



Teatro

# Regimes de narrativa no teatro

149

Daniel Furtado Simões da Silva\*

Artefilosofia, Ouro Preto, n.2., p.149-155, jan. 2007

Qualquer pessoa que já tenha participado de uma montagem teatral baseada ou inspirada em um texto literário, ou que já tenha se debruçado sobre as questões envolvidas nesse processo de tradução intersemiótica, deve ter notado as dificuldades de se fazer um emparelhamento entre aquele texto original, que Gerard Genette chama de *hipotexto*, e o espetáculo, o *hipertexto*<sup>1</sup>. Essa relação é definida por uma transformação ou imitação do texto anterior, mesmo que nessa tradução pouco se conserve do hipotexto que torne reconhecível a ligação existente entre os dois.

Existe sempre a questão do que é que permanece nessa passagem, daquilo que pertencera ao texto literário e se configura ou de alguma forma se reflete ou se transfere ao texto cênico<sup>2</sup>. Ao usar o termo *Texto* para me referir ao espetáculo, admito e pressuponho que o teatro tem uma linguagem, que ele pode ser lido e compreendido por um espectador que esteja habituado aos códigos e convenções de uma representação teatral, que esse espectador é capaz de reconhecer naquele evento o que se convencionou chamar de um “espetáculo de teatro”. Se não possuir esse hábito, pode perfeitamente ocorrer que não reconheça aquele acontecimento como teatro, ou simplesmente tome a ficção por realidade, como acontece às vezes com as crianças pequenas que assistem pela primeira vez a uma peça teatral. Supondo, portanto, que nosso espectador tenha a habilidade e o treinamento necessários para distinguir e perceber o que é uma representação teatral, esse ato que toma forma diante dele se configura em um *texto*, que não apenas pode ser lido como também ser objeto de uma análise semiológica.

O que é esse texto? Trata-se na verdade de um conjunto sêmico, ou um “conjunto analisável de signos”, como afirma Coelho Neto<sup>3</sup>. Possui características próprias, que Barthes define como *teatralidade*, referindo-se a uma “espessura de signos e de sensações que se desenvolvem em cena”, uma “espécie de percepção ecumênica dos artificios sensuais, gestos, tons, distâncias, substâncias, luzes, que afundam o texto sob a plenitude de sua linguagem exterior”<sup>4</sup>. Ou seja, é a relação de todos os sistemas significantes que são usados na representação e cujo arranjo e interação formam a encenação.

Percebemos que a primeira tendência do espectador comum – desde que tenha conhecimento daquele texto-base sobre o qual trabalharam o diretor e/ou o dramaturgo –, tendência que é também a do crítico em geral, é promover a comparação desses dois textos, normalmente partindo do princípio da maior ou menor fidelidade da adaptação ao original. É curioso notar que ser ou não fiel ao texto literário pode tornar-se um *valor*, especialmente quando se trata de

\* Graduado em Artes Cênicas pela USP ; mestre em Letras pela UFMG, atualmente é professor substituto da UFOP.

<sup>1</sup> Cf. GENETTE, *Palimpsestes*, p. 11-12.

<sup>2</sup> Cabe observar que não estou utilizando aqui o termo *texto cênico* na acepção que alguns estudiosos o utilizam, como um modelo teórico e não o espetáculo concretizado na cena. Pavis, por exemplo, iguala *texto espetacular* e *texto cênico*, definido-o como “uma noção abstrata e teórica, não empírica e prática”. (Cf. PAVIS, *Dicionário de teatro*, p. 409).

<sup>3</sup> COELHO NETTO, *Em cena, o sentido*, p. 43.

<sup>4</sup> BARTHES, *Essais críticos*, p. 42.

uma “obra-prima”, ou de uma obra muito conhecida do público em geral. Tratando-se de tradução intersemiótica, é mais adequado adotar o ponto de vista de Haroldo de Campos, que pensa a tradução como uma operação que visa “o efeito icônico do todo”, isto é, que além da transmissão da fábula ou do conteúdo do texto original procura ser portadora da mensagem inter e transemiótica da língua, uma operação radical que ele chama de transcrição<sup>5</sup>. Ou seja, é uma operação que incorpora o elemento de criação, partindo da idéia de iconicidade, e permitindo que se pense na forma ao mesmo tempo em que nos libera justamente dessa idéia de fidelidade ao original. Teóricos como Jakobson e Paz pensaram o processo de tradução como semelhante ao processo de criação, dada a ambigüidade e a intraduzibilidade – no sentido estrito – da linguagem poética.

