

<http://dx.doi.org/10.1590/2176-457339181>

Iuri Lótman e a semiótica do teatro / *Yuri Lotman and the Semiotics of Theatre*

*Rodrigo Alves do Nascimento**

RESUMO

O semioticista Iuri Lótman escreveu contribuições decisivas no campo da semiótica da literatura. No entanto, ao longo dos anos 70 passa a ampliar seu universo de interesses para além do texto literário, trazendo contribuições para os estudos do cinema, das artes plásticas e mesmo das normas de etiqueta da nobreza russa. Neste artigo pretendo introduzir as contribuições de Lótman no campo da semiótica da cena e demonstrar como o semioticista russo realiza reflexões importantes em um campo até então pouco explorado dentro dos estudos semióticos. Ao analisar o caráter do espaço teatral, as relações entre texto e código, o papel da semiótica teatral e do *ensemble* cênico, Lótman retoma o caminho aberto pelo Círculo Linguístico de Praga e antecipa flancos de interesse que só recentemente seriam explorados pela semiótica teatral.

PALAVRAS-CHAVE: Iuri Lótman; Semiótica do teatro

ABSTRACT

The semiotician Yuri Lotman wrote decisive contributions to the field of semiotics of literature. However, throughout the 1970s he expanded his universe of interests beyond the literary text contributing to the study of cinema, fine arts and even Russian nobility's code of behavior. In this article, I introduce Lotman's writings in the field of theatre semiotics to demonstrate how the Russian semiotician brings important considerations to a field until then underexplored within semiotic studies. His reflections on the nature of the theatrical space, on the relations between text and code, on the role of theatre semiotics, and on the theatrical ensemble enlarged the path opened by the Linguistic Circle of Prague and anticipate discussions that only recently started to be explored by the semiotics of theatre.

KEYWORDS: *Yuri Lotman; Theatre semiotics*

* Universidade de São Paulo - USP, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Letras Orientais, Campus Butantã, São Paulo, São Paulo, Brasil; FAPESP; <https://orcid.org/0000-0001-7130-0981>; professor.rodrigonascimento@gmail.com.

Ao final de *A semiótica da cena*¹, um dos mais longos ensaios de Iuri Lótman sobre a linguagem teatral, publicado em 1980, o teórico arremata suas considerações com uma afirmação de fôlego: o teatro seria uma verdadeira “enciclopédia da semiótica” (LÓTMAN, 2002, p.431)². 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 sígnicos. Desse modo, se a “semiótica da arte ocupa um lugar importante na teoria geral dos sistemas de signos” (2002, p.402)³, 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.

No entanto, ainda que Lótman tenha chegado a uma conclusão de tal envergadura, revelando a um só tempo a condição múltipla e bastante privilegiada da arte teatral, é curioso notar que os estudos semióticos até os anos 80 pouco haviam se debruçado sobre ela, especialmente se comparados com o volume de estudos que já vinham sendo produzidos com outros sistemas semióticos, como o da literatura, das artes plásticas e mesmo do cinema⁴. Mas isso não significa dizer que esta ciência preocupada com os processos de comunicação e significação tenha deixado completamente de lado o teatro.

Importantes apontamentos a respeito de uma semiótica da cena já vinham sendo feitos a partir dos anos 30 e 40 por teóricos do Círculo Linguístico de Praga, então sob forte influência do estruturalismo de Ferdinand de Saussure e dos Formalistas Russos. Os teóricos desse período tinham de lidar com o fato de que o estudo do teatro como linguagem era um campo a se explorar, dada a pouca sistematização teórica em torno desse sistema. Aqui, temos em mente o fato de que a prática teatral europeia fora ocupada, a partir do século XVII, pelas rígidas formulações neoclássicas, das quais

¹ No original: Семиотика Сцены.

² Todas as citações de trechos das obras de Iuri Lótman são feitas a partir de tradução minha dos originais em russo. Em russo: “[...] можно назвать энциклопедией семиотики”.

³ Em russo: “семиотика искусства занимает важное место в общей теории знаковых систем”.

⁴ O próprio Lótman reconhece no início do já referido artigo que “a semiótica do teatro é uma parte importante, e até agora pouco trabalhada, desse complexo problema [a teoria geral dos sistemas de signos]” (LÓTMAN, 2002, p.402). Em russo: “Семиотика театра — важная и до сих пор еще мало разработанная часть этой сложной проблемы”.

Boileau, com sua *L'art poétique*, tinha se tornado o grande porta-voz. Elas previam um resgate bastante enviesado da *Poética* de Aristóteles, levando à risca a lei das três unidades para a conquista da verossimilhança, bem como a ideia da comédia e da tragédia como gêneros puros, com leis internas rígidas e associadas a um imperioso decoro temático e procedimental (ROUBINE, 2003, p.14-40).

Tal concepção, bastante centrada no texto dramático e na encenação de ilusão realista, sofreu grandes abalos com o resgate romântico da dramaturgia shakesperiana em fins do séc. XVIII (considerada impura por muitos neoclássicos), bem como pelas produções dramáticas de Ibsen, Tchekhov, Maeterlinck e Strindberg em fins do XIX, que problematizariam não só esta noção fechada das três unidades (então cimentada pelas formulações de Eugène Scribe da *peça benfeita*), mas desafiariam cada vez mais a própria linguagem teatral como suporte. Ao mesmo tempo, diretores de teatro como Antoine, Gordon Craig e Konstantin Stanislávski paulatinamente poriam em xeque tal *doxa* teatral, já que sua rigidez cada vez mais era um anteparo para o desenvolvimento de todas as potencialidades do fenômeno cênico (ROUBINE, 2003, p.138-168). Iniciariam um processo de pesquisa intensa de linguagem, feita em diálogo com o texto dramático mas indo além dele, de modo que noções como a de *ensemble* ou de preparação do ator ganhariam um outro estatuto.

No entanto, boa parte desses encenadores estava diretamente envolvida com o desenvolvimento de suas práticas, de modo que muito de suas concepções se espalhou por manifestos, por eventuais artigos, pela memorialística ou pelo registro de atores que com eles trabalharam. Só mais tarde, nos anos 30, formulações teóricas substanciais acompanhariam e tentariam sistematizar esse novo fôlego de desenvolvimento da cena.

