

**SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO
A LINGUAGEM ATRAVÉS DO SIGNO***

**A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM
THE LANGUAGE THROUGH THE SIGN**

Geraldo Francisco dos Santos¹

RESUMO: Esse artigo visa refletir sobre a linguagem do espetáculo de teatro “Sonho de Uma Noite de Verão”, do inglês William Shakespeare, encenado pelo Bando de Teatro Olodum. A linguagem cênica empregada agrega expressões da cultura local, baiana, que remetem à suposta baianidade. Tomando por base os pressupostos teóricos de autores dos Estudos Culturais e da Semiótica, considera-se as noções de identidade como concepções transformadas ao longo do tempo, gerando na atualidade, um sujeito fragmentado. Aplica-se como procedimento metodológico a assistência da peça de teatro via dvd, bem como a pesquisa bibliográfica.

PALAVRAS-CHAVE: Linguagem. Identidade. Baianidade. Bando de Teatro Olodum

ABSTRACT: This article come to reflect about one language of the theater “A Midsummer Night's Dream”, of the English William Shakespeare, staged for the Olodum Theater. The language used in the scene adds expressions of the local culture, baiana, that send to the supposed baianidade. Taking for base the estimated theoreticians of authors of the Cultural Studies and the Semiotics, one considers the identity as conceptions transformed throughout the time, generating in the present time, a fragmented citizen. It is applied as procedure metodologic the assistance of the theater for dvd, as well as the bibliographical research.

KEY-WORDS: Language. Identity. Baianidade. Bando of theater Olodum

O tema da identidade é cercado por muitas questões que podem ser analisadas através das diversas áreas do conhecimento. Nesse artigo, o principal caminho é o da

* Artigo apresentado à Revista Travessias da UNIOESTE.

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem – PPGEL, da Universidade do Estado da Bahia - UNEB, Linha de Pesquisa 1 – Leitura, Literatura e Identidade. Salvador-Bahia. Endereço eletrônico: joangelis1966@hotmail.com.

cultura, como instância primeira para os fenômenos artístico-culturais que permeiam a sociedade contemporânea. Assim, toma como principal problemática a idéia da identidade enquanto elemento em constante transformação, a partir dos estudos de Stuart Hall. Considera-se que, à medida que a humanidade avança o sujeito nela inserido, ao sofrer suas mudanças, muito naturais, também se transforma.

O objeto de análise, o espetáculo “Sonhos de Uma Noite de Verão”, encenado pelo grupo baiano, Bando de Teatro Olodum, ressurgiu carregado de outros sentidos, o que lhe rendeu significações com teor de *baianidade*. Embora seja um texto da dramaturgia shakesperiana do século XVI, o Bando incluiu no espetáculo materializações da cultura local, baiana, que supõem expressões da identidade do povo baiano. Sendo assim, é possível tais expressões no texto de Shakespeare, encenado. Entretanto, a *baianidade*, empregada para designar o modo de ser de uma totalidade de pessoas, hipoteticamente, constitui-se numa afirmação por demais rígida diante da teorização de Stuart Hall, que acredita ser a identidade algo fragmentado no contexto social pós-moderno. Assim, ao priorizar o tema da *baianidade* durante a reflexão, o artigo utiliza a terminologia expressão identitária ou traços identitários, para exprimir a idéia de identidade fragmentada, ou seja, a identidade composta por várias feições.

Aplica-se como procedimento metodológico para a execução desse estudo a análise do espetáculo, via dvd, e a pesquisa bibliográfica. Desta forma, tem como objetivo a reflexão sobre a linguagem cênica do Bando que veiculam a idéia da *baianidade*.

