

A ética peirceana no Teatro Político: questões contemporâneas

Laura Inês Sada Haddad | laurahaddad@usp.br

Doutoranda e Mestre em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo - USP

resumo

A proposta deste ensaio visa contribuir para a discussão do papel da ética pela ótica de Charles Sanders Peirce no teatro e em especial no teatro político, onde as experiências contemporâneas destacam uma crise na representação que se revela a partir de profundas mudanças nas instâncias da ação teatral, no desempenho/performance pós-dramático, em um contexto onde as metáforas caem e conduzem à transformações importantes em relação ao sentimento, percepção do espaço, contexto social e cênico, a mediação corporal e a relação da semiótica e a pratica teatral calcada na externalidade.

Palavras-chave: Semiótica. Artes cênicas. Teatro político. Ética.

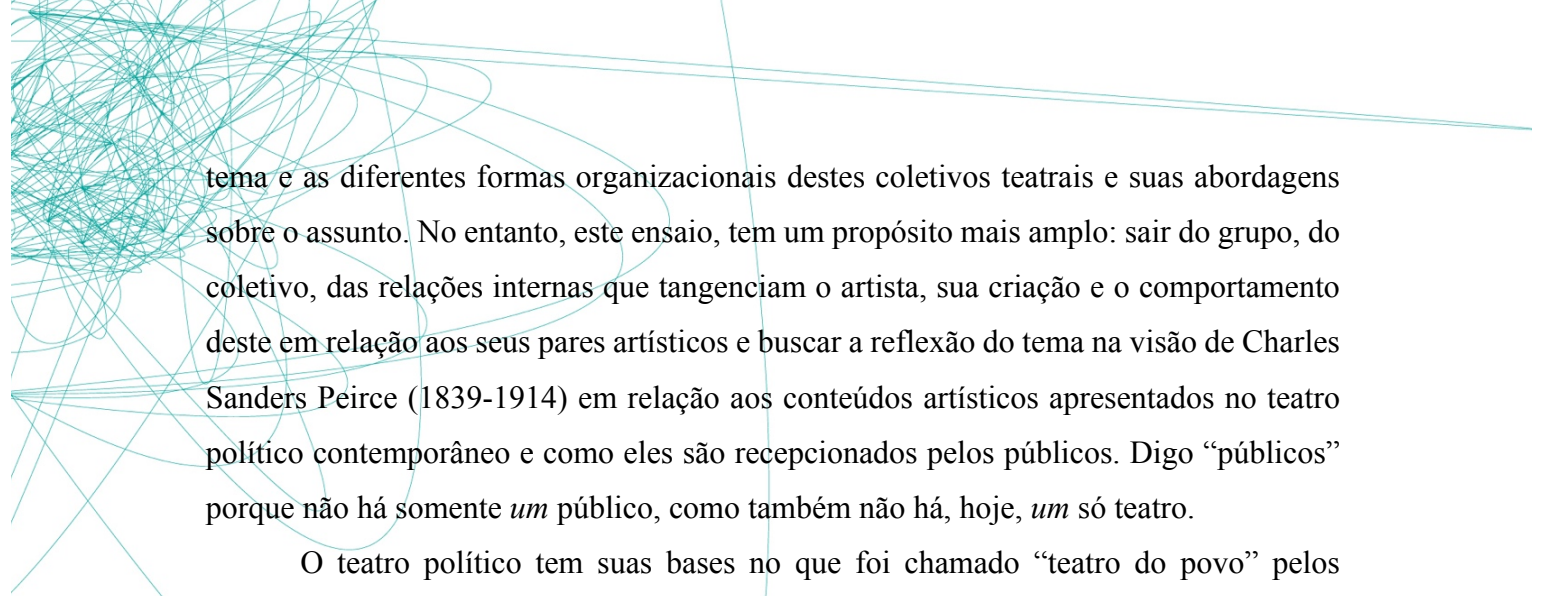
abstract

The purpose of this essay is to contribute to the discussion of the role of ethics from the perspective of Charles Sanders Peirce in theater and especially in political theater, where contemporary experiences highlight a crisis in representation that is revealed by profound changes in the instances of theatrical action, in post-dramatic performance / performance, in a context where metaphors fall and lead to important transformations in relation to feeling, perception of space, social and scenic context, body mediation and the relation of semiotics and theatrical practice based on externality.

Keywords: Semiotics. Performing arts. Political theater. Ethics.

O interesse renovado na dimensão ética da arte e da performance tem sido um fenômeno discutido há algum tempo. Isso se reflete em diversas publicações em uma ampla gama de campos acadêmicos. Os estudos no campo do teatro, em especial o teatro político (ao meu ver uma redundância acontece aqui conforme explicarei mais adiante.) não são exceção, o que não é surpreendente, uma vez que a própria palavra drama significa ação, o que implica em decisões éticas.

A discussão sobre a ética é, ao meu ver, de extrema relevância em processos coletivos de criação teatrais e ao mesmo tempo relevante também é a complexidade do



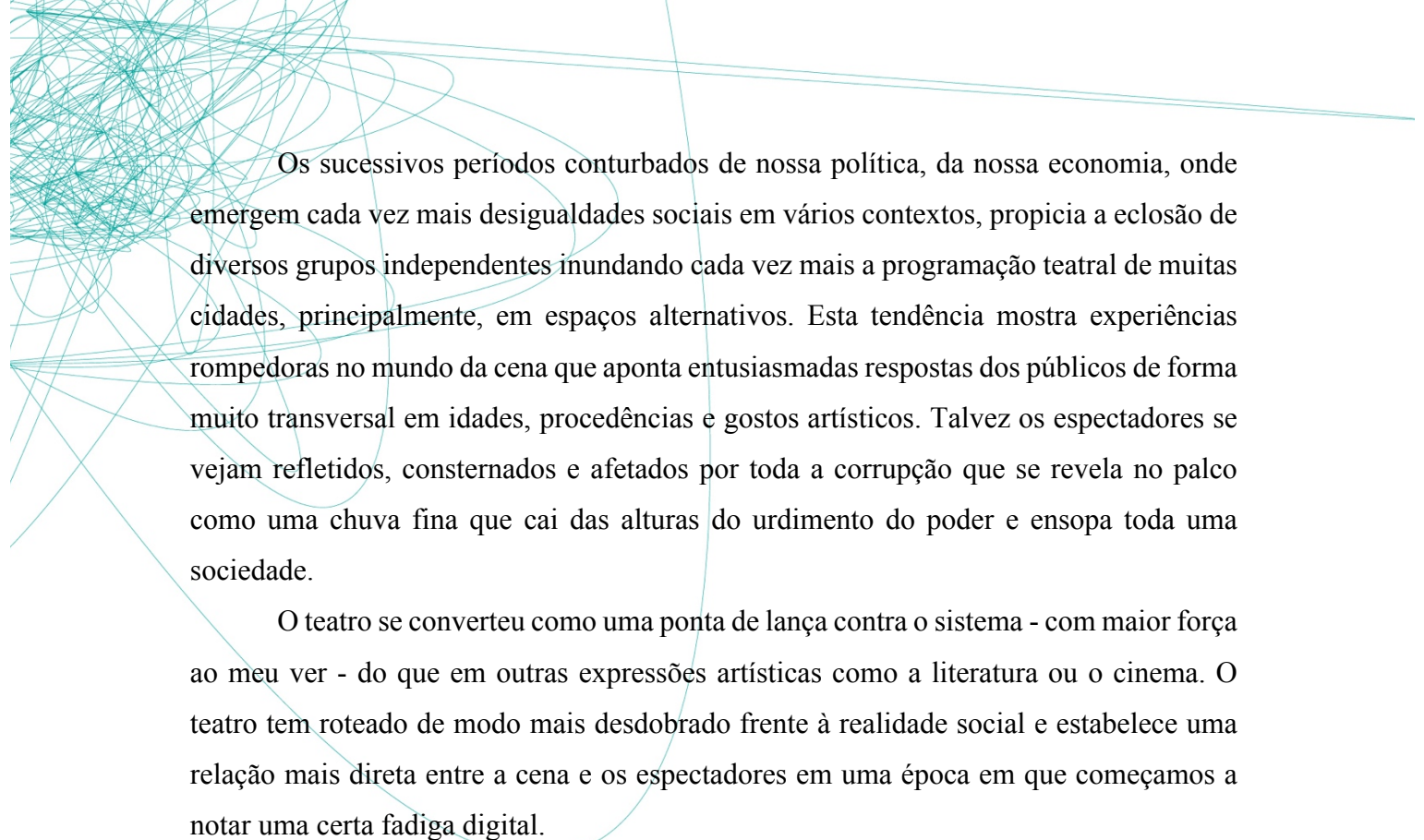
tema e as diferentes formas organizacionais destes coletivos teatrais e suas abordagens sobre o assunto. No entanto, este ensaio, tem um propósito mais amplo: sair do grupo, do coletivo, das relações internas que tangenciam o artista, sua criação e o comportamento deste em relação aos seus pares artísticos e buscar a reflexão do tema na visão de Charles Sanders Peirce (1839-1914) em relação aos conteúdos artísticos apresentados no teatro político contemporâneo e como eles são recepcionados pelos públicos. Digo “públicos” porque não há somente *um* público, como também não há, hoje, *um* só teatro.

O teatro político tem suas bases no que foi chamado “teatro do povo” pelos estudiosos da Europa Ocidental, no século XIX. Um teatro feito pelo proletariado, com fins na participação política pública. Um teatro para contar a história na perspectiva de quem, normalmente não aparece. Para quem acredita que o Teatro pode ter ainda alguma relevância enquanto meio de transformação social, a fórmula “teatro político” é uma redundância, já que toda ação que se propõe como emancipadora das potencialidades humanas – e o Teatro pode e deve ter essa pretensão – é uma ação política. No entanto, para aqueles que veem o Teatro enquanto livre expressão dessas mesmas potencialidades humanas, sem compromisso direto com uma agenda de transformações sociais, a Arte já é em si mesma uma manifestação política. Esta última assertiva, corrobora com a ideia de DORT (1977: 381) de que “...tenho a tentação de acreditar que todo grande teatro é, por definição, político; mesmo quando se recusa a ser político”.