Um ensaio decisivo para esse primeiro impulso dentro dos estudos semióticos foi *Estética da arte dramática: dramaturgia teórica*, de Otakar Zich, publicado em Praga, em 1931. Ao longo do século XX, a *Estética* se tornaria uma espécie de bíblia do teatro tcheco e, apesar de não ser um estudo tipicamente estruturalista, teve influência ostensiva sobre estudos semióticos posteriores e ofereceu de modo inédito um corpo consistente de conceitos por meio dos quais os estudos teatrais poderiam enveredar a partir de uma perspectiva semiótica. Zich partia da constatação de que o teatro estabelecia uma relação interdependente com outros sistemas, mas negava que qualquer um deles pudesse predominar no momento da caracterização do fenômeno cênico. O

teórico tinha em mente especificamente a tradição europeia anterior, que concebia o texto dramaturgico – o sistema literário – como central dentro do fenômeno teatral. Além disso, Zich elevava a atuação à condição de componente decisivo, suficiente para a criação do trabalho dramático. Isso, em conjunto com sua concepção do teatro como linguagem orientada para um público (para uma recepção), foi fundamental para a própria afirmação dos estudos teatrais como disciplina na primeira metade do século (PŠENIČKA, 2014, p.71-72).

Também membro do Círculo Linguístico de Praga, Jan Mukařovský publica ainda em 1931, em Praga, o ensaio *Tentativa de análise estrutural da figura de um ator (Chaplin em Luzes da cidade)*. Igualmente considerado um texto fundador dos estudos teatrais, nele Mukařovský faz um estudo do gesto no teatro a partir da análise e categorização da mímica de Charles Chaplin⁵. No entanto, sua principal contribuição se refere à compreensão do texto da encenação dramática como uma unidade sígnica total, ou um “macrossigno” (MUKAŘOVSKÝ, 1973, p.342–349). O significante seria a obra em si, com todos os seus componentes concretos; já o significado seria o “objeto estético” que reside na “consciência coletiva do público”. Para Keir Elam, as vantagens desta abordagem estão no fato de ela “subordinar todos os elementos contribuintes em um todo textual unificado, além de dar o devido peso ao público como o último produtor de significado” (ELAM, 1987, p.5)⁶.

Contudo, foi com o Piotr Bogatyriov, importante estudioso do folclore russo, que houve uma definição clara no que se refere à inserção dos estudos da cena dentro dos estudos semióticos. Em 1938, em seu ensaio *Semiótica do teatro popular*, publicado inicialmente em tcheco, Bogatyriov tratou do quanto o palco transforma de modo radical a natureza dos objetos. Ou seja, um objeto que em seu uso social não tem nenhum sentido especial além de seu uso direto e prático (um pedaço de madeira ou uma cadeira, por exemplo) em cena é subsumido por um poder significante que lhe traz novos atributos (a madeira que se torna símbolo de violência ou a cadeira que imediatamente se converte em um trono e em símbolo de poder):

⁵ Mukařovský voltaria a escrever mais tarde sobre semiótica do teatro, em ensaios importantes como *A linguagem de palco no teatro de vanguarda*, de 1937 (MUKAŘOVSKÝ, 1988, p.229-222).

⁶ Em inglês: “the subordination of all contributory elements to a unified textual whole and of giving due weight to the audience as the ultimate maker of its own meanings.”

No teatro, as coisas, como o próprio ator, são transformáveis. Do mesmo modo que um ator no palco pode se transformar em outra pessoa (um jovem se transformar em um velho, uma mulher em um homem e assim por diante), também tudo que o ator manipule pode adquirir uma função até então tida como nova e estranha. 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*); 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 (BOGATYRIOV, 1976, p.35-36)⁷

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 (1976, p.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* (1976, p.33).

Logo em seguida, Jirí Veltruský sintetizaria também na Tchecoslováquia as formulações abertas por Bogatyriov com a ideia de que “tudo o que está em cena é signo” (1940 *apud* PAVIS, 1996, p.356), o que significa que todo componente da cena está sujeito à dialética de conotação-denotação ou semiotização-dessemiotização. As cortinas se abrem e o espectador é imediatamente absorvido por um universo saturado de significações, ao mesmo tempo em que qualquer quebra na dinâmica da cena (um barulho externo ao teatro, um espirro na plateia, um ator que esquece o texto ou a associação de um espectador com os trejeitos utilizados pelo mesmo ator em outro espetáculo) pode funcionar como um rompimento do jogo, que retira daquele objeto

⁷ Em inglês: “on the stage things that play the part of theatrical signs can in the course of the play acquire special features, qualities, and attributes that they do not have in real life. Things in the theater, just as the actor himself, are transformable. As an actor on stage may change into another person (a young person into an old one, a woman into a man, and so forth), so also anything, with which the actor performs, may acquire a new, hitherto foreign, function. The famous shoes of Charlie Chaplin are changed by his acting into food, the laces becoming spaghetti (*Gold Rush*); in the same film two rolls dance like a pair of lovers. Such transformed things, used by the actor in his performance, are very common in folk theater.”

seus significados secundários e lhe traz de volta a uma condição de denotação ou dessemiotização.

Na mesma esteira, Jindřich Honzl trabalharia em seu ensaio de 1940, também publicado em Praga, *Dinâmica do signo no teatro*, com a ideia de que um simples item material é apto à representação de diferentes funções dramáticas em cena, de modo que “não há relações representacionais absolutamente fixas” (ELAM, 1987, p.9)⁸, sugerindo, assim, a incomparável flexibilidade, variabilidade e multiplicidade de sentidos que um signo pode alcançar no teatro. Como se vê, o O Círculo Linguístico de Praga seria o primeiro a olhar com mais cuidado para este fenômeno e sistematizar teoricamente tal processo. Lótman, assim como vários outros semiotistas que o precederam, voltaram a este tópico com bastante frequência.

No entanto, após esta primeira onda de estudos nos anos 30 e 40, pouco a respeito de uma semiótica da cena foi escrito. Somente nos anos 60, com estudos como os do polonês Tadeusz Kowzan, formulações nesse campo ganhariam novo fôlego. Em seu *O signo no teatro*, Kowzan se dedicaria a descrever a especificidade do fenômeno teatral a partir das ideias de *unidade do espetáculo*, do entendimento do fenômeno cênico a partir de sua separação em unidades semióticas e da elaboração de uma tipologia de signos. Para ele, o fato de que tudo no teatro é signo permite a classificação desses mesmos signos em *naturais* e *artificiais*. Os primeiros seriam regidos por uma relação de causa-efeito mais direta (como se propriedades físicas regessem a relação significante-significado); já os segundos sofreriam intervenção direta da vontade humana na definição de seus sentidos. (KOWZAN, 1968, p.52-80).