O termo *baianidade*, também conhecido como identidade baiana, e o imaginário que constrói, refere-se antes de tudo às cidades de Salvador e outras do Recôncavo da Baía de Todos os Santos, como Cachoeira, Santo Amaro da Purificação, São Félix, dentre outras. Essa terminologia foi definida pelo sociólogo e professor Milton Moura como:

(...) um texto identitário, ou seja, que realiza a asserção direta de um perfil numa dinâmica de identificação. É compreendida como um *ethos* baseado em três pilares: a familiaridade, que supõe a ambivalência numa sociedade tão desigual, a sensualidade associada à naturalização de papéis e posturas e a religiosidade que costuma acontecer como mistificação numa sociedade tão tradicional. (MOURA, 2001, p. 63)

Anteriormente, o baiano possuía uma outra imagem, que foi detectada como pejorativa, foi a “baianada”, que teve o sentido de “pessoas oriundas da Bahia, sem qualificação profissional” que migraram para as grandes metrópoles brasileiras em busca de uma vida melhor. Segundo Antônio Risério:

Uma movimentação histórica se encarregou de dar um sentido depreciativo, a “baianada”. (...) Foi nessa época, década de 40, que surgiram as “piadas de baiano”. (...) O “baiano” era a um só tempo idealizado e depreciado, amado e hostilizado. Tanto era o charmoso nativo da “boa terra” quanto o mandrião em-falante, vadio e cheio de si. (RISÉRIO, 1993, p. 117).

O conceito de *baianidade* pode estar associado a uma imagem dos baianos e suas especificidades, adequado a busca da modernização capitalista-industrial, da segunda metade do século XX. A imagem de *baianidade* da primeira metade do século anterior é constituída pelo estatuto da preguiça, da vida praieira, do bucolismo, como se pode ouvir nas canções de Dorival Caymmi e detectar na literatura de Jorge Amado. Com o crescimento industrial moderno, ocorre uma busca por um perfil identitário mais urbano e contemporâneo.

Para o antropólogo, Roberto Albergaria (2003), a *baianidade*, é uma expressão que designa certa conveniência, pois, a fachada identitária que nos representa melhor é sempre aquela que se utiliza publicamente, ou seja, em cada situação/lugar a imagem ganha nova representação. Enfim, tem-se uma gama de identidades, dentre as quais não se prende a nenhuma delas.

Albergaria entende que o baiano tem uma expressividade peculiar, que o leva a atuar em determinados momentos, pois a *baianidade* não está no dia a dia, ela tem se tornado cada vez mais em uma virtualidade. É Stuart Hall (2002, p. 39) quem vai confirmar que “(...) em vez de falar em identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de *identificações*, e vê-la como um processo em andamento”. Em sua perspectiva de análise, a identidade está em constante transformação.

Para Hall (2002), o sujeito pós-moderno possui uma identidade que ele denomina de “celebração móvel”, construída e transformada de acordo com as formas pelas quais somos representados nos sistemas culturais. Assim, ao se falar em “celebração móvel” se coloca em questão o jogo político na questão da identidade, pois, esta é

estruturada em razão de interesses sociais, econômicos e políticos, detentores de um poder, no qual, os meios de comunicação têm um papel decisivo nesse processo.

Com esse pensamento, concebe-se que as questões de identidade postuladas na pós-modernidade são contaminadas por suas características, tais quais, a fragmentação, a ruptura, ou mesmo as descontinuidades geradoras do estatuto da diferença que é a principal produtora das variadas posições do sujeito na pós-modernidade. Desse modo, Hall, ao citar uma possível crise de identidade², apresenta três concepções da mesma sobre a transformação do sujeito. Segundo ele, o sujeito iluminista foi concebido como indivíduo centrado, dotado de racionalidade, com uma auto-consciência, portador de uma identidade estável; enquanto que o sujeito sociológico, inserido no mundo moderno, este caracterizado por profundas transformações, seria o indivíduo interativo, aquele que buscou identificações com o outro, este entendido como a sociedade, na qual, absorve valores, símbolos e sentidos; finalmente, o sujeito pós-moderno, fragmentado, sobre o qual, Hall (2002, p. 13) diz: “O sujeito assume identidades que não são unificadas ao redor de um `eu` coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas.” Desse modo, o autor, demonstra um fator de complicação ao assinalar que as transformações incessantes do sistema cultural provocam uma ruptura na concepção de identidade segura e unificada, a que todos aspiram. Assim:

Quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global de estilos, lugares e imagens, [...] mais as *identidades* se tornam desvinculadas – desalojadas – de tempos, lugares, histórias e tradições específicos e parecem “flutuar livremente”. Somos confrontados por uma gama de diferentes identidades (cada qual nos fazendo apelos, ou melhor, fazendo apelos a diferentes partes de nós), dentre as quais parece possível fazer uma escolha. (HALL, 2002, p. 75)

Entretanto, essas constituições e transformações do sujeito em virtude das concepções de identidade têm resultados positivos no seio da sociedade, conforme afirma Patrícia de Santana Pinho (2004):

² Segundo Stuart Hall, o “duplo deslocamento – descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos – constitui uma crise de identidade para o indivíduo” (2002, p. 9)

[...] porque abre a possibilidade de novas articulações e conseqüentemente da formação de sujeitos mais `plurais`, ou mais versáteis, permitindo a superação do conceito de sujeito estável detentor de uma identidade fixa. (PINHO, 2004, p. 74)

Para ela, os processos identitários no mundo globalizado tornam-se cada vez mais complexos pela própria dinâmica dos conteúdos agregados na contemporaneidade como o hibridismo de valores, o retorno do nacionalismo, pluralismos culturais e étnicos, dentre outros, como resposta defensiva ao próprio sistema globalizante.

Diante do exposto, entende-se que o sujeito pós-moderno encontra-se em uma encruzilhada de identificações, mutantes, que se transforma a cada contexto. Corporificando-se, assim, na crise de identidade proposta por Hall (2002), ou seja, se por um lado, o sujeito não tem um referencial interno que justifique uma identidade, por outro, com as várias identificações ao seu dispor, perde-se a referência de si mesmo. Hall, ainda assinala que:

As sociedades da modernidade tardia, argumenta ele, são caracterizadas pela “diferença”; elas são atravessadas por diferentes divisões e antagonismos sociais que produzem uma variedade de diferentes “posições de sujeito” – isto é, identidades – para os indivíduos” (LACLAU apud HALL, 2002, p. 17)

Entende-se então que, as diferenças que marcam a contemporaneidade levam o sujeito a exibir uma fachada identitária em cada situação a que é chamado a conviver e a partilhar uma experiência.

A banda musical Olodum surgiu em 1980, durante o carnaval. Seu objetivo era possibilitar a pessoas marginalizadas o acesso com menor preço ao espaço/circuito do carnaval, já ocupado pelas disposições empresariais das bandas da *axé-music*.

Tempos depois, o grupo decide enfatizar em sua produção musical questões raciais discriminatórias, transformando-se em 1984 no Grupo Cultural Olodum. Nesse momento, é que surge a idéia de constituir uma companhia de teatro que fosse habilitada a empreender esteticamente uma linguagem que, através do teatro, possibilitasse falar do mundo negro, suas riquezas e dificuldades, tendo o Pelourinho³ como foco de resistência

³ Bairro de Salvador, localizado no Centro Histórico. No século XIX, somente famílias abastadas residiam no local, mas com a saída dessas, foi-se desvalorizando social e economicamente.

às opressivas intervenções raciais. Convidou-se então, o diretor baiano de teatro Márcio Meirelles para introduzir na atmosfera artística da cidade de Salvador as primeiras apresentações do grupo de teatro, formado, essencialmente por negros. Conforme Marcos Uzel:

Interessava a Márcio Meirelles a teatralidade dos rituais sagrados e das festas de rua da Bahia. [...] essas manifestações ainda não haviam sido estruturadas a partir de uma linguagem teatral própria e independente do rito [...]. O objetivo do diretor não era criar essa estrutura, mas sim investigar de que maneira um material solidificado de forma tão espontânea, ao longo de várias gerações negras, poderia servir de veículo para histórias contemporâneas. (UZEL, 2003, p. 37)

Em sua direção cênica estratégica, Meirelles, objetivou “tentar transformar em teatro o que havia de rico nos gestos, na sonoridade, ritmia e significados de *baianidade*⁴, sem esvaziar o conteúdo” (Uzel, 2003, p. 38). Assim, nasce O Bando de Teatro Olodum, em 1990, uma companhia de teatro, cujo termo “bando”, foi sugerido por Márcio Meirelles como referência a grupos de escravos fugitivos de fazendas na época escravagista.