O teatro, como arte gregária, tem entre tantas funções a capacidade combativa empenhada em formalizar esteticamente e politicamente questões que podem mudar a estrutura social de um país. E o debate entre teatro e política é uma linha polêmica constante entre artistas, trabalhadores e espectadores dessa linguagem, ainda mais desde que esta arte assumiu declaradamente uma perspectiva política no *front* da luta de classes.

Diversos coletivos sobrevivem hoje no Brasil com propostas estéticas do teatro político contemporâneo, agindo como veículo de integração, meio de comunicação e intervenção, vinculados organicamente às demandas dos segmentos engajados na luta social e política do país. Operam por meio da mediação dialética entre a matéria do processo social e a forma estética de um conturbado momento brasileiro em andamento.

E preciso dizer aqui, que nós artistas somos poderosos. Passamos muito tempo observando a humanidade, comentando sobre ela e esperando que nosso trabalho tenha um impacto relevante nestas questões. A enunciação teatral, em muitos momentos, reflete sua contemporaneidade à luz alegórica do passado, retomando temas e situações que ainda persistem no tempo de quem cria e de quem assiste.



Os sucessivos períodos conturbados de nossa política, da nossa economia, onde emergem cada vez mais desigualdades sociais em vários contextos, propicia a eclosão de diversos grupos independentes inundando cada vez mais a programação teatral de muitas cidades, principalmente, em espaços alternativos. Esta tendência mostra experiências rompedoras no mundo da cena que aponta entusiasmadas respostas dos públicos de forma muito transversal em idades, procedências e gostos artísticos. Talvez os espectadores se vejam refletidos, consternados e afetados por toda a corrupção que se revela no palco como uma chuva fina que cai das alturas do urdimento do poder e ensopa toda uma sociedade.

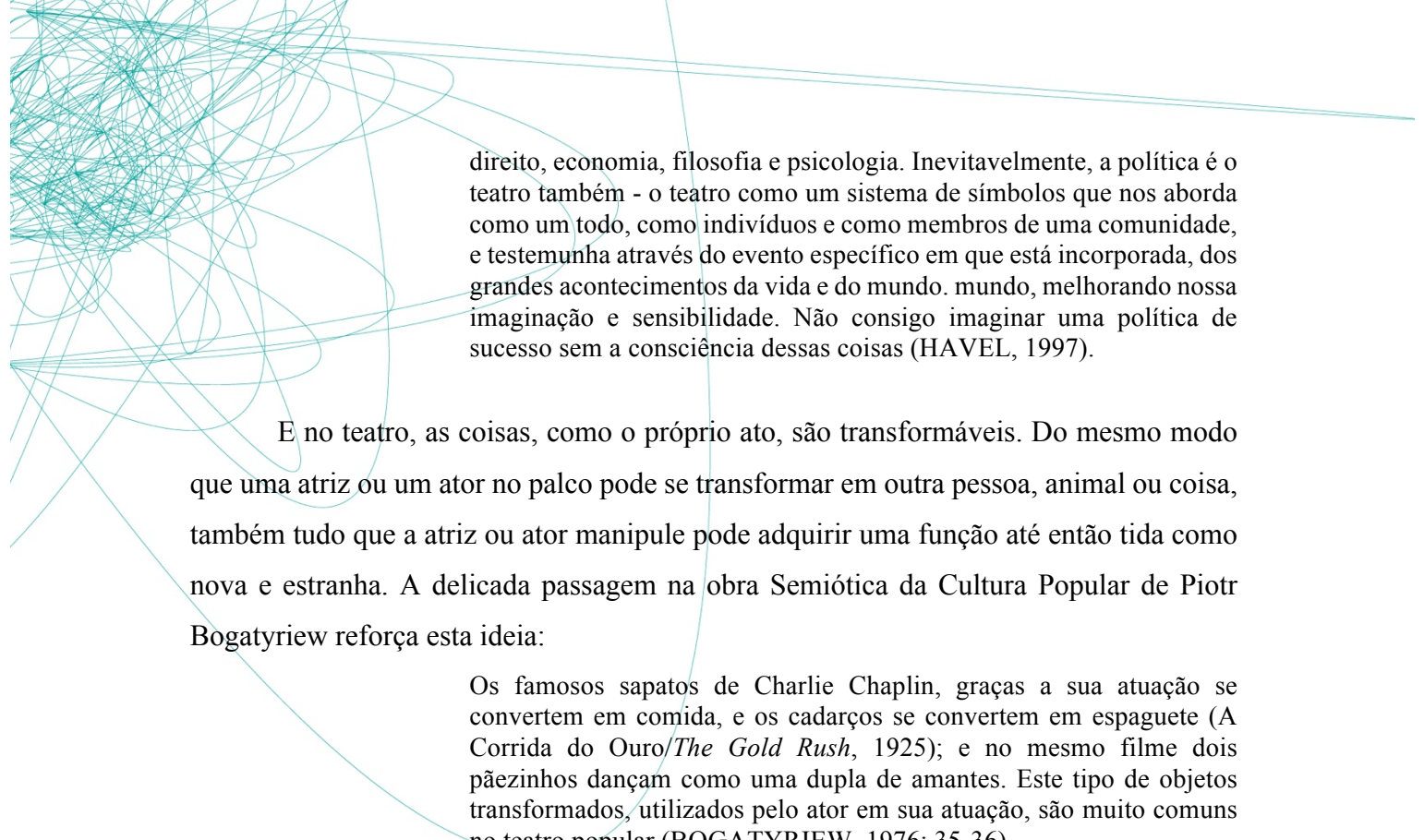
O teatro se converteu como uma ponta de lança contra o sistema - com maior força ao meu ver - do que em outras expressões artísticas como a literatura ou o cinema. O teatro tem roteado de modo mais desdobrado frente à realidade social e estabelece uma relação mais direta entre a cena e os espectadores em uma época em que começamos a notar uma certa fadiga digital.

Não só no teatro político, mas também em outros gêneros teatrais, um processo de criação artística, e aqui estamos falando de um espetáculo, tem de construir e reconstruir significados a partir da forma como os signos são utilizados. Todos os elementos da cena, incluindo a interpretação dos atores, buscam trazer para quem assiste mais do que uma ressignificação simbólica e sim uma transgressão dos símbolos pré-estabelecidos pela realidade.

Ao mesmo tempo, cabe ao espectador, a partir de parâmetros também pré-estabelecidos, observar, recepcionar (ou não!) estes signos com autonomia para reagir (ou não!) aos estímulos de uma atitude artística na/da cena. O teatro político, quebra muitas vezes a teatralidade do rito artístico para que o espectador da ação não só assista ao espetáculo, mas também o vivencie não só como um leitor dos signos criados, mas também um propositor e criador dos mesmos.

Gosto muito das palavras de Vaclav Havel em seu artigo *Why Politics Needs Theatre* (1997) que afirma:

O teatro também possui uma capacidade especial de aludir e transmitir múltiplos significados. A ação mostrada no palco sempre irradia uma mensagem mais ampla, sem necessariamente ser expressa em palavras. É um fragmento de vida organizado de forma a dizer algo sobre a vida como um todo. A natureza coletiva de uma experiência teatral não é menos importante: o teatro sempre pressupõe a presença de uma comunidade - atores e público - que a experimentam juntos. [...] todas essas qualidades têm contrapartes na política. Um amigo disse uma vez que a política é "a soma de todas as coisas concentradas". Abrange



direito, economia, filosofia e psicologia. Inevitavelmente, a política é o teatro também - o teatro como um sistema de símbolos que nos aborda como um todo, como indivíduos e como membros de uma comunidade, e testemunha através do evento específico em que está incorporada, dos grandes acontecimentos da vida e do mundo, melhorando nossa imaginação e sensibilidade. Não consigo imaginar uma política de sucesso sem a consciência dessas coisas (HAVEŁ, 1997).

E no teatro, as coisas, como o próprio ato, são transformáveis. Do mesmo modo que uma atriz ou um ator no palco pode se transformar em outra pessoa, animal ou coisa, também tudo que a atriz ou ator manipule pode adquirir uma função até então tida como nova e estranha. A delicada passagem na obra *Semiótica da Cultura Popular* de Piotr Bogatyriew reforça esta ideia:

Os famosos sapatos de Charlie Chaplin, graças a sua atuação se convertem em comida, e os cadarços se convertem em espaguete (*A Corrida do Ouro/The Gold Rush*, 1925); e no mesmo filme dois pãezinhos dançam como uma dupla de amantes. Este tipo de objetos transformados, utilizados pelo ator em sua atuação, são muito comuns no teatro popular (BOGATYRIEW, 1976: 35-36).

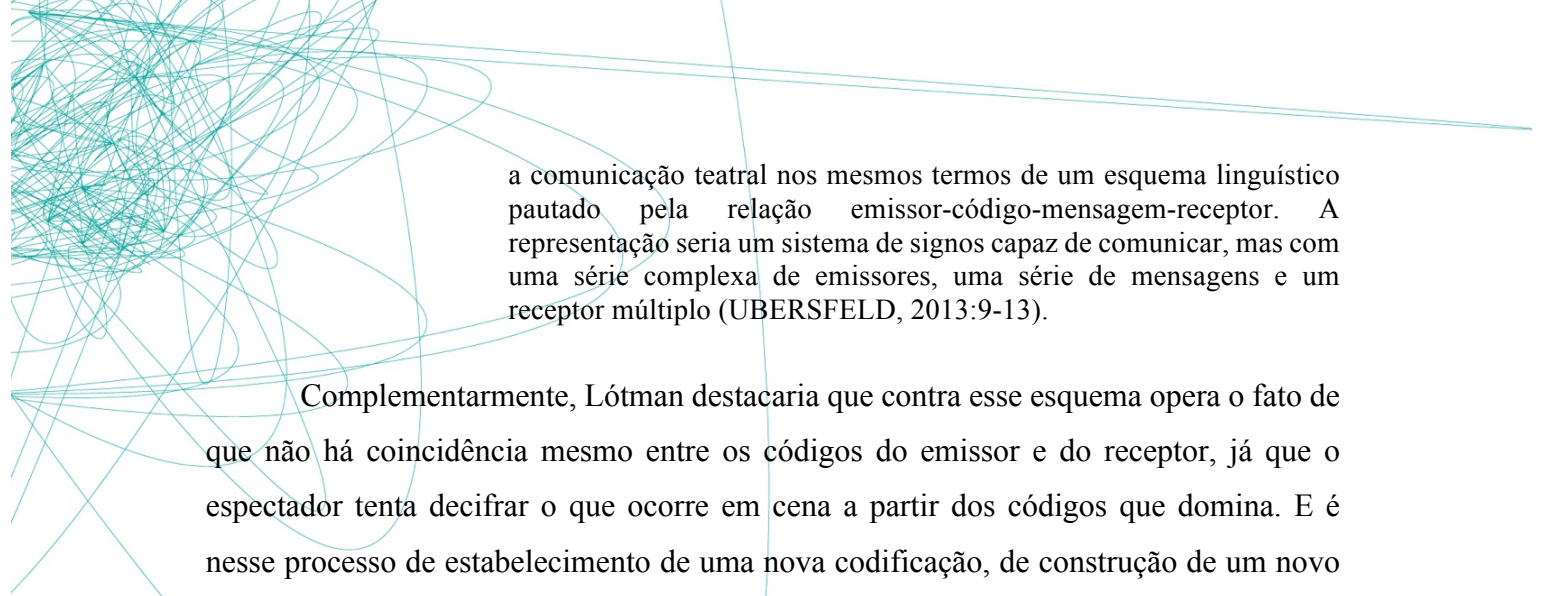
Tal processo de *semiotização* é o que permite que o objeto antes associado a uma função prática qualquer ganhe sentido simbólico e integre o texto do espetáculo (BOGATYRIEW, 1976: 33-50).