A passagem intersemiótica envolve, portanto, um processo de criação, não só de buscar equivalências de um sistema semiótico em outro, mas de percepção das qualidades que cada meio possui, tanto materiais como sensíveis, acarretando uma ampliação e redefinição da mensagem estética. Portanto *Tradução*, aqui, tem esse sentido, de uma transmutação, de uma transcrição de formas baseada na *equivalência das diferenças*.

Quando se tem em mente a especificidade dos meios empregados pelo artista – a materialidade, as características e as potencialidades daquilo que é o suporte da obra de arte –, automaticamente ultrapassa-se o problema da correspondência pura e simples entre as obras que foram objeto de tradução. Embora seja possível se falar em fonte, no sentido daquilo que inspirou ou motivou o ato de tradução, a obra originária não é por isso mais “pura”, nem a sua tradução uma “degradação”, com conseqüente diluição ou perda de suas qualidades e dos seus significados.

Quando Lessing elaborou a distinção entre artes temporais e espaciais, chamou a atenção justamente para a materialidade dos suportes ou meios de expressão. Apesar dessa separação entre o espaço e o tempo já ter sido superada, é a partir dele, Lessing, que se tenta compreender a relação existente entre os signos utilizados e o objeto representado como uma adequação ao meio utilizado, com suas características próprias. E isso é fundamental para podermos pensar o processo de passagem do texto literário para o cênico, que lida justamente com a percepção e entendimento dessas especificidades, e que nos leva a constatação de que não há perdas, mas transcrição de formas, com uma redefinição da mensagem estética.

A questão da narrativa é o ponto chave dessa relação. Pois não há texto sem que algo seja narrado, mesmo em se tratando de um texto dialógico. Poderiam dizer aqui que, já que se trata de representação direta de acontecimentos, não seria adequado falar em narrativa; porém o que está em jogo é justamente o fato de se tratar da *representação de um acontecimento* (ou de uma série deles), real ou fictício, por meio de linguagem – no caso a linguagem teatral. Lembremos que Aristóteles incluía a epopéia, a poesia ditirâmbica, a tragédia e a comédia entre as artes imitativas, distinguindo umas das outras pelos meios, os objetos e a maneira de imitar. A epopéia “serve-se unicamente da palavra simples e nua dos versos” enquanto o drama faz

<sup>5</sup> Cf. CAMPOS, *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*, p. 181.

“aparecer e agir as próprias personagens”<sup>6</sup>. Narrativa pura ou através de imitação de ações, trata-se sempre do ato de narrar: algo está sendo contado, a partir da relação estabelecida entre os personagens (ou os actantes) e o espaço em que eles atuam. No teatro, a forma como esse espaço é ocupado e utilizado, a maneira que os personagens são caracterizados, como eles jogam entre si e se dispõem no cenário, junto aos outros elementos que constituem o conjunto sêmico da cena, configuram maneiras diferentes de narrar, ou diferentes *regimes de narratividade*, como veremos adiante.