Ao mesmo tempo, o próprio Kowzan advertiria mais tarde sobre os riscos de transplantar para a semiótica da cena o procedimento conduzido pelos linguistas de identificar as unidades linguísticas mínimas e seus pares distintivos. Segundo ele, a busca pela menor unidade de um significante fragmentaria excessivamente o caráter global do fenômeno cênico. Ou seja, “melhor seria destacar um conjunto de signos que formam uma *Gestalt*, significando globalmente, e não por pura adição de signos” (KOWZAN, 1975, p.215 *apud* PAVIS, 2008, p.351).

Esse impulso de tipificação, em busca da criação de um modelo semiológico baseado em uma tipologia dos signos, foi em grande medida o projeto de uma geração

⁸ Em inglês: “there are no absolutely fixed representational relations”.

de estudiosos dos anos 60 e 70, dentre eles Algirdas Greimas. E ainda que o teatro não tenha sido o foco de seus estudos, seus modelos actanciais e sua narratologia inspiraram aplicações também nos estudos de uma semiótica da cena. No entanto, como destaca PAVIS (2008, p.352), eles trazem para os estudos da representação uma série de generalidades tipológicas que muitas vezes não dão conta da especificidade da representação teatral. Isso porque o modelo em torno do actante – segundo Greimas, aquele que realiza ou recebe o ato - leva necessariamente a um enfoque no texto dramático e nas suas articulações em torno de uma intriga e de seus personagens. O risco aqui é justamente o de não levar em conta outros elementos que compõem a cena e deixar de lado o processo de recepção e interpretação por parte do espectador, dado o fato de que uma tipologia de tal tipo leva necessariamente a um esquema abstrato, anterior aos elementos ideológicos e culturais que podem operar no contexto em que ocorre o gesto teatral.

Como destacariam mais tarde vários estudiosos da semiótica da cena, tal impulso em busca de uma tipologia abstrata prévia e de um signo teatral mínimo seria vã. 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, p.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, p.33). Na mesma esteira, Erika Fischer-Lichte nega a possibilidade de um código teatral comum, capaz de fornecer a mesma base comunicativa para diferentes contextos emergência do fenômeno cênico, já que diferentes tradições teatrais trabalham com diferentes corpos sócio-culturais (1992, p.11)

Por isso também não é produtiva a tentativa de estabelecer códigos estritamente teatrais, ou mesmo estabelecer uma hierarquia entre eles:

Melhor seria não buscar a priori uma taxonomia dos códigos, mas observar como cada espetáculo fabrica ou oculta seus códigos, tece seu texto espetacular, como os códigos evoluem durante a representação, como se passa de códigos ou convenções explícitas a códigos implícitos. Em vez de considerar o código como um sistema “enterrado” na representação e destinado a ser revelado pela análise, seria mais exato falar de processo de instalação de código pelo intérprete, pois é mesmo o receptor que, enquanto hermenêuta, decide ler determinado aspecto da representação segundo determinado código livremente escolhido (PAVIS, 2008, p.352)

Tal crítica à ideia de um código fixo no teatro, da qual Patrice Pavis seria um dos porta-vozes, tem como eixo a crítica ao engessamento positivista e ao foco exclusivo na mensagem. Ela dá maior relevância a uma perspectiva hermenêutica, ou seja, uma perspectiva que leve em conta a posição do enunciador-intérprete, responsável pela própria instalação do código. O espectador também passa a ter papel decisivo nessa interpretação que se dá em todos os níveis, pois olha para o conjunto e suas relações e os associa a seu próprio repertório. O resultado é uma semiótica menos voltada à decodificação mecânica de signos e mais aberta à historicidade do objeto e ao seu próprio lugar de enunciação.

No entanto, tais críticas a uma semiótica taxonômica e centrada na busca de um signo mínimo só foram melhor formuladas no campo teatral a partir dos anos 80 e 90. E boa parte dos teóricos desse período que se dedicaram a um estudo sistemático da semiótica da cena, como Erika Fischer-Lichte, Anne Ubersfeld e Patrice Pavis, raramente fazem referência aos poucos, mas bastante iluminadores, ensaios de Iuri Lótman. Curiosamente, Lótman não só sintetiza boa parte do que a tradição prévia do Círculo Linguístico de Praga havia formulado, como desbasta boa parte dos impasses nos quais os estudos semióticos da cena dos anos 70 haviam se enredado.

Toda a trajetória de estudos semióticos de Iuri Lótman parte de uma crítica à tradição baseada em modelos. Soma-se a isso o fato de que o teórico russo nunca chegou a escrever exaustiva e longamente sobre o conceito de signo. Ele se afasta da tradição peirceana centrada no signo e advoga o foco no texto como entidade básica da

cultura. Desse modo, o texto seria, ao mesmo tempo, produto da comunicação e o objeto mais importante dos estudos semióticos (SEMENKO, 2012, p.78).

Já em 1973, no impulso de elaboração de uma série de ensaios sobre a cultura como texto, Lótman escreve *Teatro e teatralidade na composição da cultura do início do século XIX* e *A cena e a pintura como componentes codificadores do comportamento cultural do homem no início do século XIX*. Ambos ensaios fazem parte de seu esforço de compreensão de uma “poética do comportamento cotidiano”, em que Lótman concebe o comportamento individual como categoria histórica, afastando-se das abordagens impessoais e frias da história e demonstrando como sistemas semióticos podem exercer influência sobre a vida cotidiana. Analisa o comportamento da nobreza russa de fins do XVIII e início do século XIX e demonstra como estruturaram um comportamento cotidiano teatralizado de inspiração literária (nos gestos, na comunicação em francês), como se assumissem papéis. A fonte de tal inspiração era também a cultura francesa, que já antes havia colocado o teatro (com seus dramaturgos e atores) no centro da vida da corte (LÓTMAN, 1992, p.269-286). Do mesmo modo, o teatro partilhava com a pintura uma série de vocábulos (cena, tableau, ato, etc) e incorporava dela a predileção por um comportamento em cena pautado pela imobilidade e pela discrição, o que também parecia pautar formas de se apresentar e de agir no cotidiano da nobreza russa (1992, p.287-295).

