

NARRATIVA, DRAMATURGIA E ENCENAÇÃO

José Eduardo VENDRAMINI*

A Teoria da Narrativa, que começa com Aristóteles e sofre grande desenvolvimento em nosso século, pode perfeitamente ser aplicada ao Teatro, tanto no que diz respeito aos textos (dramaturgia), quanto no que tange ao espetáculo (encenação).

É muito comum um texto dramático pertencer à categoria *Narrativa*. Estaríamos, portanto, lidando com conceitos relativos à Teoria dos Gêneros, que Anatol Rosenfeld tão bem estudou em *O teatro épico*. Porém, a recente rarefação do enredo na narrativa literária e seu paralelo teatral, ou seja, o espetáculo de origem não dramática, que opta pelas estruturas poéticas tipicamente paradigmáticas, em detrimento da seqüencialidade sintagmática da narrativa, seja ela linear ou não, problematizam a questão tanto do ponto de vista da Teoria Geral da Narrativa, quanto do ponto de vista propriamente teatral.

É inegável ter havido recentemente um conjunto de experiências teatrais em que a Narrativa enquanto tal foi questionada, tanto do ponto de vista da Dramaturgia quanto da Encenação. A **desconstrução**, nesse caso, pode tanto levar à suspensão dos Gêneros, quanto a um fortalecimento dos mesmos, uma vez que parece ser de grande agrado do público a compreensão do enredo, aguçada pelo facilitamento propiciado pelas telenovelas, que substituem, no século XX, o aprendizado que decorria do Romance, no século passado.

Ao encenar o espetáculo *Retrato de Qorpo Santo*, no Teatro Laboratório da ECA, no primeiro semestre de 1997, reuni quatro peças do Autor: *Hoje Sou Um; e Amanhã Outro* (primeiro ato); *As Relações Naturais; Mateus e Mateusa e Eu Sou Vida; Eu Não Sou Morte* (segundo ato). O

* Departamento de Artes Cênicas – Escola de Comunicações e Artes – USP – São Paulo – SP.

presente estudo vai ater-se mais à segunda. O que se pretende investigar é a relação entre o texto dramaturgico, que tem costumeiramente narrador oculto, e o encenador, que é o narrador do espetáculo. (As citações serão retiradas de: QORPO SANTO. *Teatro Completo*. Rio de Janeiro: SNT-Funarte, 1980.)

Imaginemos uma sala de espetáculos completamente às escuras. Ouve-se o som de vento. Acende-se uma luz azul dentro de um candelabro vazado, pendurado bem no centro do buraco negro à frente dos espectadores. À esquerda destes, aparece um lampião aceso. Acende-se a contra-luz, que revela vagamente e modela elementos cenográficos. O ator que carrega o lampião entra em cena e reconhece o cenário: uma cadeira, uma mesa com livros, malas, um tapete central, móveis empilhados, o candelabro. Cessa o som do vento. Acende-se uma luz branca. O ator dirige-se à platéia e dá as primeiras coordenadas verbais, dizendo: "*Prólogo. Autobiografia de Qorpo Santo. Hoje sou um; e Amanhã Outro. Primeiro Ato.*" Faz uma vênia e começa a rir. Ouve-se agora um hino bombástico, que soa a patriotada. O ator dirige-se à mesa, deposita o lampião, senta-se, pega da pena, 'molha-a' no tinteiro e começa a escrever. Num determinado compasso mais forte, um outro ator, vestido com uma roupa que pretende informar que ele é rei/governante/militar, entra em cena portando uma bengala que usa mais como cetro, uma vez que é jovem. No compasso final da primeira parte do hino, bate o cetro no chão, para chamar a atenção do homem que, por estar escrevendo, não reparou em sua presença. Este levanta-se, reconhece o rei e ajoelha-se. O rei dirige-lhe a palavra. Ele responde. Começa o enredo. Ou melhor, **continua**, porque o encenador já vinha funcionando como narrador desde o início, quando, com o ruído do vento, começou a escrever o **texto cênico**, do qual o texto escrito por Qorpo Santo é, ainda que a principal, uma das camadas.

Qorpo Santo (1829-1883) continua desconcertante. Louco ou gênio, mesclando realidade com ficção e lucidez com loucura, o precursor do Surrealismo e da escrita automática apresenta em seus textos uma inegável teatralidade, que parece desafiar continuamente os homens de teatro. Através do humor deformante, mostra-nos de forma fragmentária uma realidade tornada grotesca através do filtro especial com que é vista.

Estigmatizado pela loucura, impedido pela família de gerir seus (muitos) bens, é praticamente impossível desvincular sua obra dos aspectos biográficos. Neste sentido, a figura central de *As Relações Naturais* é emblemática: atormentado por uma sexualidade exacerbada e pela compulsão à escrita, o escritor/personagem passa a peça toda com medo de ser trucidado

pela família, o que acaba acontecendo através do seu duplo (um boneco de papelão trazido pelo criado).

Os nomes flutuantes das personagens, o tom oscilante desta peça e seu excessivo caráter fragmentário causam o aparecimento de lacunas que exigem do encenador uma atuação que extrapola a concepção. Muito mais do que a concretização de um espetáculo a partir de um texto, o que aqui se espera do encenador é a capacidade de, após deduzir os elementos narrativos mínimos do original, completar cenicamente as lacunas do mesmo, sem trair seu caráter muitas vezes ambíguo. Revelar Qorpo Santo é uma tarefa necessária. Porém, como fazê-lo, sem trair o Autor?

Ao descrever a encenação de *As Relações Naturais*, pretendo registrar a interação existente entre a mesma e o texto, na tentativa de estabelecer a narrativa final à qual o público teve acesso, durante a temporada.