A narrativa teatral se apóia nos códigos e convenções teatrais e na relação estabelecida entre Personagem, Cenário e Jogo. Tomo aqui emprestado o modelo usado por Coelho Neto, que vê esses três elementos como necessários e suficientes para constituir e definir o fato teatral. Aqui, Personagem é entendido não apenas como os atores, mas os seres/objetos investidos de uma máscara; cenário é o espaço determinado e trabalhado para a cena, mesmo que seja um espaço vazio; e Jogo, conceito mais abrangente que o de ação, é um certo relacionamento que envolve os atores e o cenário onde atuam, ou o conjunto de regras determinantes desse relacionamento<sup>7</sup>. Essa estrutura se articula, em segundo nível, através do Espaço, dos Actantes e da Máscara. O *Espaço* é a existência física e concreta da área de atuação, aquilo que sustenta o Cenário e as Personagens, e que não poderia ser virtual, sendo portanto “o lugar, a extensão onde se desenvolve o processo teatral”<sup>8</sup>. Actante é definido como uma força, uma possibilidade de processo, sendo assim mais amplo que a noção de figura humana, uma vez que há formas de teatro com personagens não sustentadas por pessoas. Assim, actante é “tudo que atua, que sustenta ou promove uma proposição”<sup>9</sup>. Já a *Máscara* é um investimento feito sobre os actantes e o espaço, como traços definidores que se revelariam materialmente através da gestualidade, da indumentária, voz, movimentação e outras características, e que são apreensíveis através daqueles elementos. Dito de outra maneira, Máscara é um “signo ou conjuntos sîgnicos que se superpõem ao actante e ao espaço”<sup>10</sup>.

No processo de construção desse fato semiológico – o espetáculo – e no ato de sua decifração, ou seja, de sua leitura, que corresponde a um ato de decodificação, estão envolvidos sistemas os mais diversos, em número muito variável, e creio que nenhum deles exclusivo dessa linguagem de encenação teatral<sup>11</sup>. Keir Elam distingue os códigos culturais – princípios ideológicos, éticos, epistemológicos e morais que aplicamos em nossas atividades cotidianas – dos sub-códigos teatrais – códigos específicos relacionados com a performance, que nos permitem ver o fato teatral como um evento articulado, não-acidental ou casual – e dos sub-códigos dramáticos – relacionados com o nosso conhecimento do gênero, estrutura, estilo e outras regras relativas ao drama e sua composição –, que são usados na codificação e decodificação dos signos teatrais<sup>12</sup>.

Para a análise desses códigos e sub-códigos, o grau de referência dos objetos postos em cena em relação à realidade não é fundamental. Ou seja, esses elementos não necessariamente precisam remeter ao que estamos acostumados a perceber na natureza ou no nosso co-

<sup>6</sup> Cf. ARISTÓTELES, *Arte Poética*, cap. I e III.

<sup>7</sup> Cf. COELHO NETTO, *op. cit.*, p. 22-26.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 28.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 28.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 28.

<sup>11</sup> Poderíamos pensar na figura do ator, ressaltando que tal função não é exclusiva nem restrita ao gênero humano: um boneco ou uma marionete, até mesmo um simples pedaço de pau pode exercer essa função, desde que tenha capacidade de “representar” alguém, que consiga “significar” um personagem, como bem lembra Honzl (HONZL, Jindrich, A mobilidade do signo teatral, in: COELHO NETTO, J.T.; GUINSBURG, J.; CARDOSO, R. C. *Semiologia do teatro*, p. 128.). Porém o conceito de personagem e a necessidade da presença física do intérprete e do público abrangem outras artes como a dança e a ópera, entre outras, jogando por terra qualquer pretensão à exclusividade.

<sup>12</sup> Cf. ELAM, *The semiotics of theatre*, p. 52-3.

tidiano; tal fato não altera a estrutura ou as possibilidades de relação que são estabelecidas em cena, nos vários níveis e sistemas. O grau de codificação utilizado pelo encenador pode ser alterado sem perda de sua substância, isto é, do fato de que o que está sendo colocado no palco é uma convenção, é um código que está sendo utilizado, e esse uso se constitui em linguagem, em possibilidade de decifração, leitura e entendimento.