Assim, o signo teatral aponta em primeiro lugar para sua própria função como signo, mas também para outro signo possível que não o de uma condição material ou função imediata. Isso significa que, ao apontar para a *denotação* à qual o objeto tradicionalmente se refere (a vestimenta de uma personagem ou a decoração de uma casa no palco), o signo também aponta para uma série de *conotações* secundárias que o público interpreta graças a seu repertório político, social e cultural. Desse modo, tanto a vestimenta quanto a decoração da casa podem ser, além de signos de si, símbolos de realeza, pobreza, vulgaridade, ostentação – ou seja, *são signos de signos* (BOGATYRIEW, 1976: 33)

As diversas formas de teatralidade dentro do campo da contemporaneidade, entretanto, vislumbram uma reunião de signos que, preferencialmente, deve ser cooptado e assimilado juntos, desdobrando-se em múltiplas transgressões ao mesmo tempo.

Para Anne Ubersfeld, sequer seria possível falar em uma linguagem teatral, já que não existe um “signo teatral” isolado equivalente ao signo linguístico.

O “signo teatral” é, na verdade, uma “superposição de signos”, em que um empilhamento simultâneo, vertical, de signos é capaz de dizer muitas coisas ao mesmo tempo. Desse modo, não seria possível pensar



a comunicação teatral nos mesmos termos de um esquema linguístico pautado pela relação emissor-código-mensagem-receptor. A representação seria um sistema de signos capaz de comunicar, mas com uma série complexa de emissores, uma série de mensagens e um receptor múltiplo (UBERSFELD, 2013:9-13).

Complementarmente, Lótman destacaria que contra esse esquema opera o fato de que não há coincidência mesmo entre os códigos do emissor e do receptor, já que o espectador tenta decifrar o que ocorre em cena a partir dos códigos que domina. E é nesse processo de estabelecimento de uma nova codificação, de construção de um novo sentido, que reside o prazer do espectador (LÓTMAN, 1972: 33).

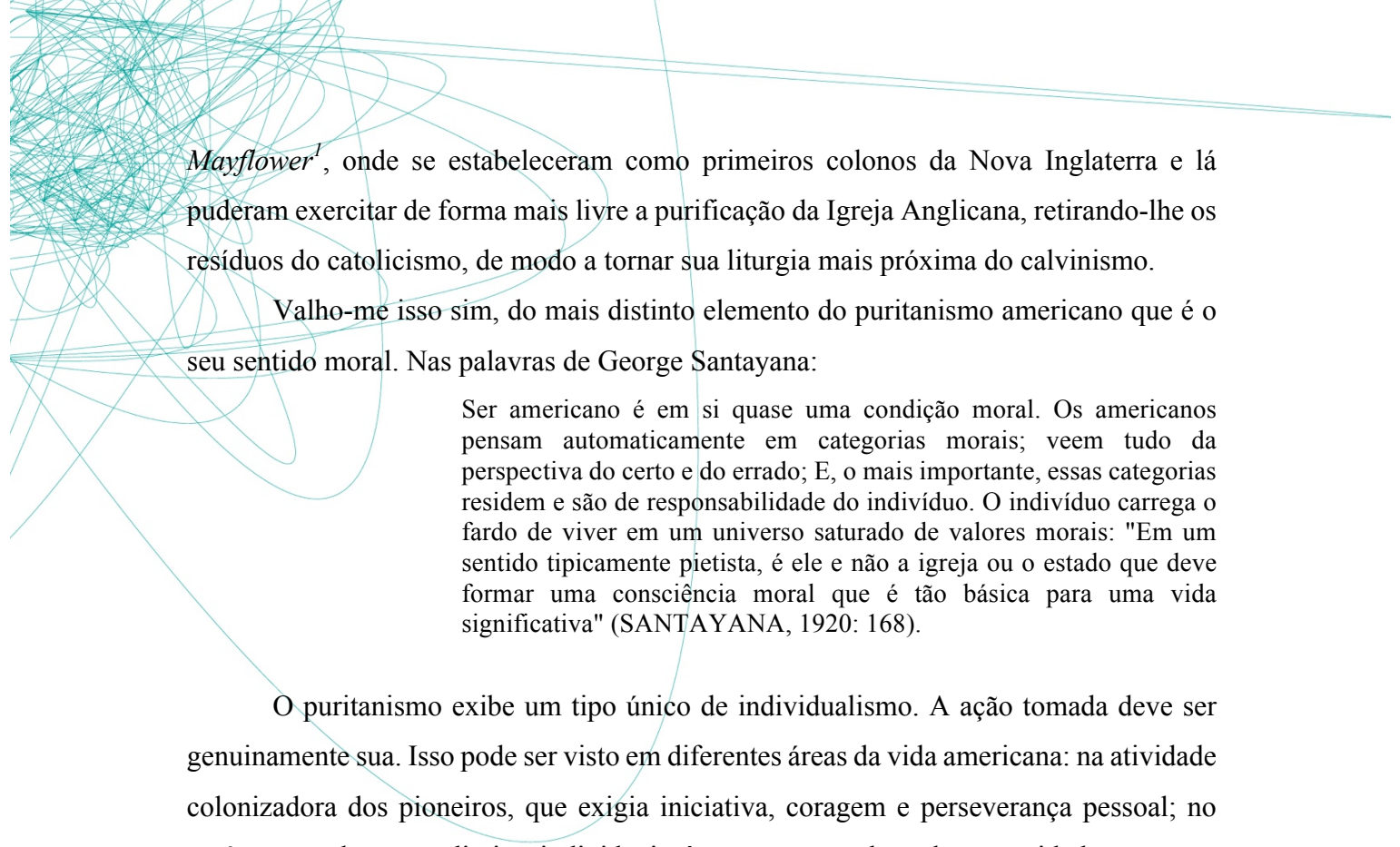
Na mesma toada, Erika Fischer-Lichte nega a possibilidade de um código teatral comum, capaz de fornecer a mesma base comunicativa para diferentes contextos emergenciais do fenômeno cênico, já que diferentes tradições teatrais trabalham com diferentes corpos sógnicos (LICHTE, 1992: 11).

Lótman ao citar este prazer do espectador, me evoca a relacionar imediatamente com a questão da ética sob o ponto de vista de Peirce.

A ética sob a ótica peirceana necessita de uma adesão voluntária do indivíduo, que segundo ele, viria do sentimento, mais do que a razão. A ação é o centro de toda a reflexão ética para ele onde a vida moral demanda o uso da razão de forma correta na ação deliberada.

Vale aqui, uma pequena reflexão: entendo que um autor, ao expressar seu pensamento o vincula intimamente à sua vida, ao seu habitat cultural e condição social, às ações e atitudes das pessoas que estão à sua volta. Peirce desenvolveu sua filosofia dentro de um ambiente impregnado de várias tradições, a maioria delas da Europa, especialmente da Inglaterra. Traços fortes de idealismo alemão, Puritanismo, senso comum escocês, idealismo alemão, entre outros, se uniram na formação da filosofia americana. Estes elementos certamente influenciaram o trabalho de Pierce e em especial sua visão particular sobre ética. Ele mesmo cresceu em uma sociedade puritana, recebendo influências familiares de cunho religioso. Lendo sobre Charles Sanders Peirce, percebo a presença do puritanismo americano no que tange, em especial, ao conceito que este atribui à ética.

Sobre o puritanismo americano, não vou me estender aqui em seus conceitos mais aprofundados e sim apenas para contextualizar que os puritanos chegaram a bordo do



*Mayflower*¹, onde se estabeleceram como primeiros colonos da Nova Inglaterra e lá puderam exercitar de forma mais livre a purificação da Igreja Anglicana, retirando-lhe os resíduos do catolicismo, de modo a tornar sua liturgia mais próxima do calvinismo.