No entanto, tanto nesses ensaios, como no ensaio *A linguagem teatral e a pintura: contribuição ao problema da retórica icônica*, de 1978, em que trata da teatralização dos trajes de personagens retratadas na pintura do século XVIII e como isso depois passaria a incidir sobre a própria vestimenta cotidiana da nobreza russa⁹, Lótman apenas circunda o fenômeno cênico e a ideia de teatralidade, sem desenvolvê-los a fundo. É somente com o ensaio *A semiótica da cena*, de 1980, seu primeiro e único estudo longo sobre o tema, que a especificidade do fenômeno cênico ganharia

⁹ “Em relação ao que nos interessa, é interessante destacar os casos de influência do traje convencional estilizado do retrato sobre a moda real. Desse modo, para a propagação da vestimenta antiga de estilo imperial *à la grecque* em São Petersburgo desempenharam um papel decisivo os retratos de E. –L. Vigée Le Brun”. (LÓTMAN, 1993, p.312). Em russo: “В интересующей нас связи любопытно указать на случаи воздействия стилизованного условного костюма портрета на реальную моду. Так, в распространении античной одежды в стиле ампира, *à la grecque* в Петербурге решающую роль сыграли портреты Е.-Л. Виже Лебрен”.

tratamento de fôlego, ainda que esporadicamente Lótman voltasse à semiótica da cena e à ideia de teatralidade para ilustrar estudos sobre outros sistemas semióticos.

Tais ensaios compõem um período de ampliação do horizonte semiótico de Lótman para além da literatura. Esse movimento inclui estudos da “cultura em suas manifestações mais divesificadas: teatro, cinema, pintura, etiqueta de comportamento social do século XIX, funcionamento do cérebro humano etc” (VOLKOVA AMÉRICO, 2012, p.89). Em 1973, o semioticista russo já havia publicado uma monografia sobre a semiótica do cinema e sobre problemas estéticos cinematográficos, o que revela não só uma versatilidade dos estudos que compunham o universo da escola de Tártu-Moscov (2012, p.91), como também sua disposição de enveredar por áreas além do cânone literário tradicional e clássico.

Lótman inicia *A semiótica da cena* fazendo um movimento típico de muitos semioticistas: recuperando sua compreensão sobre a semiótica e demarcado uma determinada perspectiva. Segundo ele, a semiótica é uma ciência sobre as relações (ou sobre o trato), sobre a transmissão de mensagens, sobre a compreensão e sobre as formas de codificação entre os seres humanos. Por se ocupar de tais relações, a semiótica é, portanto, uma ciência profundamente social. Desse modo, como a arte é meio de relação e conhecimento, ela é por natureza semiótica. E o é, por consequência, o teatro – forma de arte até então pouco trabalhada nos estudos semióticos (LÓTMAN, 2002, p.401).

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 visada para além da prática realizada em edifícios teatrais. Segundo ele, o teatro estaria no plano das *condutas sígnicas* (*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 (2002, p.403-404). Aqui é inevitável não pensar no modo como se organizam uma série de rotinas sociais em torno de tais eventos, que reforçam seu caráter distintivo: criam-se datas especiais para tais eventos, organiza-se um comércio de roupas, com acessórios variados, há locais destacados para determinadas celebrações, com música e decoração específicas...

No caso do teatro, há ainda inúmeras condutas específicas: no caso britânico, o religioso horário das sete e meia da noite para o início de uma peça, o burburinho no *foyer*, os vendedores de guloseimas que se apresentam à beira da plateia, a cortina fechada (ou aberta em um espetáculo menos tradicional) antes do início do espetáculo, a música ambiente, o sinal que antecede à apresentação etc. Tudo opera para ressaltar o caráter de conduta *sígnica* e, portanto, simbólica, dos gestos, sons, luzes e palavras que aparecerão em cena.

No entanto, apesar da distinção didática, Lótman ressalta que na vida real estas duas esferas (das condutas *direta* e *sígnica*) 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 Lótman, o jogo é síntese de uma conduta prática/direta e uma conduta *sígnica*: 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 (2002, p.404-405). Aqui, o fundamental é aceitar as regras do jogo e seu caráter lúdico. Do contrário, a confusão se instala:

[...] quando desaparece o “faz de conta” – desmancha-se o jogo. Desse modo, crianças com frequência “entram de cabeça no jogo” e perdem o sentido da convencionalidade da situação: uma brincadeira de guerra se torna uma briga “pra valer”. Eis um episódio da época da guerra de Pigatchiôv, registrado por Púchkin a partir das palavras de Krylov: algumas crianças começaram a brincar de “Guerra de Pigatchiôv” “dividindo-se em dois lados, o dos guardas e o dos rebeldes, e as brigas foram consideráveis”. Surgiu então uma hostilidade que não era mais lúdica, mas verdadeira (2002, p.404)¹⁰.

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, e a simples presença de um espectador quebra sua existência. Nesse sentido, em uma plateia em um teatro tradicional o jogo não necessariamente deixa de existir, pelo contrário: o espectador é transformado em co-participante daquela atividade

¹⁰ Em russo: “[...] когда исчезает ‘как бы’, разрушает игру. Так, дети часто ‘заигрываются’, теряя ощущение условности ситуации: игра в войну превращается в драку ‘всерьез’. Вот эпизод из эпохи пугачевской войны, записанный Пушкиным со слов И. А. Крылова: дети, затеявшие ‘игру в пугачевщину’, ‘разделились на две стороны, городовую и бунтовскую, и драки были значительные’. Возникла уже не игровая, а настоящая вражда”.

lúdica. Ele passa a fazer parte dela desde o momento em que a cortina se abre e a ação cênica se inicia. Algumas experiências teatrais contemporâneas (como o desbunde tropicalista do Teatro Oficina ou mesmo o Teatro Fórum e o Teatro Invisível, de Augusto Boal) 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 (ainda que, segundo Lótman, isso não seja possível), 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” (2002, p.406)¹¹.