Retornando ao ato de narrar, a primeira coisa a se compreender é que, tratando-se do fato teatral, a materialidade dos corpos, do espaço, das vozes, sons e objetos se torna *processo de significação*. Ao lado e concomitante à ficcionalidade que a representação estabelece, portanto coexistente com ela, a realidade desses corpos se impõe enquanto elemento sensível e concreto. A percepção se dá paralelamente nesses dois níveis, o ficcional e o concreto, que é material e sensorial. Qualquer elemento colocado em cena – e quando digo elemento aqui me refiro inclusive ao deslocamento do ator no espaço, a sua forma de elocução, às mudanças de luz, etc., etc. –, qualquer elemento torna-se assim revestido de um duplo status, que se refere ao mesmo tempo à existência física e à relação de ficcionalidade que ele adquire no contexto da representação. Trata-se aí de uma situação extremamente dinâmica, alterável a todo instante e que depende da relação estabelecida com os outros elementos presentes na encenação. Ao colocar e tirar um adereço o ator pode trocar de personagem e, na cena seguinte, desligar-se dessa máscara e assumir perante o público sua identidade enquanto indivíduo, cidadão, com laços familiares e preferências pessoais; um objeto ou parte do cenário pode mudar de função, de banco para cama ou barco, por exemplo, ou se quebrar, estragar-se, e assim retomar suas qualidades convencionais de açucareiro, garrafa ou pedaço de madeira, perdendo seu estatuto de ficcionalidade.

Ao realizar a passagem da linguagem escrita para esse universo sensorial, do texto literário para o palco, os realizadores do espetáculo fazem uma opção por uma determinada forma de conduzir a narrativa. O encenador escolhe constantemente qual o meio, qual a matéria mais adequada para transmitir um determinado estado, sensação, idéia ou imagem. Ele vai se apoiar sucessivamente no texto dito pelos atores, na forma como eles evoluem e se movimentam pelo espaço, nas imagens criadas pela relação dos objetos, corpos e luzes durante a cena. Tais opções, que, devemos lembrar, atuam também quando se constrói uma encenação que tem por base um texto originalmente dramático, constituem-se em diferentes *Regimes de Narratividade*. Aqui, portanto, narratividade não se confunde com a narrativa, pois significa, de fato, a forma como esta última é organizada no palco: é o próprio ato de narrar, é a maneira que o encenador e seus colaboradores (incluídos aí os atores) escolheram para contar aquela história ou sucessão de fatos, para apresentar aquelas ações que se constituem na peça representada.

Esse ato de concretização do discurso cênico (renovado e atualizado no aqui-agora de cada apresentação) é um processo constantemente redefinido em suas bases, sempre se apoiando na relação estabelecida por todos os elementos e sistemas presentes

na cena. É para essa relação e essa possibilidade – dos diferentes elementos que constituem o texto teatral conduzirem a leitura do espectador nesse processo de semióse que é o espetáculo teatral – que queremos chamar a atenção. A escolha desses elementos não apenas indica uma opção estética, mas implica em um regime de narratividade fundado ora no corpo, ora na palavra, ora no espaço ou na imagem criada em cena pelos actantes/objetos que a compõem. Embora esses elementos estejam sempre presentes e atuando, há momentos de dominância ora de um ora de outro, e inclusive espetáculos inteiros construídos apoiando-se exclusivamente ou quase que exclusivamente em um deles.

A escolha de um desses regimes implica numa determinada ordem a ser criada no palco. Delimita um campo semiótico através do qual o encenador engendra o texto que será decodificado pelos espectadores. As diferentes soluções cênicas elaboradas pelo encenador exploram o que o meio escolhido oferece em termos sensíveis, suas qualidades visuais, sonoras e mesmo culturais. Já que cada sentido humano capta o real de forma diferenciada, as diferentes linguagens atuam como prolongadoras desses sentidos, assim como “as qualidades materiais do signo influem e semantizam as relações com seus sentidos receptores”, tornando essa relação interlinguagens como de “substituição e complementaridade entre original e tradução”<sup>13</sup>. Da mesma forma, a escolha entre o gesto ou a palavra, expressar através do corpo do ator/bailarino ou por uma imagem criada em cena, implica colocar em cena distintas qualidades sensíveis que possuem camadas também distintas de significação, trazendo apelos sensoriais de ordens diversas.

As diferentes qualidades envolvidas no uso dessas linguagens e sistemas evidenciam diferentes estratégias ou projetos de ‘semantização’, de tornar a encenação mais ou menos ‘legível’, estabelecendo uma polissemia instaurada pelos vários sistemas ou canais de comunicação (corpo, palavra, voz, luz, espaço, objetos, imagens) que formam a cena. Podemos, no entanto, observar relações de coordenação e subordinação que governam o diálogo estabelecido por esses sistemas ou entre os elementos desses sistemas.