Valho-me isso sim, do mais distinto elemento do puritanismo americano que é o seu sentido moral. Nas palavras de George Santayana:

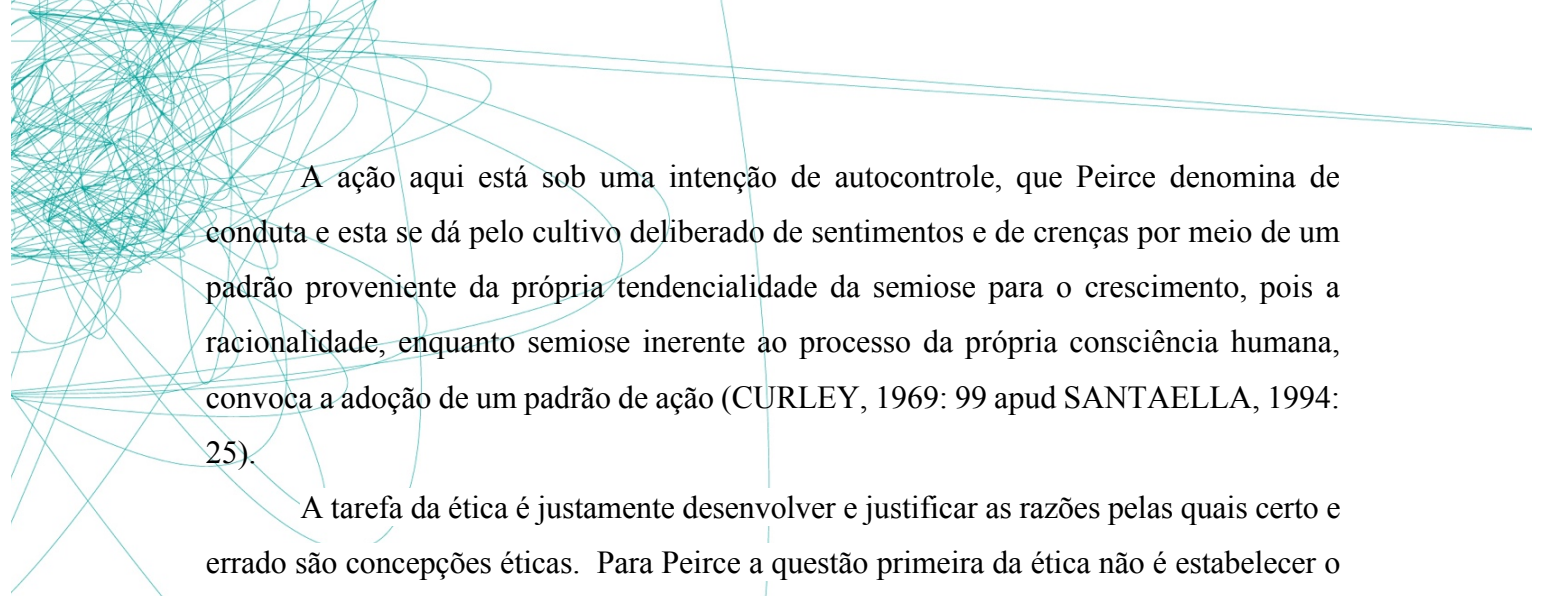
Ser americano é em si quase uma condição moral. Os americanos pensam automaticamente em categorias morais; veem tudo da perspectiva do certo e do errado; E, o mais importante, essas categorias residem e são de responsabilidade do indivíduo. O indivíduo carrega o fardo de viver em um universo saturado de valores morais: "Em um sentido tipicamente pietista, é ele e não a igreja ou o estado que deve formar uma consciência moral que é tão básica para uma vida significativa" (SANTAYANA, 1920: 168).

O puritanismo exhibe um tipo único de individualismo. A ação tomada deve ser genuinamente sua. Isso pode ser visto em diferentes áreas da vida americana: na atividade colonizadora dos pioneiros, que exigia iniciativa, coragem e perseverança pessoal; no caráter sagrado que os direitos individuais têm para os membros da comunidade; e mesmo no relacionamento individual entre o indivíduo e seu Deus.

Dito isto e tendo este contexto como pano de fundo, Peirce estudou a questão da ética como inserida dentro das ciências normativas, esclarecendo-nos, de antemão, três ramos destas ciências normativas: lógica (ou semiótica), ética e estética como artes do raciocínio (*reasoning*), da conduta de vida (conduta humana) e daquilo que é admirável per se (SANTAELLA, 1994: 125). Entendeu os atos voluntários deliberados partindo da perspectiva de sua conformidade com um ideal, que é apresentado como o objetivo final de toda ação. A ética pergunta fundamentalmente quais condições uma ação deve ter para ser moralmente boa ou para constituir um comportamento admirável.

Ética é o estudo dos fins da ação que estamos deliberadamente dispostos a adotar. Ou seja, a ação correta que está em conformidade com os fins que estamos dispostos a adotar deliberadamente ... Essa ética genuína é ciência normativa por excelência, porque um fim - o objeto essencial da ciência normativa - está vinculado a um ato voluntário de uma maneira tão primordial como não é para qualquer outra coisa ... Por outro lado, um objetivo final de ação adotado deliberadamente - ou seja, razoavelmente adotado - deve ser um estado de coisas que seja razoavelmente louvável em si, além de qualquer uma análise mais profunda. Deve ser um ideal admirável (PEIRCE/CP 1903: 130).

¹ *Mayflower* (em português, literalmente “flor de maio”) foi o famoso navio que, em 1620, transportou os chamados Peregrinos, do porto de Southampton, Inglaterra, para o Novo Mundo. O navio transportava 102 passageiros, na sua maioria puritanos separatistas, que procuravam liberdade religiosa, longe do poder hegemônico da Igreja Anglicana (https://pt.wikipedia.org/wiki/Mayflower#cite_note-sos-1, acesso em 03/07/2020).



A ação aqui está sob uma intenção de autocontrole, que Peirce denomina de conduta e esta se dá pelo cultivo deliberado de sentimentos e de crenças por meio de um padrão proveniente da própria tendencialidade da semiose para o crescimento, pois a racionalidade, enquanto semiose inerente ao processo da própria consciência humana, convoca a adoção de um padrão de ação (CURLEY, 1969: 99 apud SANTAELLA, 1994: 25).

A tarefa da ética é justamente desenvolver e justificar as razões pelas quais certo e errado são concepções éticas. Para Peirce a questão primeira da ética não é estabelecer o que é certo, mas tentar entender o que é almejado pelo sujeito e para onde a força de vontade deve ser dirigida (SANTAELLA, 1994: 121).

Assim, temos a força de vontade como uma ação resultante de uma habitualidade e que por si só já está relaciona com um ideal de conduta. Há no pensamento de Charles Peirce três maneiras pelas quais os ideais de conduta são recomendados. Quero me deter no primeiro.

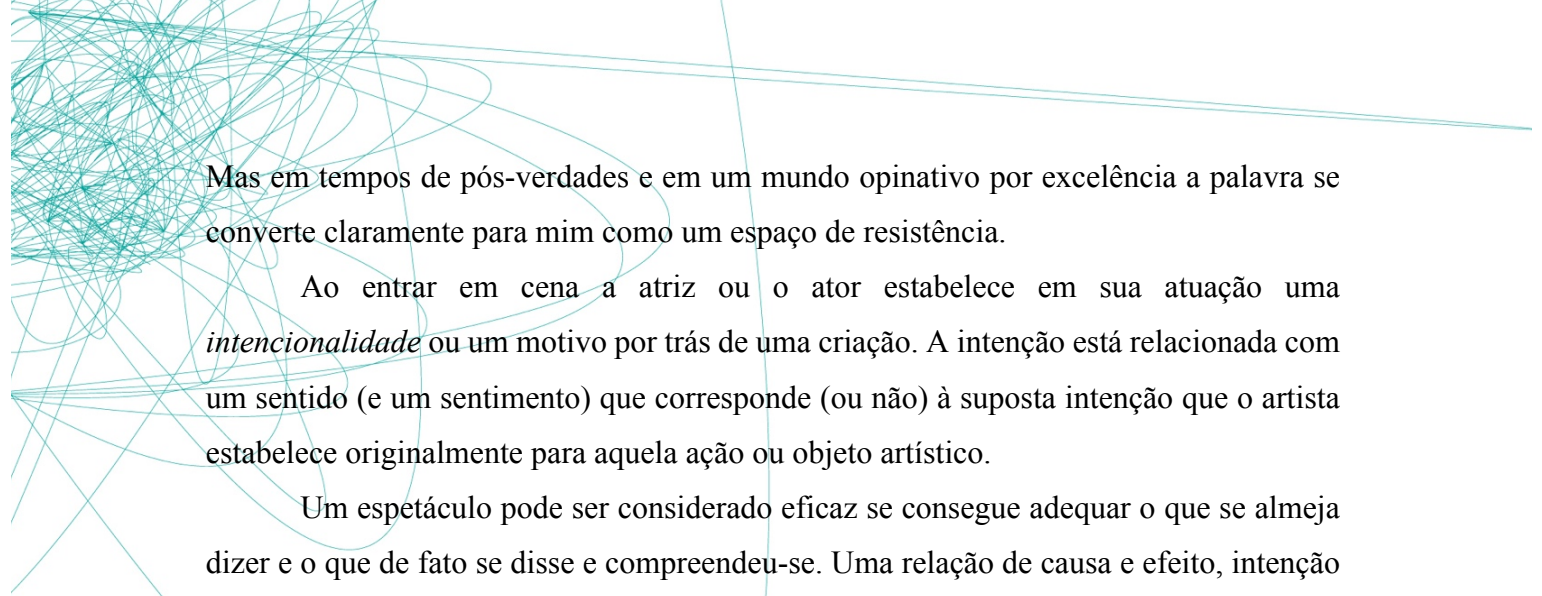
Em primeiro lugar, certos tipos de conduta, quando o sujeito os contempla, têm uma qualidade estética. Ele acha aquela conduta excelente; e embora sua noção seja grosseira ou sentimental, ainda se assim for, irá se alterar com o tempo e deve tender a ser estabelecida em harmonia com a sua natureza. De qualquer forma, seu gosto é seu gosto por enquanto; e isso é tudo (PEIRCE vol.1: 591).

Esta passagem endossa as reflexões de que tanto ética quanto lógica estão embasadas no sentimento (SANTAELLA, 1994: 133), palavra tão potente na arte em geral e tão complexa dentro do campo estético teatral.

Então, a partir deste contexto diverso e potente, se multiplicam perguntas e interrogações, sempre com a crise de fundo, em uma roda interminável que exemplifica com perfeição diversas montagens de coletivos artísticos teatrais (lugar onde me incluo) na cena contemporânea. Aqui se clama a importância de se apelar para a responsabilidade do espectador e assumirmos os desdobramentos desta relação.

Por exemplo: minha criação artística está, desde um certo tempo, buscando dar o protagonismo para as mulheres, uma atitude que afortunadamente está se generalizando. Esse enfoque, por certo, já supõe um ato político, ideológico.

A politização da cena, no entanto, se estende e, para a margem da reivindicação do valor artístico de uma peça de teatro não cair no *adoutrinamento*, cabe ressaltar que o teatro mais rupturista e que impugna mais o sistema, geralmente é baseado em um texto, na força da palavra. Pode-se também renunciar-se à palavra e isso é algo muito legítimo.



Mas em tempos de pós-verdades e em um mundo opinativo por excelência a palavra se converte claramente para mim como um espaço de resistência.