Intimorato, desvincula-se da sede do Olodum, no Pelourinho, e se estabelece como grupo residente do Teatro Vila Velha, onde elabora uma linha dramaturgicamente de cunho estético-social de crítica referente ao preconceito racial e de luta pela cidadania reprimida e de construção de auto-estima para a camada popular, através de uma linguagem teatral que une texto dramático, canto, dança e música, com inspiração nas matrizes africanas da cultura na Bahia.

Com mais de 16 anos de existência, conta com um elenco de cerca de 30 atores, numa faixa etária dos 14 aos 50 anos, negros e de origem humilde e para uma expressividade mais completa das diversas linguagens que a arte incorpora, todos os integrantes do grupo preparam-se em aulas de dança, canto e aprendem a tocar percussão e conhecem os rituais do candomblé. Desta forma, extrai da cultura baiana o conhecimento e as expressões peculiares, retratando um modo de ser. Por essas estratégias, o Bando é uma

⁴ Termo utilizado por antropólogos baianos para designar o modo de ser do povo, especificamente da capital e do recôncavo.

companhia relevante em todo o cenário cultural brasileiro, tendo realizado viagens para se apresentar fora do país.

É o que ocorre em “Sonhos de Uma Noite de Verão”. Nessa obra da cultura inglesa do século XVI, existem três grupos de personagens bem definidos: as fadas, os artesãos e os amantes, os quais vivem uma noite de conflito em uma floresta, onde os artesãos e os amantes representam a camada popular. Em “Sonho de Uma Noite de Verão”, tanto quanto em outros textos que escreveu, Shakespeare incorporou um diálogo com o público popular daquele período, através de dramas com representações do cotidiano, situações rotineiras e das manifestações artísticas do período.

Durante o século XX estruturaram-se uma multiplicidade de tendências na história do teatro. Sua classificação seria impossível, pois, na contemporaneidade isso se reforça pela globalização e o acesso fácil a todas as culturas, além da inclusão do conhecimento de várias experimentações que ocorreram, tais como, a utilização da metáfora, dos símbolos e signos, a partir de diversos praticantes da arte teatral.

Os principais inspiradores do teatro contemporâneo são, sem dúvida, Stanislavski, Artaud e Brecht. Cada um contribuiu de maneira particular: o método de Stanislavski contamina o teatro mundialmente; a obra de Brecht leva os EUA a empreender um teatro político e as idéias de Artaud perpetuam-se em diretores como Roger Blin. Mauricio Béjart, Jorge Lavelli, Víctor García e Peter Brook e em dramaturgos como Jean Genet e Jean Cocteau, que renovaram a literatura francesa; e em grupos como o Livig Theater e o Teatro laboratório do polonês Jerzy Grotowski. Eugène Ionesco, com a Cantora Careca, e Samuel Beckett, com esperando Godot, inauguram o teatro do absurdo, que rompeu com o humanismo, os enredos psicológicos e destruiu o sentido lógico do texto.

Até o século XIX o texto obedecia a regras bem estabelecidas e colaborava de maneira decisiva para a definição de um espetáculo teatral, não se cogitando experimentos nesse sentido; a finalidade dos textos e da encenação era que tudo devia ser posto em ação para que o poder ilusionista do espetáculo atingisse a máxima eficiência. Entretanto, outros encenadores como Artaud, sustentavam a idéia da extinção de estruturas intelectualizadas do texto para propor um teatro com uma linguagem física, sem, contudo eliminar as

palavras. Artaud visava não a eliminação do texto, mas seu sentido lógico. Nesse sentido, a dramaturgia do século XX englobou características peculiares do seu momento: o rompimento com as convenções aristotélicas, a originalidade da escrita moderna e a mudança de valores. No entanto, as transformações não foram apenas no texto, a prática cênica modificou-se muito, a ponto de permitir experiências e inovações constantes, pois, o teatro é linguagem rica capaz de agregar uma variedade de signos, passíveis de identificações.