Em uma dada encenação, o gesto pode se tornar acessório da palavra, construir sua significação a partir dela; nesse caso, há uma organização por hipotaxe: o código verbal subordina este ou os outros sistemas semióticos, “a espinha dorsal do conjunto vem dada pelo elemento estrutural dominante [a palavra], sendo que os demais elementos exercem funções periféricas”<sup>14</sup>. Se o espetáculo recusa a palavra (um espetáculo de teatro-dança ou de teatro-físico, por exemplo), a significação passa obrigatoriamente por outros canais. O corpo, mas não o corpo isolado, porém colocado em relevo e contraste com outros corpos e com o espaço, na dinâmica temporal que o movimento possui, torna-se o condutor da narrativa, coadjuvado pelo cenário, pela luz e pela música. Aqui a relação de subordinação torna-se menos aparente, pode haver diversos momentos em que predomina a parataxe entre os vários elementos cênicos (do corpo em relação à luz ou ao espaço ou à música): “na organização por coordenação não há como explicar a diferença entre dominante e

<sup>13</sup> PLAZA, *Tradução intersemiótica*, p.49.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p.74.

dominado, central e periférico, pois a relação entre os elementos corresponde às noções de colaboração”<sup>15</sup>.

O caso da imagem exige uma análise à parte, já que a visibilidade, os elementos visuais, são componentes obrigatórios e fundamentais em todo espetáculo de teatro. Entretanto o tratamento dado à imagem em determinadas encenações permite ou, antes, faz com que ela ultrapasse a referencialidade que naturalmente carrega, instaurando um regime no qual a capacidade de gerar associações e significados torna-se o centro da encenação, subordinando o texto dito pelos atores e determinando a movimentação e a expressão dos corpos.

Vemos configuradas, nas diferentes montagens, maneiras diversas de conduzir a narrativa teatral, através de vários sistemas semióticos. As relações de dependência e coordenação estabelecidas são assim decorrentes da própria escolha de um sistema semiótico ou outro – palavra, corpo, imagem –, ou de sua combinação, já que “os princípios normativos de uma forma estética impõem um comportamento a essa forma que afeta a sua configuração, ao mesmo tempo em que essa ordem se reflete no interior de seu sistema”<sup>16</sup>.

Quando se trata de uma encenação que tem como hipotexto um texto literário, o diálogo estabelecido entre eles, o texto literário e o cênico, permite que certos aspectos da estrutura de ambos se tornem mais claros, assim como certos delineamentos temáticos e estilísticos configurados no hipotexto e no hipertexto. A discussão sobre os regimes de narratividade assumidos pelo espetáculo propõe uma maneira clara de analisar as opções feitas pelo encenador no processo de tradução intersemiótica, e assim revelar a relação entre o eixo narrativo escolhido para a encenação e as possibilidades de transposição, de transformação em cena, que o texto literário oferece.

Discutir a forma escolhida pelo encenador para refletir a obra literária não significa ressuscitar a “intenção do autor”, mas sim tomar consciência das relações propostas na interação desses dois textos, a partir da existência material dos corpos e demais elementos que compõem a cena, com suas possibilidades e características expressivas.

## Referências Bibliográficas

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. 16<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

BARTHES, Roland. *Essais critiques*. Paris: Editions du Seuil, 1964.

CAMPOS, Haroldo de. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

COELHO NETTO, J.T. *Em cena, o sentido*. São Paulo: Duas Cidades, 1980.

ELAM, Keir. *The semiotics of theatre and drama*. London and New York: Mithuen, 1980.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p.74.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p.71.

- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.
- HONZL, Jindrich. A mobilidade do signo teatral. In: COELHO NETTO, J. T.; GUINSBURG, J.; CARDOSO, R. C. *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1988. p. 125-147.
- JAKOBSON, Roman. *Lingüística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1985.
- LESSING, Gotthold. *De teatro e literatura*. São Paulo: Editora Herder, 1964.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- PLAZA, Júlio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.