Ao entrar em cena a atriz ou o ator estabelece em sua atuação uma *intencionalidade* ou um motivo por trás de uma criação. A intenção está relacionada com um sentido (e um sentimento) que corresponde (ou não) à suposta intenção que o artista estabelece originalmente para aquela ação ou objeto artístico.

Um espetáculo pode ser considerado eficaz se consegue adequar o que se almeja dizer e o que de fato se disse e compreendeu-se. Uma relação de causa e efeito, intenção e resultado estético que se legitimam *mutuamente*.

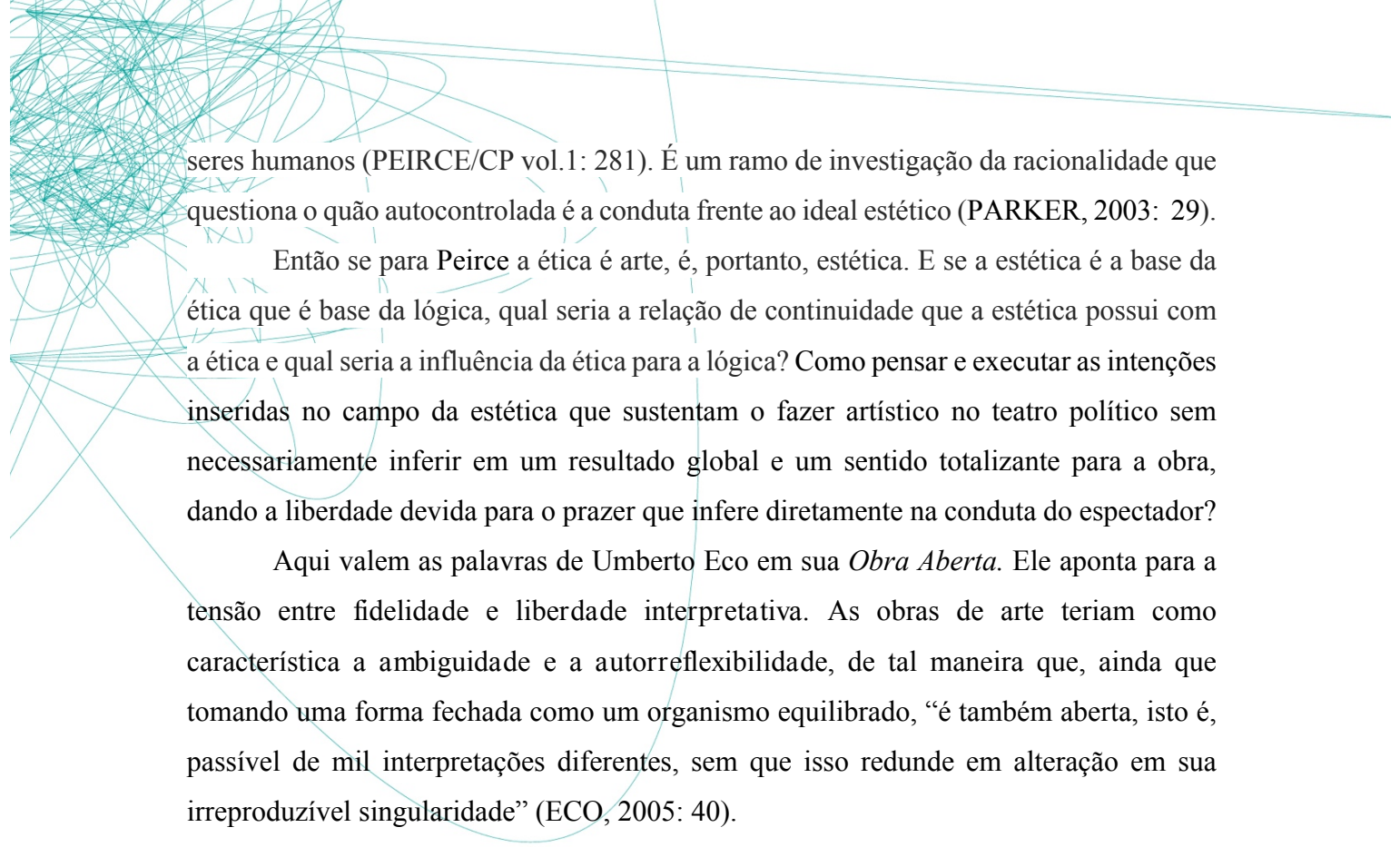
Mas *intenção* e *efeito* em um espetáculo de teatro político implicam em algumas ponderações no que diz respeito ao exercício crítico e por consequente, ético. A atriz ou o ator em cena pode não dar conta da comunicação daquilo que cria, tendendo à uma imparcialidade e uma não transparência da obra. Então, podemos dizer que ao estar em um palco, ela ou ele estabelece um jogo cênico que muitas vezes independe dos reais motivos por trás de sua construção que vai legitimar em maior ou menor grau o fator político quando da recepção pelo seu público que sempre é instável e imprevisível. Uma peça teatral tem sua singularidade, dia após dia, não sendo a mesma nunca.

Quando idealizo um novo espetáculo, sou estimulada, principalmente, por um anseio da própria sociedade em buscar soluções ante uma corrupção capilarizada, um sistema econômico podre que só escancara a desigualdade em níveis alarmantes e as questões de gênero que ainda não parecem entendidas da forma correta. As minhas montagens buscam, assim, questionar ao espectador sua responsabilidade e a alimentação que vem dele, com ação, emoção/sentimento, poesia e pensamento. Esta inter-relação, mantém o meu teatro vivo, pulsante e em constante transformação.

Pradier escreve bem sobre esta questão, afirmando que:

1) nenhuma teoria geral do teatro é hoje aceitável, assim como nenhum dado científico pode levar a qualquer generalização; 2) devemos aceitar a ideia da necessidade de constantemente redefinir e precisar os níveis de organização, e da necessidade de considerar as suas inter-relações; [...] 3) estamos condenados a colaborar, no sentido de que cada um de nós deve com humildade e ambição considerar-se como um sistema aberto. Aberto de forma voluntária e ciente [...] (PRADIER, 2011: 156).

Sobre a ética, a segunda das ciências normativas, e conforme foi pontuado por Peirce, esta ciência se revela como simplesmente, uma arte, que investiga a conduta dos



seres humanos (PEIRCE/CP vol.1: 281). É um ramo de investigação da racionalidade que questiona o quão autocontrolada é a conduta frente ao ideal estético (PARKER, 2003: 29).

Então se para Peirce a ética é arte, é, portanto, estética. E se a estética é a base da ética que é base da lógica, qual seria a relação de continuidade que a estética possui com a ética e qual seria a influência da ética para a lógica? Como pensar e executar as intenções inseridas no campo da estética que sustentam o fazer artístico no teatro político sem necessariamente inferir em um resultado global e um sentido totalizante para a obra, dando a liberdade devida para o prazer que infere diretamente na conduta do espectador?

Aqui valem as palavras de Umberto Eco em sua *Obra Aberta*. Ele aponta para a tensão entre fidelidade e liberdade interpretativa. As obras de arte teriam como característica a ambiguidade e a autorreflexibilidade, de tal maneira que, ainda que tomando uma forma fechada como um organismo equilibrado, “é também aberta, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração em sua irreproduzível singularidade” (ECO, 2005: 40).

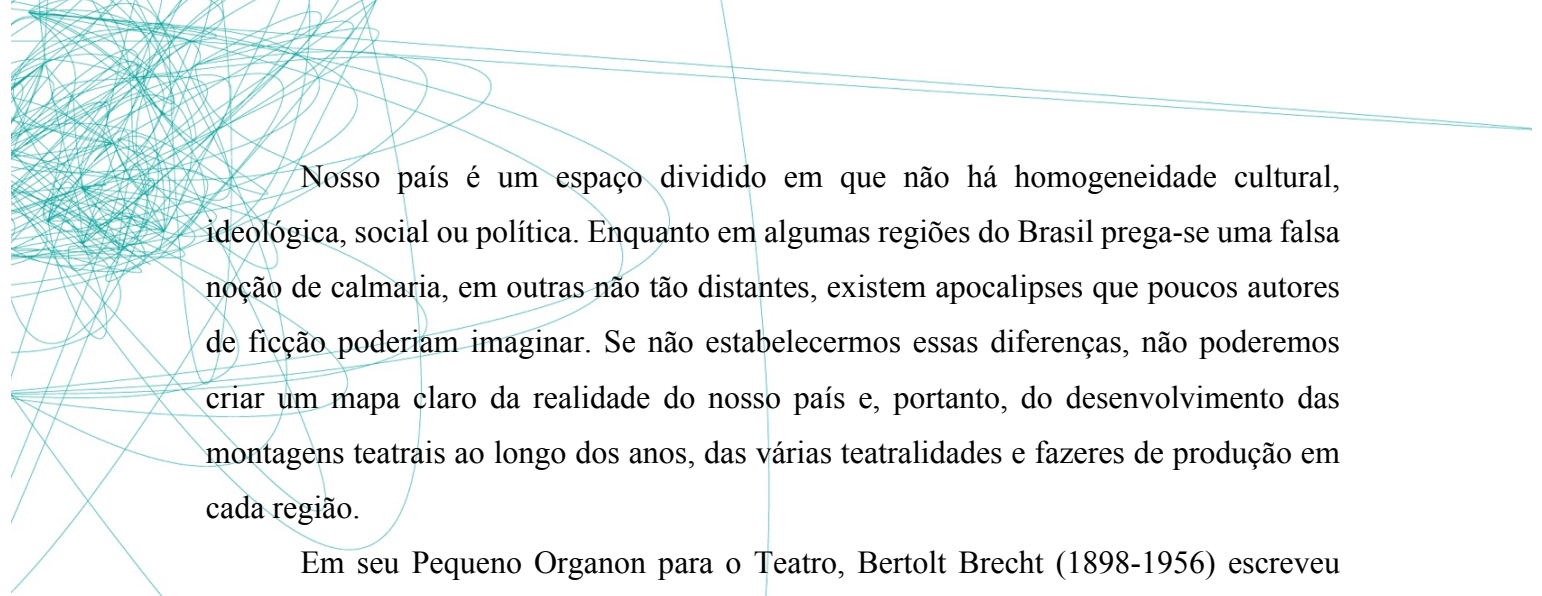
O receptor aqui ocupa um lugar de destaque, já que a cada fruição o artista produz “uma interpretação e uma execução, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original” (ECO, 2005: 40).

