estatuto pragmático é o da representação artística e seu dispositivo está sob o pressuposto da co-presença no tempo e no espaço, pensamos ser pertinente considerar o CINEMA como um gênero híbrido do gênero de origem “encenação teatral”, uma vez que o estatuto pragmático da representação artística se mantém e a subversão se encontraria no dado do dispositivo em que a co-presença no espaço e no tempo que, para a encenação discursiva Filme, se caracterizaria pela ausência, no espaço, da instância de produção no momento da interação - o filme. Tal subversão não alteraria o estatuto pragmático de representação artística próprio da encenação teatral desde a Grécia antiga. O CINEMA, por sua vez, com pouco mais de um século, seria elevado ao patamar de sétima arte, ou seja, um gênero diferenciado da encenação teatral a partir da mudança do dado do dispositivo a co-presença das instâncias.

É importante lembrarmos que os papéis sociais dos sujeitos na situação “cinema” não se alteram em relação à encenação teatral; permanecem, como instância de produção, os atores, diretor e autor (no caso roteirista), e, como instância de recepção, o público, a platéia, os espectadores.

O gênero híbrido cinema requer uma alteração ou uma “adequação” da utilização do quadro dos códigos semiológicos que será determinada pelo

suporte físico – câmera, tela, etc. Esta diferenciação do suporte leva-nos a considerar a chamada edição – recurso utilizado para tratar a imagem depois que esta já tenha sido representada pelos atores – como uma característica própria do gênero híbrido – CINEMA que não ocorre na encenação teatral.

Este novo dado situacional (a não co-presença) e o novo suporte que permite a edição da representação artística, ou seja, o fato de a instância de produção poder escolher o que vai exibir, determina uma nova *Memória da Situação de Comunicação*, na qual o erro, por exemplo, passa a ter um outro significado, uma vez que toda a comunidade envolvida sabe que o equívoco, no CINEMA, só vai aparecer na tela como estratégia comunicativa. Deve, portanto, ser tratado diferentemente de como é tratado na encenação teatral, na qual a instância de produção não tem este controle sobre o ERRO.

Desta forma, o gênero híbrido CINEMA, ao acontecer nesta outra situação de comunicação em relação ao seu gênero de origem encenação teatral – TEATRO, mobiliza diferentemente a *Memória da Forma dos Signos*, que será considerada a partir do suporte utilizado.

Estas memórias determinam a existência de uma outra Cena Englobante, própria do CINEMA, que se caracteriza, como no teatro, pela representação artística e, diferentemente deste, não marcada pela co-presença. Assim sendo, as cenografias próprias do cinema são realizadas também pela utilização do quadro dos códigos semiológicos como descrevemos anteriormente, porém com alterações fundamentais do espaço cênico determinadas pelo suporte físico. Isto nos permite considerar o CINEMA como um gênero transgredido proveniente do gênero de origem, a encenação teatral.

CORDEIRO, M. TRANSGRESSIVE GENRES – SCENIC ARTS AS A DISCURSIVE GENRE

ABSTRACT: *This paper aims at showing a definition of the discursive genre scenic arts, taking as theoretical basis the concept of memory in Charaudeau (1997). Such concept is situated into three levels: discursive memory, communicational situation memory and sign form memory. To approach subversion and transgression in subgenres it is used the concept of enunciation scene by Maingueneau (2002), in its triple dimension: global scene, general scene and scenography. Taking such concepts as basis we aim at clarifying distinctions among scenic arts as genre and dance, theater and opera as subgenres. It is also pointed cinema as a transgressive genre from its own original genre: scenic arts.*

Keywords: discursive genre; enunciation scene; transgressive genre.

Referências Bibliográficas

BAKHTIN, M. Os Gêneros do Discurso. In: **Estética da Criação Verbal**. Trad. Maria Ermantina G. G. Pereira. São Paulo: Martins Pontes. 1992.

_____. **Problemas da Poética de Dostoievski**. Rio de Janeiro: Forense. 1981.

BERTHOLD, M. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

CHARAUDEAU, P. **Langage et Discours**. Paris: Hachette. 1984.

_____. & MAINGUENEAU, D. **Dictionnaire D'Analyse du Discours**. Reiner Keller, 2003.

_____. **Visées discursives, genres situationnels et constuction textuelle**. Université de Paris XIII Centre d'Analyse du Discours. 1999.

DIGAETANI, J. L. **Convite à Ópera**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 1995.

HAREWOOD, Organizado pelo conde de Kobbé. **O Livro Completo da Ópera**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 1991.

MAINGUENEAU, D. **Análise de Textos de Comunicação**. Trad. Cecília P. de Souza-e-silva, Décio Rocha. – São Paulo: Cortez: 2002.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 1982.