A linguagem é matriz do comportamento e pensamento humanos, por isso mesmo, se constitui num dos fundamentos das sociedades humanas. A sua importância é tanta que ela permeia vários campos como as artes, a psicanálise e a sociologia. Mas isso só foi possível com o seu desenvolvimento através da história, ao passar por diversos momentos como gramática ou como filologia, até ser concebida como função social. É a partir dos estudos de Ferdinand de Saussure (1857-1915) que se pode perceber uma teoria lingüística se imbricando na atividade humana.

O signo, então, foi um dos pontos discutidos por Saussure nos estudos lingüísticos, dentro das diversas distinções que criou, nestes, dentre as quais, as de língua x fala, de forma x substância, noções de pertinência e de significante x significado.

Outro aspecto importante nos estudos lingüísticos é que os mesmos dividiram-se em duas partes distintas: o formalismo e o funcionalismo. O primeiro preocupa-se com a análise das formas lingüísticas, estudam a língua como objeto descontextualizado, enquanto que o segundo, com a relação sistemática entre as formas e as funções; as relações entre a língua como um todo e as várias formas de interação social. De acordo com José Borges Neto (2004, p. 93), na hipótese da aplicação do pensamento funcionalista ou formalista em um estudo, pode haver em determinadas situações a predominância de um ou de outro, e em outras, uma complementação, em todo caso sempre a depender do objeto investigado.

O pensamento funcionalista nasce, segundo Maria Helena de Moura Neves (1997, p. 39), a partir de alguns representantes da Escola de Genebra, Saussure, Bally e Tesnière; da Escola de Praga, Mathesius, Trubetsky, Jakobson, Danes, Firbas, Vachek e

Sgall; da Escola de Londres, Firth, Halliday e do Grupo da Holanda, Reichling e Dik. Sendo que os maiores representantes são Halliday e Dik. Por outro lado, o formalismo é Representado pelos estruturalistas americanos: Bloomfield, Trager, Bloch, Haris e Fries.

Na reflexão sobre os signos utilizados no espetáculo do Bando, busca-se analisar qual a função, ou seja, a partir da distinção entre significante e significado, qual a significação que os elementos sónicos/cênicos representam na cena.

A teoria que se debruça sobre os signos, surge no final do século XIX e desenvolve-se ao longo do século seguinte. No continente europeu, toma a designação de Semiologia, com os estudos do suíço Ferdinand de Saussure (1857-1913), e como Semiótica, através do filósofo Charles Sanders Peirce (1839-1914), nos Estados Unidos. No entanto, alguns autores concebem que compete à Semiologia o estudo dos signos lingüísticos, e à Semiótica os signos em geral. Porém, Saussure propôs que a denominação Semiologia, correspondesse a uma ciência geral que analisasse os signos no seio da sociedade. Para realizar esse objetivo Saussure corporifica uma disciplina:

[...] que estudaria os signos no meio da vida social, com isso validando desde logo o transporte dessa teoria para outros campos. Essa ciência [...] foi por ele chamada de Semiologia, ou ciência geral de todos os sistemas de signos através dos quais estabelece-se a comunicação entre os homens. (NETTO, 2003, P. 17)

Um signo, para José Haroldo Pereira (2003, p. 46) “[...] é algo que se vê, ou se ouve, ou se toca, ou se cheira, ou se sente o sabor, em suma algo que atinge os sentidos, algo perceptível”. Algo que está no lugar de outra coisa para representá-la. Assim, o signo corresponde a uma relação, muitas vezes, inseparável, entre significado e significante. Pode-se então falar de aspecto sensível, quando se reporta ao significante, e de aspecto inteligível ou significado. Ora, é na relação entre emissor e destinatário que uma mensagem é estabelecida, que se concebe o esclarecimento de um significado e de um significante. Estudar o signo então seria buscar “[...] uma relação que liga um significante a um significado”. (Ugo Volli, 2007, p. 32). Entende-se então: fazer uma leitura do objeto, apreender o sentido.