Assim, denota-se um posicionamento crítico que utiliza o estruturalismo em sua perspectiva semiótica. Há aqui uma clara relação com Peirce e, por fim, o pensador italiano desenvolve sua ideia de interpretação onde a formulação de hipóteses tem um caráter fundamental.

E estas formulações de hipóteses são, de certa forma, reflexões éticas e todos (e todas) nós temos que fazer estas reflexões porque me parece que uma sociedade mediada pelo consumo, narcisismo, busca de dinheiro fácil e fama instantânea, deixou claro o lugar onde tudo é comprado e vendido, começando pelas consciências.

A cena dentro do teatro político, bebe da contemporaneidade onde, mais do que alçar um discurso, um logos, evoca antes suas contradições, seus recantos, e suas incongruências e instabilidades. E é nestas instabilidades que está o sentimento e, por consequente, a forma como nos comportamos e agimos diante delas.

Toda arte está relacionada com seu contexto e se a arte é sempre política, no entanto, muitas vezes ele procura fugir do político para encontrar esferas mais pacíficas para as quais tenta se reinventar. O ideal admirável que Peirce evoca, carece de uniformidade na arte praticada em nosso país. A criação artística atual reflete o habitat em que se insere, buscando cada vez mais o localismo e as suas origens.



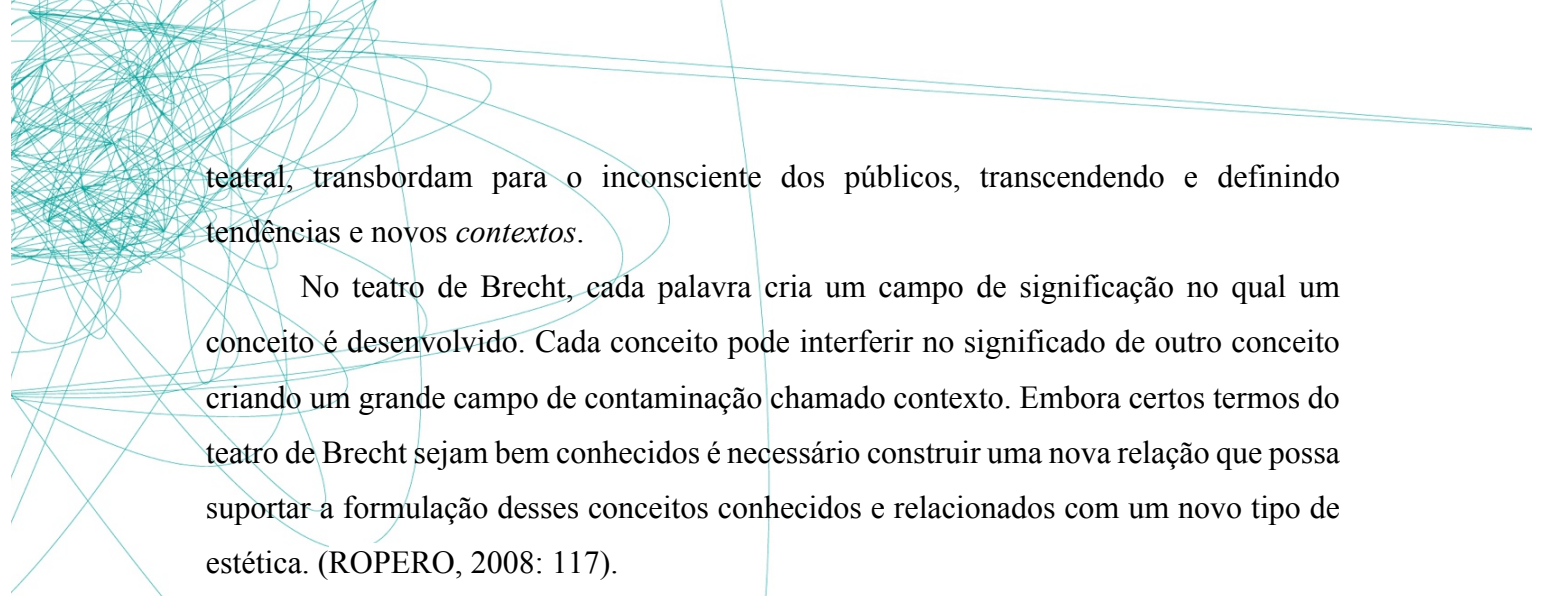
Nosso país é um espaço dividido em que não há homogeneidade cultural, ideológica, social ou política. Enquanto em algumas regiões do Brasil prega-se uma falsa noção de calma, em outras não tão distantes, existem apocalipses que poucos autores de ficção poderiam imaginar. Se não estabelecermos essas diferenças, não poderemos criar um mapa claro da realidade do nosso país e, portanto, do desenvolvimento das montagens teatrais ao longo dos anos, das várias teatralidades e fazeres de produção em cada região.

Em seu Pequeno Organon para o Teatro, Bertolt Brecht (1898-1956) escreveu sobre a importância de criar um teatro que gere diversão, mas faz a diferença entre diversão para uma sociedade simples e outra para uma sociedade complexa e científica. Além disso, ele argumentou que não era possível continuar fazendo teatro clássico ou outras vezes, porque o que se podia admirar nas obras antigas era o que as tornava modernas. Como Antonin Artaud (1896-1948), ele acreditava em um teatro contemporâneo que falava com o público na época. Essa ideia de vanguarda, de viver no presente para criar, é a mesma que muitos criadores de hoje trazem para a cena não em um teatro atual, mas em “teatros atuais”.

Chama a atenção mais uma vez, que a referência para alguns autores, diretores e/ou artistas sejam a sua própria realidade, concreta, a do dia a dia em contraste com os arquétipos ainda vigentes da televisão e da comunicação em massa onde homens e mulheres pertencem à âmbitos distintos. Por outro lado, vi trabalhos focados nos mundos inferiores, nos lugares marginais, bordéis, travestis e muita violência; uma sociedade separada por papéis, onde a violência não é um problema, mas um cenário.

Me soa coerente então pensar que estas formas teatrais são visíveis apenas através de um véu ético. E o véu não pode ser questionado quando a dramaturgia nacional acrescenta ao dispositivo hegemônico a marca do sistema social patriarcal e hiper capitalista que pouco tem a ver com a realidade social? Onde está a crítica do autor que, como observador, não se deixa imbuir nos padrões duplos da sociedade à qual ele pertence?

A verdade é que, entre todos esses textos, essas encenações, encontramos quem é capaz de mostrar algo mais autêntico. Não estamos falando de inovação ou originalidade, mas de uma criação transversalizada, com uma visão crítica, com um ponto de vista particular, que nos mostra um pedaço de realidade, um pedaço do universo que reflete e nos faz viajar para lugares inexplorados. Histórias que impactam o inconsciente coletivo



teatral, transbordam para o inconsciente dos públicos, transcendendo e definindo tendências e novos *contextos*.

No teatro de Brecht, cada palavra cria um campo de significação no qual um conceito é desenvolvido. Cada conceito pode interferir no significado de outro conceito criando um grande campo de contaminação chamado contexto. Embora certos termos do teatro de Brecht sejam bem conhecidos é necessário construir uma nova relação que possa suportar a formulação desses conceitos conhecidos e relacionados com um novo tipo de estética. (ROPERO, 2008: 117).

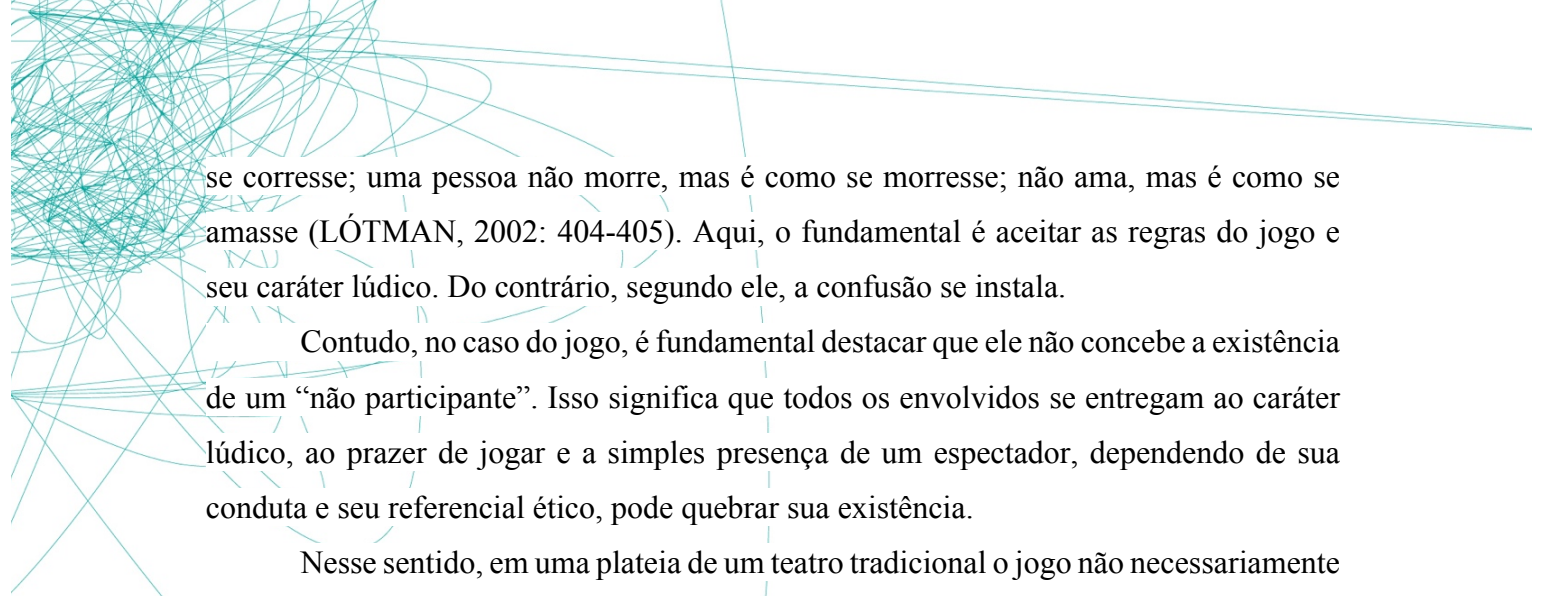
Esta criação transversalizada, descolada de conceitos pré-estabelecidos, tão compactuada com as novas dinâmicas culturais contemporâneas, encontra na semiótica um porto seguro.