Ao sair do domínio mais amplo do jogo (que, como vimos, é o ponto de partida para se pensar uma semiótica da cena), Lótman volta-se para o próprio teatro e reafirma que é o domínio de uma linguagem específica que permite a relação (ou trato) entre autor/atores e público. Ou seja, diferentemente de Anne Ubersfeld, que acredita não ser sequer possível pensar no teatro como linguagem (pelos menos nos termos saussureanos, em que se poderiam isolar elementos mínimos que o comporiam), Lótman acredita que ela é possível, mas seria ingênuo pensá-la absoluta e “simplesmente”, fora de determinadas formas culturais. Ao afirmá-lo, Lótman tem em mente o fato de que a naturalidade de determinada linguagem teatral se constrói dentro de relações sociais específicas. Desse modo, o *Cavalo-Marinho*, folgado cênico típico da Zona da Mata brasileira, é mais natural e compreensível para um espectador pernambucano do que para um espectador japonês, familiarizado com o teatro *nô* ou *kabuki*. Este último espectador sentirá mais as especificidades desta linguagem teatral do interior brasileiro, já que algumas das formas culturais do Brasil podem lhe ser alheias.

Ainda assim, Lótman avança sobre elementos que lhe parecem fundamentais para especificar a linguagem teatral em relação às demais. O primeiro deles seria o *espaço artístico da cena* (*художественное пространство сцены*). Ele seria responsável por dar à cena o tipo e a medida da *convencionalidade teatral* (*театральная условность*) (2002, p.407). O espaço do teatro tem características

¹¹ Em russo: “в сложном и многоплановом континууме возможностей”.

próprias, ainda que com grande grau de variação de período para período e cultura para cultura. Anne Ubersfeld parte da mesma conceituação proposta por Lótman e sintetiza as marcas fundamentais deste espaço cênico: é um lugar circunscrito, de caráter duplo (dicotomia palco-plateia), que sempre se propõe à imitação ou ritualização de algo e que é codificado “pelos hábitos cênicos de uma época e lugar” (UBERSFELD, 2013, p.93-94). Nesse caso, ainda que esta conceituação pareça algo conservadora, por deixar de lado tentativas mais contemporâneas de eliminação dessa separação entre palco e plateia ou mesmo por partir de uma noção de representação que nas últimas décadas tem sido posta em xeque, a questão é que ela nunca deixa de existir em alguma medida. O público sabe que há algo em caráter excepcional (um jogo, um ritual – uma ação não cotidiana) que ocorre *diante* dele, ainda que ele seja constantemente convocado a integrá-lo ou assumir o comando.

Nesse sentido, para Lótman, seria vã a tentativa de um teatro realista de buscar uma completa semelhança com a esfera da vida, pois a própria separação estabelecida pela sala teatral (pela plataforma no teatro de rua ou pela arena na praça), que impõe uma separação entre palco e plateia, gera um ruído na busca por um realismo pleno. Esta situação não cotidiana, que instala o jogo, é não-natural por princípio. Afinal, não há nada de natural em uma sala que, imóvel, concentra-se em uma ação que se apresenta à sua frente. Tomando a expressão de empréstimo de Púchkin, a isso Lótman denomina *inverossimilhança convencional* (*условное неправдоподобие*) (LÓTMAN, 2002, p.407).

As relações que se formam entre essas duas esferas do espaço teatral são baseadas em algumas oposições fundamentais, que Lótman desenvolve. A primeira delas é a oposição entre existência e inexistência. Para ele, a dinâmica teatral impõe um movimento de anulação do espaço da plateia a partir do momento em que se inicia a ação cênica. Aqui, mais uma vez, Lótman tem em vista uma forma de teatro então em voga na Rússia soviética dos anos 70 e 80: aquele em que a divisão entre palco e plateia é rígida e o campo de visão do espectador se definia pelo que acontecia no centro do palco.

No entanto, mesmo que o campo amostral de Lótman seja algo restrito, sua formulação tem alcance, pois formas de teatro como o brechtiano, em que atores trocam de roupa em cena a fim de indicar a mudança de personagem, ou como o teatro ritual,

em que o espectador é constantemente convidado a integrar o rito e por isso atentar ao seu entorno “real”, ainda há a tendência a priorizar o que está dentro de um campo de visão teatral. Por mais que se busque a quebra da ilusão ou a integração ritual, o espectador (ou participante) não volta sua atenção o tempo todo para os detalhes fora do espaço da cena. Ou seja, a arte teatral exige um destinatário presente, e esta presença é aproveitada em termos de atenção à ação cênica no espaço da cena. Ao mesmo tempo, é essa presença que garante a variabilidade (*вариативность*) que torna o teatro um fenômeno tão único (2002, p.409). Especificamente, isso significa que, ainda que a convencionalidade defina os espaços de cada um, existe uma relação dialógica entre cena e plateia que é única, própria do teatro: os silêncios, os barulhos e mesmo os sinais mais nítidos da plateia incidem sobre a cena e podem alterá-la; o mesmo, obviamente, se dá do ponto de vista da cena para a plateia, por meio de seus estímulos variados (2002, p.409-410).

Outra oposição fundamental, constitutiva da arte teatral, é a dicotomia entre o significativo e o não-significativo. Aqui, Lótman segue na mesma esteira da já mencionada afirmação de Jirí Veltřuský de que “tudo em cena é signo” para dizer que o espaço cênico se distingue por seu “alto grau de saturação sgnica” (2002, p.410)¹²: qualquer movimento se torna gesto teatral, qualquer palavra passa a possuir diferentes camadas de significado e qualquer coisa um detalhe com significados variados. A oposição se constitui, obviamente, com o discurso fora da cena, com o uso não-significativo de movimentos, palavras e objetos na vida. No entanto, a oposição se torna complexa, pois, no teatro, o destinatário se torna duplo: algo é dito a um personagem em cena mas o é, ao mesmo tempo, a um público espectador. O ator pode saber o que será dito depois, o que significam tais gestos e objetos, mas o personagem ignora seus significados completos. Do mesmo modo, o espectador, diferentemente do personagem, sabe o que aconteceu antes e o que acontecia quando o mesmo personagem estava fora de cena. Como bem ilustra Lótman: “Para Otelo, o lenço de Desdêmona é uma prova de sua traição; para a plateia, ele é símbolo da perfídia de Iago” (2002, p.411)¹³.

Esta mesma dinâmica dupla é o que em larga medida constrói a ironia nas peças do dramaturgo russo Anton Tchêkhov. Em *As três irmãs*, o espectador, mais que os

¹² Em russo: “высокой знаковой насыщенностью”.