Para esse autor, o signo, por outro lado, tem como característica: “Em cada particular situação de uso, [...] assume um sentido específico, relativo a determinado

referente concreto, quer ele exista ou não; o significado, portanto, é o conjunto de todos os possíveis sentidos que aquele signo pode ter”. (Volli, idem, p. 33). Segundo ele, o mesmo se processa em relação ao significante. Para esclarecer esse ponto, o autor faz referência à pronúncia de uma pessoa que pode ser reconhecida como reflexo de uma coletividade, ou seja, aquele tipo de entonação, de sotaque, diz respeito a um indivíduo que é natural de determinado lugar. Essa característica do signo, torna-se evidente no contexto do teatro.

Num espetáculo teatral, segundo Piotr Bogatyrev (1980, p.72), geralmente, pode-se encontrar signo de signo mais que signo de objeto. A título de exemplificação, pode-se pensar em um personagem que come um pedaço de pão. Esse elemento cênico, o pão, poderia representar a pobreza. Nesse caso, teremos um signo de signo. Mas pode haver situação cênica em que esse personagem apenas estaria comendo um pão, sem que necessariamente se intencione a demonstração de pobreza. Esse segundo caso, nos leva ao signo de objeto. Esse universo sógnico que o teatro engloba, reflete essa sua natureza flexível e interdisciplinar, que absorve outras linguagens, como a dança, a música, a gestualidade etc. O teatro utiliza tanto a palavra como elemento sógnico quanto outros sistemas não-verbais. Por isso, o gesto e a voz são entendidos como códigos constituídos, aos quais se agregam outros elementos como a música, o cenário, a iluminação. Todos esses elementos quando organizados e combinados para gerar o espetáculo são recodificados, ou seja, lidos pela audiência.

A compilação das linguagens artísticas – teatro, dança, música, artes plásticas – no espetáculo do Bando, apresenta signos intencionalmente constituídos e demonstrados simbólica e teatralmente que parecem designar uma escultura criativa do complexo, rico e inegável mundo afro-baiano. Apesar de mantida a estrutura decassilábica do texto escrito por Shakespeare, torna-se evidente essa representação através dos traços identitários que coloca em cena. Esses signos, teatralmente aceitos, mas socialmente negados, quando apresentados através de linguagem dramática, no caso, o teatro, estabelecem um processo de identificação passível de reflexão pelo público, conforme afirma Esslin (1978, p. 113) “O teatro, bem como todo drama, podem ser vistos como um espelho no qual a sociedade se olha.” Pois, é natural que o teatro se inspire nos dramas e situações humanos para demonstrá-los teatralmente. Assim, no espetáculo do Bando o figurino, a música, a dança e

o sotaque, são os instrumentos utilizados para atingir essa finalidade, enquanto elementos da linguagem teatral. Pode-se dizer, signos estilizados, que, em face da experiência de recepção oferecida, estimulam percepções, tanto ao nível da emoção quanto da construção e reconstrução do conhecimento.

Para Pinho (2004, p. 78) as vivências são geradoras de identificações, ou seja, “(...) as identidades são pensadas e vividas como alternativas de significação da experiência social e não como acopladas essencialmente com os sujeitos.” É na experiência estética que se evidenciam e se configuram aprendizados, assim, percebe-se que frente a obra, o receptor, ao fruí-la, adquire conhecimento. Ora, dessa forma, considera-se que as identificações que podem ocorrer na experiência estético-sensorial possibilitam um conhecimento de si mesmo, além da própria sensação de pertencimento a uma cultura, a uma localidade, a um grupo. A linguagem utilizada pode tornar essa possibilidade mais fácil.