Segundo Lótman o teatro seria uma verdadeira “enciclopédia da semiótica”. Isso porque a cena, composta de aspectos tão múltiplos e variados, como dramaturgia, iluminação, cenografia, sonoplastia, corpo e voz dos atores e atrizes, bem como a própria postura do espectador na plateia, consegue reunir em um mesmo sistema inúmeros outros sistemas sógnicos. Desse modo, “se a semiótica da arte ocupa um lugar importante na teoria geral dos sistemas de signos”, a semiótica da cena ocuparia aí dentro uma posição privilegiada, pois a ela estariam ligados os mais variados tipos de arte e seus respectivos problemas artísticos (LÓTMAN, 2002: 133)

Lótman entra propriamente no problema de uma semiótica da cena a partir de uma perspectiva mais ampla: *o teatro fora do teatro*. Isso significa que uma correta compreensão do fenômeno depende de uma olhada para além da prática realizada em edifícios teatrais. Segundo ele:

[...] o teatro estaria no plano das *condutas sógnicas* (*знаковые поведения*), pois, apesar de no cotidiano um indivíduo se movimentar, fazer gestos e falar, sua intenção é prática e utilitária. Já nas festas, jogos, celebrações, rituais, danças e no teatro o caráter da conduta é outro, especial - pela presença de trajes, sons e mesmo entonação que criam uma esfera distinta de tempo e espaço (LÓTMAN, 2002: 403-404).

No entanto, apesar da distinção didática, Lótman ressalta que na vida real estas duas esferas (das condutas *direta* e *sógnica*) interagem e se influenciam mutuamente. Aqui, o *jogo* (*uzpa*) torna-se um exemplo direto disso. Ele está na base da prática teatral, mas ao mesmo tempo espalhado pelo cotidiano. Para ele, o jogo é síntese de uma conduta prática/direta e uma conduta sógnica: um cachorro brinca com outro cachorro e finge que o morde (mas não o machuca realmente); um indivíduo não corre, mas faz os gestos como



se corresse; uma pessoa não morre, mas é como se morresse; não ama, mas é como se amasse (LÓTMAN, 2002: 404-405). Aqui, o fundamental é aceitar as regras do jogo e seu caráter lúdico. Do contrário, segundo ele, a confusão se instala.

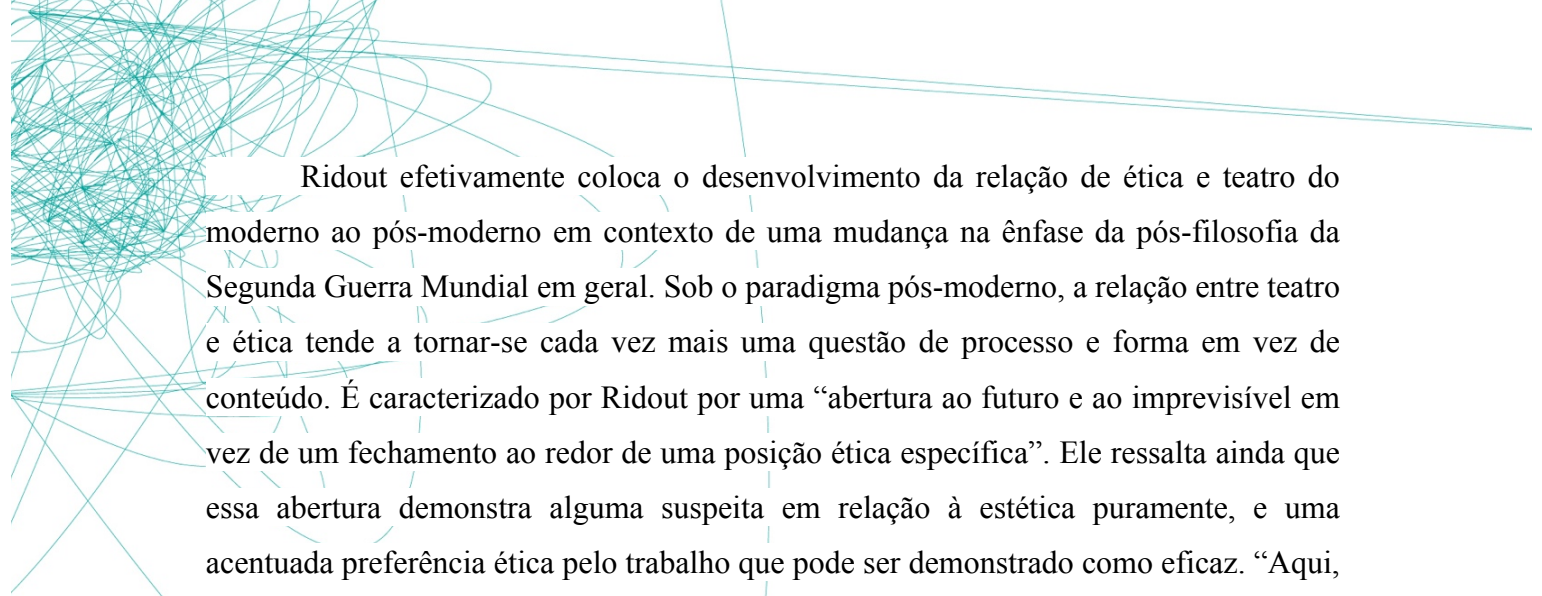
Contudo, no caso do jogo, é fundamental destacar que ele não concebe a existência de um “não participante”. Isso significa que todos os envolvidos se entregam ao caráter lúdico, ao prazer de jogar e a simples presença de um espectador, dependendo de sua conduta e seu referencial ético, pode quebrar sua existência.

Nesse sentido, em uma plateia de um teatro tradicional o jogo não necessariamente deixa de existir, pelo contrário: o espectador é transformado em co-participante daquela atividade lúdica. Ele passa a fazer parte dela desde o momento em que a cortina se abre e a ação cênica se inicia. E aqui torna-se essencial que a ética universalizante não seja protagonista, pois a diversidade destas participações é que tornam as criações mais palatáveis e ricas em experiências.

E sobre estas experiências teatrais contemporâneas (como o desbunde tropicalista do Teatro Oficina ou mesmo o Teatro Fórum e o Teatro Invisível, de Augusto Boal) é importante ressaltar que elas tentam levar esta condição de co-participação do espectador ao seu limite, exigindo ora uma integração corporal mais direta, ora um envolvimento político-discursivo mais ativo em uma possível tomada de decisão sobre o que ocorre em cena. Ou seja, tentam romper com uma suposta passividade do espectador, para resgatar no jogo teatral aquilo que ele tem de mais intenso: a criação de mecanismo para a ativação de uma consciência criadora, na qual os participantes se orientam em “um *continuum* de possibilidades complexo e de muitos planos” (LÓTMAN 2002: 406).

O teatro e por consequência a linguagem teatral se constrói dentro de relações sociais específicas; e aqui mergulho em qualquer coletivo teatral, o teatro de grupo, essência do Teatro.

Parte da grande tradição do teatro é um código de ética (já existente) que pertence a todo trabalhador - amador e profissional - no estágio legítimo. Esse código, embora tácito, tem sido observado ao longo dos séculos e continuará muito depois de nós. Não é superstição, nem dogma, nem estatuto imposto por lei. É uma atitude em relação ao artesanato, um respeito pelos associados e uma dedicação ao público. Este código descreve uma autodisciplina que, longe de roubar a individualidade, aumenta a estima pessoal e a dignidade por meio de cooperação e propósito comum. O resultado é a perfeição, que engloba tudo o que se entende por bom teatro.



Ridout efetivamente coloca o desenvolvimento da relação de ética e teatro do moderno ao pós-moderno em contexto de uma mudança na ênfase da pós-filosofia da Segunda Guerra Mundial em geral. Sob o paradigma pós-moderno, a relação entre teatro e ética tende a tornar-se cada vez mais uma questão de processo e forma em vez de conteúdo. É caracterizado por Ridout por uma “abertura ao futuro e ao imprevisível em vez de um fechamento ao redor de uma posição ética específica”. Ele ressalta ainda que essa abertura demonstra alguma suspeita em relação à estética puramente, e uma acentuada preferência ética pelo trabalho que pode ser demonstrado como eficaz. “Aqui, a eficácia não é medida em termos de impacto político ou social direto, mas em termos de produção de relações e situações ditas como éticas” (RIDOUT, 2009: 114).

No entanto, a ética não substitui completamente o bem pela política ou pela estética. A experiência estética se torna a condição de possibilidade para um tipo particular (de cada espectador) de relacionamento ético. O relacionamento ético se torna, por sua vez, a base sobre a qual ação política pode ser tentada. O argumento é fácil de seguir, sem se tornar simplista.

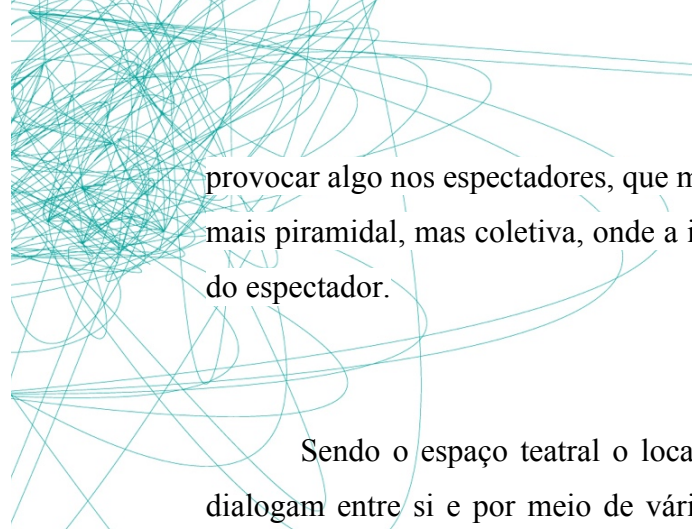
Em alguns teatros políticos, muitas vezes, me causa a estranha sensação de *dramatizarem* a ética enquanto, ao mesmo tempo, tento pensar em maneiras pelas quais a prática teatral deve *pensar* sobre a ética.