¹³ Em russo: “Платок Дездемоны для Отелло — улика ее измены, для партера — символ коварства Яго”.

próprios personagens, tem acesso à profundidade do que ocorre em cena. Logo na primeira cena do primeiro ato, Olga fala com as irmãs sobre o passado e o presente, ao mesmo tempo em que o barão Tuzenbach e médico militar Tchebutykin estão atrás das colunas, na sala de jantar, completamente alheios ao que elas conversam:

OLGA: Hoje faz calor, as janelas estão abertas, mas ainda não apareceram os brotos nas bétulas. Faz onze anos que nosso pai recebeu a sua brigada e nós deixamos Moscou, mas eu me recordo perfeitamente. Nesta época começo de maio, em Moscou já está tudo florido, faz calor, os raios de sol inundam toda a cidade. Passaram-se onze anos, mas me recordo de tudo, tintin por tintin, como se tivéssemos deixado Moscou ontem. Quando acordei hoje de manhã e vi toda essa luz, a primavera, meu coração se encheu de alegria e desejei ardentemente estar em minha cidade natal.

TCHEBUTYKIN: Que nada!

TUZENBACH: Claro, que bobagem!

(Macha, pensativa, a cabeça inclinada sobre o livro, assobia suavemente uma canção.)

OLGA: Não assobie, Macha. Como pode fazer isso? *(Pausa)* Desde que vou ao liceu todos os dias e à noite dou aulas particulares, tenho constantes dores de cabeça e fico pensando que já estou velha. E de fato, nesses quatro anos de liceu sinto minha juventude e minhas forças escapando-me dia a dia, gota a gota. E anseio cada vez mais e mais...

IRINA: Que mudemos para Moscou! Vendamos a casa, deixemos tudo e partamos para Moscou.

OLGA: O quanto antes!

(Tchebutykin e Tuzenbach riem) (TCHÉKHOV, 2006, p.7-8)

Olga compartilha com as irmãs memórias que já são do conhecimento das personagens. Irina e Macha sabem que em Moscou nesta época do ano o sol toma conta da cidade e os jardins estão floridos. Neste momento, o diálogo guarda todas as semelhanças com um solilóquio, que é imediatamente interrompido por Tchebutykin e Tuzenbach. E tal interrupção é mais da consciência do espectador que da própria Olga, já que os dois militares estão em outro cômodo e falam entre si sobre outro assunto. Toda a conversa dos dois poderia ser feita em voz alta, como um ruído constante ao que diz a personagem em primeiro plano, mas Tchekhov promoveu uma construção que faz com que apenas este trecho específico de sua conversa chegasse até a sala das irmãs e aos ouvidos do espectador: “TCHEBUTYKIN: Que nada! ; TUZENBACH: Claro, que bobagem!”. Se para Olga esta manifestação poderia soar apenas como inconveniência de convidados que falam alto, para o espectador é inevitável que ela funcione diretamente como um contraponto irônico.

Ocorre em cena, portanto, um choque de efeitos semióticos. Isso faz com que se torne central não somente o que é dito (e como isso é dito), mas o conjunto sógnico que opera para a conformação do fenômeno. Portanto, não faz diferença a filiação do autor a esta ou àquela tendência literária para dizer se as falas de suas personagens se aproximam ou não da fala cotidiana, pois a saturação sógnica que caracteriza a cena já não a permite, por convenção, aspirar ao real, mas somente ao verossímil.

Contudo, para Lótman, não se pode reduzir a arte cênica a essa única dimensão. Ela é ao mesmo tempo real e ilusória:

Ela é real porque a natureza do signo é material; para se converter em signo e, para se converter em um fenômeno social, o significado deve se realizar em alguma substância material: o valor, tomando a forma de signos monetários; o pensamento, apresentando-se na união de fonemas e letras, expressando-se na tinta ou no mármore; o mérito, revestindo-se dos “signos de mérito”: ordens e uniformes etc. O caráter ilusório do signo consiste no fato de que ele sempre se parece, ou seja, designa algo distinto de sua aparência. A isso é preciso acrescentar o fato de que na esfera da arte a polissemia no plano do conteúdo aumenta acentuadamente. A contradição entre o real e o ilusório forma esse campo de significados em que vive cada texto artístico (LÓTMAN, 2002, p.414)¹⁴.

Do mesmo modo, este signo cênico joga com leis da realidade para intensificar a dinâmica lúdica. Aqui, Lótman faz uma produtiva comparação do teatro com uma arte afim, o cinema. Segundo ele, apesar de no cinema e no teatro haver uma plateia que se dirige para frente para ver o que é apresentado, os pontos de vista em uma e outra arte são completamente diferentes. Isso porque no cinema existe um intermediário fundamental entre o espectador e o que ocorre entre os personagens: a câmera. O foco estabelecido pela câmera funciona como uma espécie de filtro, o que faz com que o espaço no cinema e no teatro tenham configurações diferentes, já que a lente pode selecionar o que lhe parece interessante e, inclusive, dar vida ou protagonismo a um

¹⁴ Em russo: “Реален он потому, что природа знака материальна; для того чтобы стать знаком, то есть превратиться в социальный факт, значение должно быть реализовано в какой-либо материальной субстанции: ценность — оформиться в виде денежных знаков; мысль — предстать как соединение фонем или букв, выразиться в краске или мраморе; достоинство — облечься в ‘знаки достоинства’: ордена или мундиры и пр. Иллюзорность знака в том, что он всегда кажется, то есть обозначает нечто иное, чем его внешность. К этому следует прибавить, что в сфере искусства многозначность плана содержания резко возрастает. Противоречие между реальностью и иллюзорностью образует то поле семиотических значений, в котором живет каждый художественный текст”.

objeto, quando este é colocado em primeiro plano, por exemplo. Isso acontece de modo diverso no teatro, sistema s gnico no qual o objeto, sozinho, não pode assumir tal protagonismo. Além disso, no teatro, a cenografia deste espaço possui caráter modelizante. Isso significa que a cenografia define o espaço, restringe suas possibilidades, enquanto no cinema, a cenografia tende a ser percebida mais facilmente (e não com esforços mentais como no teatro) como aparência de um modelo real. (2002, p.418-419)

Além do caráter definidor do espaço cênico, Lótman também destaca a rela o semântica específica que ali se configura entre texto (mensagem) e código. Ao tratar de texto, o teórico russo não se refere   no o de dramaturgia, mas de texto teatral como texto geral do espetáculo, já que este tem caráter “expresso”, “delimitado” e “significado uno” (2002, p.420). Este texto espetacular se conforma a partir de uma rela o bastante complexa de diferentes subtextos: 1) texto verbal da peça; 2) texto da atua o dos atores e do diretor e 3) texto pictórico-musical-l mico. E tal complexidade do texto teatral   também oriunda do fato de que o texto geral da cena não goza da mesma estabilidade do texto geral da pintura ou do cinema, por exemplo. O texto geral do teatro   sempre mutante e acoplado a um alto poder de atualiza o.