Quando se fala em linguagem teatral geralmente refere-se a uma especificidade lingüística. É com Artaud que encontramos uma definição da linguagem teatral. Segundo ele,

Em face desta sujeição do teatro à palavra, podemos perguntar se por acaso o teatro não possui uma linguagem própria, se é realmente ilusório considerá-lo como arte autônoma e independente, na mesma medida em que o são a música, a pintura, a dança, etc., etc.

Verifica-se que semelhante linguagem, se existente, confunde-se necessariamente com a encenação considerada:

1o De um lado, como materialização visual e plástica da palavra.

2o Como a linguagem de tudo que pode ser dito e significado em cena independentemente da palavra; tudo que encontra sua expressão no espaço ou que pode ser atingido ou desagregado pelo espaço. (ARTAUD, 1986, p. 57)

Pela colocação, se percebe que para Artaud, a palavra se reforça na articulação com o gesto e toda a plasticidade do espaço cênico. Para ele, à linguagem teatral interessa o pleno uso do corpo e do espaço para atingir o conhecimento, assim:

“[...] trata-se de saber se não existem atitudes, no campo da inteligência e do pensamento, que não podem ser captadas pelas palavras e que são expressadas com muito maior precisão pelos gestos ou por tudo que participa da linguagem no espaço.” (ARTAUD, 1986, p. 59)

Artaud define a linguagem teatral como um conjunto de signos de naturezas diferentes que perdem sua autonomia ao participar da constituição de uma linguagem artística específica no momento de sua realização. No caso, o teatro. Também para Pupo (1991) a especificidade da linguagem do teatro perpassa pela soma de signos constituintes do espetáculo: “o cuidado na realização da montagem passa a implicar o reconhecimento de que o espetáculo se compõe a partir da integração de diferentes sistemas de signos (verbal, gestual, plástico, sonoro) portadores de múltiplas significações.” (Pupo, 1991, p. 42). Essa linguagem, quando acionada no espetáculo, substitui seus elementos imediatos - a sonoplastia, a iluminação, a gestualidade, a máscara etc - em algo maior, o efeito teatral, que influencia a platéia através de vários caminhos cognitivos, perceptivos, emocionais. Assim, é no espetáculo que a linguagem teatral se efetua com toda sua riqueza e efemeridade. Ali, para compô-la, reúne-se a dança, as artes plásticas, a performance e a literatura, para dar sentido ao que chamamos de teatro.

Na montagem do texto de Shakespeare, o Bando incorpora através de quatro linguagens artísticas – dança, teatro, artes plásticas e música - vários significantes que denotam uma identificação com a riqueza popular do contexto baiano, através de elementos ricos em significados como a música, a dança, o figurino e o modo de falar.

Dessa forma, na cena do Bando, a sonoplastia traz na batida percussiva um elo direto com a música do Olodum, conseqüentemente, representando e trazendo à tona, no momento do espetáculo toda uma carga de sentidos que faz a platéia estabelecer o reconhecimento do espaço atmosférico de determinados locais da capital baiana - dentro ou fora do período carnavalesco. Segundo Sérgio Magnani (1989, p. 56), “O signo musical é portador de tensões [...] Tais tensões, recebidas e reelaboradas no ato da fruição, transformam-se em outras tantas configurações, adquirindo, em nossa consciência, o aspecto de uma *Gestalt* ou forma de sentimento”. Pode-se então, dessa forma, compreender que o apelo adequado da música, nas cenas teatrais, pode sugerir na mente do espectador, associações com determinados contextos sociais em formas de sensações, emoções, imagens e impressões de tempo e espaço.

O figurino no teatro se reporta, tanto quanto na vida cotidiana, a muitos sistemas sígnicos culturais. O que é utilizado pelo Bando é salpicado de cores fortes, vivas,

de formas, cortes e adereços delineados numa perspectiva inspirada na matriz africanista. Portanto, o figurino pode semiologicamente gerar várias representações na cena, tais como, o clima, época histórica, região, religião etc.