Entendo que a própria arte já se aproxima do entendimento de Peirce quando se posiciona de forma - muito questionável, aliás! - em relação às pessoas que consomem ou não arte.

Isto denota a falta de inclusão: por exemplo, pessoas que não vão ao teatro são, por implicação, de alguma forma defeituosas, aquém das que vão ao teatro e consomem arte de forma contínua. Há uma distinção entre o praticante e o não praticante cultural.

Hoje em dia, várias são as camadas dramatúrgicas teatrais: elas não se traduzem somente no texto, mas também significa escrita de palco, escrita para a cena que ocorre, para a intenção dada pelo artista e para o contexto presente e isso é essencial para criar uma estrutura coerente de uma encenação que explora outras áreas do teatro, como performance, documento, biodrama, teatro de testemunho ou trabalhos que intervêm na realidade com dispositivos para alterar as variáveis de uma determinada situação hegemônica.

Essas explorações cênicas procuram mudar os modos de operação de uma determinada sociedade; eles usam as bases da representação para criar novos modelos teatrais que usam a tecnologia e a ideia de representação, ficção e apresentação para



provocar algo nos espectadores, que muitas vezes são participantes da criação, que não é mais piramidal, mas coletiva, onde a ideia de dramaturgia, então, também se torna parte do espectador.

Considerações finais

Sendo o espaço teatral o local, por excelência, em que os signos proliferam e dialogam entre si e por meio de várias linguagens onde o público pode identificar as diversas situações de enunciação, entendo que a singularidade desta enunciação teatral está ligada ao fato de ela frustrar uma concepção tranquilizadora da citação. O discurso teatral constitui um setor do discurso literário caracterizado por uma dupla cena enunciativa.

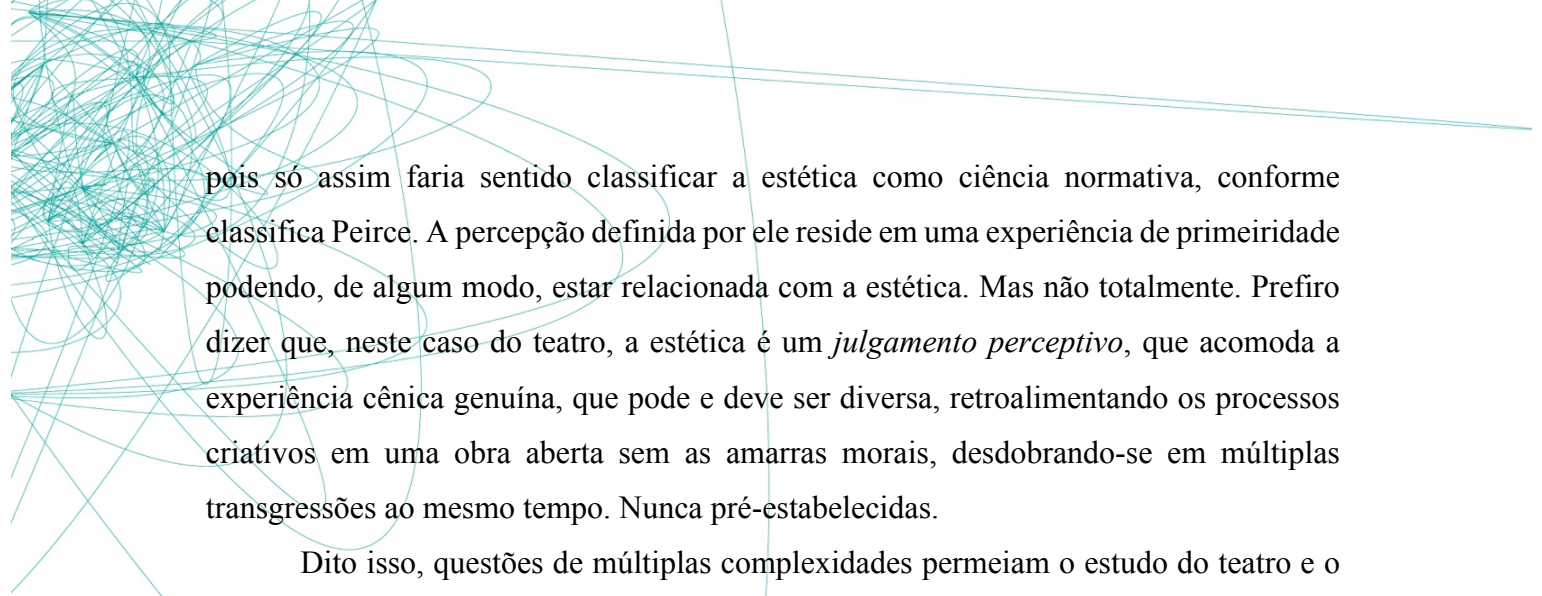
O teatro (político) maior é aquele que se produz quando as obras falam de seu tempo, e por vez, abordam algo universal como a fragilidade do ser humano, mas sem ser universalizante. E essa linha encontramos desde os clássicos gregos a Ibsen ou Brecht passando por autores brasileiros como Augusto Boal (1931-2009), Antunes Filho (1929-2019) ou José Celso Martinez Corrêa (1937-).

Pierce estrutura seu ideal normativo de uma posição nominalista para uma posição realista, em uma atitude de rejeição em relação à filosofia moral. Situa a ética pura (o *summum bonum*), em um assunto estritamente teórico que não deve ser a mesma ética abordada na prática sob a égide da moralidade. A ética peirceana se aproxima aqui da “Metaética”², um ramo da filosofia moral que dá atenção às questões éticas de segunda ordem, contrastando com a ética normativa que trata de questões de primeira ordem.

Quanto relacionamos ao teatro, em especial ao político, passo a questionar qual ou quais estados psicológicos expressam um julgamento moral e se essas qualidades morais são externas, aparentes em uma relação co-participativa entre artista em cena e seu público. A percepção que Peirce escreveu como “uma qualidade de sentimento ou sensação”, que consiste em “um todo único e indiviso” está assim relacionada à categoria de primeiridade (PEIRCE/CP 7.625, 1903).

O processo que a percepção vem à mente não está sob o controle do pensamento; por “silenciosamente impor-se a mim” (PEIRCE/CP 7.621, 1093). Esta percepção não pode, portanto, ser pronunciada como bom ou ruim. Só que, ao contrário, a bondade estética de um público em relação ao que vê em cena, está sob o controle do pensamento,

² Uma introdução deste conceito por ser encontrado em MILLER A., (2003), *An Introduction to Contemporary Methaethics*, Cambridge, Polity Press.



pois só assim faria sentido classificar a estética como ciência normativa, conforme classifica Peirce. A percepção definida por ele reside em uma experiência de primeiridade podendo, de algum modo, estar relacionada com a estética. Mas não totalmente. Prefiro dizer que, neste caso do teatro, a estética é um *juízo perceptivo*, que acomoda a experiência cênica genuína, que pode e deve ser diversa, retroalimentando os processos criativos em uma obra aberta sem as amarras morais, desdobrando-se em múltiplas transgressões ao mesmo tempo. Nunca pré-estabelecidas.

Dito isso, questões de múltiplas complexidades permeiam o estudo do teatro e o papel que a semiótica e a ética exercem sobre ele. Dentro das preocupações contemporâneas artísticas centradas na subjetividade da intertextualidade, na presença, da relação corpo-espço/contexto, a semiótica não prevalece como uma vocação universalizante.

É mister reproduzir no teatro a experiência da subjetividade dentro de um contexto político polarizado e bombardeado por todo o tipo de informação, possibilitando através da estética, o surgimento de interpretações variantes que contribuem – de modo muito significativo – na trajetória da cena contemporânea teatral brasileira.

Penso ser agora a hora para fazer um teatro de forma legítima, um teatro reivindicativo e comprometido politicamente com os direitos humanos, com a diversidade e a inclusão social sob a égide de diferentes formatos e temáticas. Nós artistas fazemos isso porque cremos em um projeto maior, necessário e premente. A cultura é em si transformadora, se não, não é cultura.

Referências

DORT, Bernard. **Teatro político: uma reviravolta copernicana**. In: *O teatro e sua realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

ECO, U. **Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

FISCHER-LICHTE, E. **The Semiotics of Theater**. Trad. Jeremy Gaines e Doris L. Jones. Indianapolis: Indiana University Press, 1992.

HAVEL, V. **Why Politics Needs Theatre** (1997) – Disponível em : <https://www.abc.net.au/religion/why-politics-needs-the-theatre/10100936>. Acesso em 12/07/2020.

LÓTMAN, I. **Izbrannye stati v triokh tomakh: Stati po semiótiki i tipologii kulture**: [Artigos sobre semiótica e tipologia da cultura]. Tallinn: Aleksandra, 1992.

LÓTMAN, I. **Stati po semiótike kulture i iskusstva** [Artigos sobre semiótica da cultura e da arte]. São Petersburgo: Gumanitárnoe Aguentstvo “Akademitcheski Proekt”, 2002.

PARKER, K. A., *Reconstructing the Normative Sciences*, 2003. Disponível em: <https://pdfs.semanticscholar.org/6ab7/a02f1950cc67f06802a43743692eccc95.pdf>.

Acesso em 12/07/2020.

PEIRCE, C. S., **The Collected Papers of Charles Sanders Peirce. (CP)** Vols. 1–6, ed. C. Hartshorne, P. Weiss, & A. W. Burks (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1931–1935), vols. 7–8, ed. Arthur W. Burks (mesma editora, 1958).

PRADIER, Jean-Marie. **Etnoscenologia, Etologia e Biologia Molecolare**. Nuovi Dialoghi tra Teatro e Neuroscienze. Roma: Editoria & Spettacolo, 2011.

RIDOUT, N. **Theatre and Ethics**, Hampshire, UK: Palgrave Macmillan, 2009.

ROPERO, A. **Pequeno Organon para um grande ideal: uma análise sobre a visão estética de Brecht para o teatro**. 2008. 117 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, 2008. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/91562>. Acesso em 12/07/2020.

SANTAELLA, Lucia. **Estética de Platão a Peirce**. São Paulo: Experimento, 1994.

SANTAYANA, G. *Character and Opinion in the United States*, Charles Scribner's Sons, New York, 1920, p. 168.

UBERSFELD, A. **Para ler o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2013.



semeiosis