Um diretor e os atores de uma peça, por exemplo, quando representam um texto precisam lidar com todas as leituras presentes na tradi o daquele texto: seja das outras encena es, seja da crítica ou do próprio imaginário social. Isso significa que, para o espectador, o signo cênico está saturado de significados complementares ao jogar com essa dinâmica real-ilusório, pois ao mesmo tempo este signo se nutre da memória da cena (o que aconteceu antes e o que pode acontecer depois), da memória da história do teatro (uma peça sempre dialoga com a tradi o e as próprias encena es prévias de um mesmo texto), bem como da memória do público, que traz para o espetáculo e vincula ao que   dito suas próprias experiências (2002, p.421).

Nesse sentido, não se pode dizer que o texto geral do teatro   livre: ele sempre   feito em rela o ao que já existe sobre aquele texto na tradi o, ao que dele pensa o público e ao que   possível dentro de um espírito de época. Ao mesmo tempo, esse texto goza de uma liberdade que   bastante potente: o diretor interv m com suas concep es, os atores põem em diálogo com o texto suas experiências e sua corporalidade, a cenografia, o ambiente, a realiza o musical e o próprio *mood* da plateia geram sempre

um resultado novo, diferente dos anteriormente alcançados. Há, como se vê, um constante intercâmbio – nunca mecânico e sempre tenso. A plateia, por exemplo, projeta diante do que é visto suas expectativas em relação ao texto, o texto nela suscita aprovação ou reprovação, entendimento ou desentendimento, relaxamento ou incômodo. Reside aí, mais uma vez, um dos motivos do alto poder de atualização e do fascínio gerado pelo teatro:

O processo de transmissão-recepção da mensagem ao longo do espetáculo deve ser comparado não com um cortejo de signos em uma sequência rigorosamente prevista, mas sim com um combate de ideias no qual, ainda que o chefe militar tenha previsto e o general tenha ensaiado muitas vezes o combate na sua mente e no mapa, estouram inevitavelmente, por aqui e por ali, inesperadas reações, que exigem imediatas reações improvisadas, e o resultado final nunca pode ser previsto (2002, p. 423)¹⁵.

Evidentemente, Lótman se refere uma tradição teatral ainda bastante centrada no texto dramaturgic, a qual inevitavelmente precisa dialogar com um conjunto de expectativas do público e da tradição. No entanto, mesmo espetáculos contemporâneos experimentais ou não pautados pela centralidade do texto literário-dramático lutam com o que é possível dentro de um horizonte de época. Ou seja, por mais vanguardistas que sejam, lutam com critérios e possibilidades que são dados historicamente.

Outras noções estruturantes desse sistema para Lótman são as de convencionalidade e naturalidade. O semioticista esclarece que é fundamental distinguir a *signicidade* (*znákovost'*), que trata da semelhança ou convencionalidade em relação aos objetos designados, dos conceitos de naturalidade e convencionalidade. Segundo ele, a convencionalidade tem a ver com a “orientação de tal ou qual corrente artística no que tange à relação do texto com a realidade” (2002, p.424)¹⁶. Isso significa que cada

¹⁵ Em russo: “Процесс передачи — получения сообщения в ходе спектакля следует сопоставить не со считыванием однозначно расшифровываемых знаков в строго предусмотренной последовательности, а со сражением идей, в котором, хотя полководец предусмотрел общий план и многократно прорепетировал сражение в своем уме и на карте, неизбежно то там, то здесь вспыхивают неожиданные стычки, требующие немедленных импровизированных реакций, а окончательный исход никогда не может быть предсказан”. Aqui, curiosamente, percebe-se a presença de fortes imagens do meio militar, a fim de esclarecer um procedimento bastante específico da cena. Tal procedimento explicativo de Lótman já foi apontado por Ekaterina Volkova Américo em seu trabalho sobre os principais conceitos de semiótica da cultura do autor aqui resenhado e mostram o quanto eles tiveram caráter enriquecedor em sua obra. (2012, p.36)

¹⁶ Em russo: “[...] ориентацию того или иного художественного направления на определенный тип отношения текста к реальности”.

corrente estética avalia como mais natural ou mais convencional sua relação como mundo real. Daí o fato de, anteriormente, mencionarmos que para um espectador japonês, por exemplo, a especificidade do folguedo cênico *Cavalo Marinho* ser mais aparente justamente porque, estando alheio a uma cultura, é mais difícil avaliar seu grau de convencionalidade ou naturalidade. Por isso, para Lótman, qualificar um espetáculo como melhor ou pior em termos de realismo, ou mais ou menos preso à realidade, perde aqui qualquer capacidade valorativa, pois se trata apenas de orientações diferentes de um sistema no que se refere ao seu grau de relação convencional com o real (2002, p.425-426).

Por fim, o filósofo russo envereda por uma tendência que só mais tarde ganharia a verdadeira atenção por parte de semiólogos e estudiosos da cena: a *pragmática teatral*. Enquanto muitos estudiosos dos anos 60 e 70 se fecharam em estudos que propunham modelos abstratos e genéricos para a compreensão da cena, Lótman preferiu um questionamento pragmático do objeto teatral, no mesmo sentido que fizeram no início alguns membros do Círculo Linguístico de Praga, como Honzl, Bogatyriov e Veltruský. Isso significa um mergulho dentro do contexto da representação teatral, com toda sua inconstância e variabilidade:

[...] a encenação é concebida como uma “semiologia em ação”, a qual apaga mais ou menos os vestígios do seu trabalho, mas reflete sempre sobre a posição e o deciframento de seus signos. O encenador propenso à semiologia (R. Demarcy ou C. Régy, por exemplo) “pensa” em séries paralelas de signos, é consciente da dosagem dos materiais, sensível às redundâncias, às correspondências entre os sistemas: música “plástica”, dicção “espacial”, gestualidade alinhada com base no ritmo subterrâneo do texto, etc. (PAVIS, 2008, p.353).