A movimentação coreográfica e a gestualidade demonstram os atributos de uma corporeidade, demarcada por força muscular, de interatividade com a mãe terra. É notória a inclusão da daquele momento, o “Arrocha”, estruturada em movimentos de vai-e-vem do quadril do ator-dançarino - ritmo sensual e exuberante constitui uma marca atribuída ao maneirismo do recôncavo baiano.

Por fim, a fala de alguns personagens constituída por sotaque característico do contexto do povo baiano, concebida como própria de um ritmo de musicalidade, dá ao texto shakespeariano a transmutação de uma linguagem clássica para o plano popular.

Diante do exposto, percebe-se que a linguagem é rica em sentidos e a do teatro carrega essa característica, principalmente, porque agrega outras tantas linguagens com suas significações. No espetáculo teatral do Bando a linguagem cênica é codificada com signos que pretendem designar elementos que são constituintes da cultura local, afro-descendente. Tais elementos tornam-se materialmente visíveis para a platéia e remetem à idéia da *baianidade* com seus conteúdos simbólicos, já entendidos como sendo expressões presentes na cotidianidade do baiano. Apesar da intencionalidade proposta pela direção do espetáculo, ao mesmo tempo, considera-se que no contexto atual, globalizado, não é pertinente votar a uma totalidade, características que são peculiares a apenas uma parte.

A Bahia, no sistema cultural do Brasil, seria a parte que apresenta expressões identitárias entendidas como de sensualidade, maneirismo, alegria; a parte que evocaria o passado das experiências vividas desse corpo maior, brasileiro. A identidade global, nacional, assim, constitui-se muito mais do que um aglomerado de tendências, mas sim em expressões localizadas, nunca puras, mas dotadas elementos de hibridização cultural - uma tendência no mundo globalizado.

REFERÊNCIAS

ALBERGARIA, Roberto. Tema: o que é identidade cultural, entrevista no site da SBPC

CULTURAL - Copiado em 08/09/2007, às 21:14h, disponível em:
<http://www.sbpccultural.ufba.br/identid/index.html>.

ARTAUD, Antonin. Teatro Oriental e Teatro Ocidental. IN: Escritos de Antonin Artaud. L&PM Editores: Porto Alegre, 1986.

BORGES NETO, José. Ensaios de filosofia da lingüística. São Paulo: Parábola Editorial, 2004.

ESSLIN, Martin. Uma anatomia do drama. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

FIGUEIREDO, Eurídice e NORONHA, Jovita Maria. Identidade nacional e identidade cultural. In: FIGUEIREDO, Eurídice (org). Juiz de Fora: UFJF, 2005.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

_____ Da diáspora: identidades e mediações culturais. Org. Liv Sovik. Tradução: Adelaine La Guardia Resende (et al). Belo horizonte: Editora UFMG, 2003.

LARIÚ, Nivaldo. Dicionário de baianês. Salvador: Empresa Gráfica da Bahia, 1992.

MARTINS, Leda Maria. A cena em sombras. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MOURA, Milton. Carnaval e baianidade. Salvador, 2001, p. 63. Tese de doutorado da UFBA.

NETTO, J. Teixeira Coelho. Semiótica, informação e comunicação. São Paulo: Perspectiva, 2003.

NEVES, Maria Helena de Moura. A gramática funcional. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PINHO, Patrícia de Santana. Reinvenções da África na Bahia. São Paulo: Annablume, 2004.

PUPO, M. L. de S.B. No reino da desigualdade: teatro infantil em São Paulo nos anos setenta. São Paulo: Perspectiva, 1991.

RIBEIRO, Darcy. O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

RISÉRIO, Antônio. Caymmi: uma utopia de lugar. São Paulo: Perspectiva. Salvador: COPENE, 1993.

UZEL, Marcos. O teatro do bando - negro, baiano e popular. Salvador: P555 Design Gráfico e Edições, 2003.

TRAVESSIAS ED. 03 ISSN 1982-5935

Educação, Cultura, Linguagem e Arte

www.unioeste.br/travessias