Tal dimensão é o que assegura que o ato semiótico teatral não consista apenas de uma mecânica transmissão da mensagem de um emissor a um receptor, mas sim de um constante conflito entre o que é dito ou apresentado em cena e como isso é recebido pelo espectador. Este, menos do que um objeto passivo, é coparticipante do processo comunicativo. Ele toma contato com o *ensemble* cênico – que consegue unir no teatro todas as artes então conhecidas, promovendo a “unidade do diverso e a diversidade do uno” – e a este conjunto traz suas próprias experiências, as quais são responsáveis por uma complexa e poderosa rede de associações, que elevam a variabilidade de sentidos da cena a uma categoria exponencial.

Lótman consegue assim sintetizar boa parte do que até então havia sido escrito sobre a semiótica da cena. Sua formulação sobre a conduta sógnica dos objetos em cena (a criação de um clima de excepcionalidade que difere o espaço cênico dos demais) retoma a tradição já iniciada com o Círculo Linguístico de Praga, que já apontara para o processo de semiotização pelo qual os objetos passavam no palco. Ao mesmo tempo, Lótman avança inegavelmente ao conceber o fenômeno cênico como um texto que não pode ser captado fora de determinadas convenções, que por sua vez são situadas cultural e socialmente.

Se por um lado o teórico ainda se baseia em um teatro produzido em fins dos anos 70 na Rússia para produzir suas formulações, o que de algum modo, como vimos, restringe o alcance de alguns conceitos; por outro, ele explora conceitos que seriam mais tarde fundamentais para a pragmática teatral. Ao apresentar de modo inovador as noções de variabilidade cênica e o papel do público no adensamento de interpretações que compõem o significado do espetáculo teatral, Lótman atesta sua capacidade de ir além do contexto teatral e teórico que o circundava e de apresentar conceitos longevos, úteis ainda hoje. Seu fascínio pelo teatro, esse sistema de signos capaz de viajar o tempo e, simultaneamente, ser dotado de excepcional variabilidade, é o que marca o encerramento de seu ensaio e inspira até agora qualquer estudioso da cena:

Todas as formas de arte estão vinculadas aos problemas da relação artística, ou seja, da semiótica. No entanto, poucas tocam aspectos tão variados e multifacetados dela. Desde a maquiagem e a mímica até as normas de conduta do espectador na plateia, desde a bilheteria até a ritualização da “atmosfera teatral” – tudo é semiótica no teatro. Seus tipos são tão complexos e diversos que com toda razão pode-se chamar a cena de enciclopédia da semiótica (LÓTMAN, 2002, p.431)¹⁷

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Poética*. Ed. bilíngue. Tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2017.

BOGATYREV, P. Semiotics in the Folk Theatre. In: MATEJKA, L.; TITUNIK, I. (ed.). *Semiotics of Art: Prague School Contributions*. Cambridge, MA: MIT Press, 1976.

¹⁷ Em russo: “Все виды искусства связаны с проблемами художественного общения, то есть с семиотикой. Однако немногие из них затрагивают столь разнообразные и многогранные ее аспекты. От грима и мимики до норм поведения зрителя в зале, от театральной кассы до ритуализованной «театральной атмосферы» — в театре все семиотика. Виды ее столь сложны и разнообразны, что сцену с полным основанием можно назвать энциклопедией семиотики”.

- BOILEAU, D. *L'art poétique*. Cambridge: Cambridge University Press, 1898.
- ELAM, K. *The Semiotics of Theatre and Drama*. New York, NY: Routledge, 1987.
- FISCHER-LICHTE, E. *The Semiotics of Theater*. Trad. Jeremy Gaines e Doris L. Jones. Indianapolis: Indiana University Press, 1992.
- KOWZAN, T. The Sign in the Theater: An Introduction to the Semiology of the Art of the Spectacle. *Diogenes*, v. 16, n. 61, p.52-80, 1968.
- LÓTMAN, I. *Izbrannye stati v triokh tomakh*: Stati po semiótiki i tipologuii kultury [Artigos escolhidos em três volumes: artigos sobre semiótica e tipologia da cultura]. Tallinn: Aleksandra, 1992.
- LÓTMAN, I. *Izbrannye stati v triokh tomakh*: Stati po istorii russkoi literatury. Teoria i semiótika druguikh iskusstv. Mekhanizmy kultury. Melkie zamiétiki [Artigos escolhidos em três volumes: artigos sobre história da literatura russa. Teoria e semiótica de outras artes. Mecanismos da cultura. Pequenas notas]. Tallinn: Aleksandra, 1993.
- LÓTMAN, I. *Stati po semiótike kultury i iskusstva* [Artigos sobre semiótica da cultura e da arte]. São Petersburgo: Gumanitárnoe Agentstvo “Akademitcheski Proekt”, 2002.
- MORRIS, C. *Writings on the General Theory of Signs*. La Haya: Mouton, 1971.
- MUKAŘOVSKÝ, J. *Escritos sobre estética e semiótica da arte*. Trad. Manuel Ruas, a partir da versão espanhola. Lisboa: Editorial Estampa, 1988.
- MUKAŘOVSKÝ, J. *Il significato dell' estetica*. A cura di Sergio Corduas. Turin: Einaudi, 1973.
- PAVIS, P. *Dicionário de teatro*. 3.ed. Trad. Maria Lúcia Pereira *et al.* São Paulo: Perspectiva, 1996.
- PŠENIČKA, M. Otakar Zich's Invisible Actors and Creative Minds. *Theatralia*, n. 2, vol. 17, p.71-80, 2014.
- ROUBINE, J-J. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.
- SEMENKO, A. *The Texture of Culture: An Introduction to Yuri Lotman's Semiotic Theory*. New York, NY: Palgrave Macmillan, 2012.
- TCHEKHOV, A. *Teatro II: As três irmãs; O jardim das cerejeiras*. Trad. Gabor Aranyi. São Paulo: Veredas, 2006.
- UBERSFELD, A. *Para ler o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- VOLKOVA AMÉRICO, E. *Alguns aspectos da semiótica da cultura de Iuri Lótman*. 2012. 343f. Tese. (Doutorado em Literatura e Cultura Russa) – Universidade de São Paulo, São Paulo.

Recebido em 12/09/2018

Aprovado em 20/04/2019