As atitudes dos atores em cena muitas vezes serviam para informar. Por exemplo, a cena descrita no início (uma pessoa reconhecendo um espaço) tinha como intenção revelar para o público que tudo se passaria na cabeça do Autor. Neste sentido, contam tanto para a informação (**quem é quem e o quê está acontecendo**), quanto para a narrativa, aquilo que a personagem faz, aquilo que ela diz e aquilo que dizem dela.

O monólogo inicial de *As Relações Naturais*, em que a personagem principal explicita sua situação presente e passada (escritor cansado de trabalhar e deseioso de contatos com mulheres) facilita a informação, dado seu caráter sintético e revelador das intenções. Restou-me procurar marcações explicitadoras, sempre tomando o texto como fio condutor, para que o ator pudesse ter acesso a uma partitura minimamente executável. Neste sentido, a visualidade contribuiu para a ilustração. No caso de uma peça realista, a tendência é para a **fatia da vida**, evidentemente teatralizada; no caso de uma peça onírica, a visualidade tem maior campo para sua expansão. No espetáculo, tal fato dava-se no momento da entrada de seis personagens fantasmagóricas, quando do anúncio da decisão de se escrever uma peça, coincidindo com Pirandello e sua mais famosa peça; quando a personagem do escritor revelava impaciência com sua profissão, expulsava as mesmas, que fugiam assustadas. Nesse sentido, deduzi da análise de texto determinados elementos que, uma vez concretizados, passaram a fazer parte da narrativa cênica, sem, no entanto, existirem no original, aqui tomado como matéria-prima.

Se, no geral, as marcações explicitam o texto, concretizando a informação, a encenação de um texto surrealista cria problemas narrativos específicos, de difícil solução. Por exemplo, ainda no monólogo inicial, a personagem IMPERTINENTE, evidente “*alter-ego*” do Autor, declara que já estava “...ficando ansioso de tanto escrever, e por não ver a pessoa que ontem me dirigiu as mais afetuosas palavras!” (p.68); logo em seguida, entra em cena “...uma mulher ricamente vestida, chamada Consoladora.” (p.68) Evidentemente, cruzando-se as duas informações, é possível tanto para o leitor quanto para o público compreender que a personagem obteve o que almejava: **companhia feminina**. No entanto, como elemento desconcertante, logo em seguida a mesma personagem declara estar aborrecido das mulheres. Evidentemente, público e leitor são obrigados a suspender a ilusão que parecia lógica. Tal atitude, porém, é imediatamente substituída pela necessidade de uma outra, a partir de uma nova informação desconcertante, pois Impertinente diz, num **à parte**: “É preciso dizer-lhe o contrário do que penso!” (p. 68) Conseqüentemente, resta ao leitor/espectador a possibilidade quase única de resolver a questão com a chave interpretativa de estar à frente de **um ser atormentado pelo binômio desejo-culpa**, o que, no caso do Autor em questão, é um dos pilares sobre os quais se estrutura sua obra. Assim, a chave interpretativa, de redutora, passa a ser arquétipo fundamental.

O público, mais acostumado às relações causais, é obrigado a aceitar dados perturbadores, de difícil absorção. Impertinente, logo em seguida, menciona seu interesse por prostitutas (“*damas de folgar*”), fato que aumenta a ira repressora da visitante, contradizendo a função implícita em seu nome (Consoladora).

Do ponto de vista da narrativa, a **ação prévia** (convite agradável) resulta num **conflito presente** (desentendimento entre Impertinente e Consoladora), resolvido numa **proposta** (desejo de convívio sexual), que, por sua vez, pode tanto originar o **apaziguamento** do conflito (se Consoladora aceitasse o que Impertinente lhe propõe), quanto resultar no **aumento** do mesmo (como é o caso).

A mesma microestrutura narrativa pode ser vista numa outra cena, menos desconcertante: quando Impertinente entra em cena com uma menina de dezesseis anos, que o Autor chamou de **Intérpreta**, é possível ao público compreender que, à vista das intenções de companhia feminina declaradas anteriormente, a personagem estaria agora tentando seduzir uma ninfeta, restando saber, a partir da abertura desta chave, o que vai acontecer, sucesso ou fracasso. É curioso notar que, antes mesmo de a personagem confirmar verbalmente suas intenções, e de a suposta vítima também tomar consciência

da situação, bastavam os elementos concretos da encenação (movimentos dos atores, figurinos e objetos caracterizadores da idéia de ninfeta, por exemplo uma boneca nas mãos) para o público poder completar elipses, logo verbalizadas. Portanto, texto dramaturgico, informação, narrativa e encenação fazem parte de uma trança complexa, em que os diversos fios tocam a platéia ora simultaneamente, ora separadamente, dependendo da necessidade teatral e da habilidade do encenador ao concretizar o espetáculo.

A ação física dos atores no geral ilustra o texto (o que não significa que a única função possível para a ação física seja a ilustração). No caso da encenação de *As Relações Naturais*, de Qorpo Santo, a ação física muitas vezes tornou-se o fio condutor, pouco evidente no original. Por exemplo, no início do segundo ato, quando a personagem TRUQUETRUQUE (novo nome do mesmo protagonista de nomes flutuantes) expressa sua perplexidade diante da morte, num monólogo que ecoa hamletianamente, optei por não seguir as rubricas, substituindo a porta mencionada pelo Autor por um dos baús que, por sua vez, no espetáculo, tinham sido convencionalizados como 'cabeça do protagonista'.

No original, a idéia é mais simples: um homem, à frente de uma porta fechada, faz considerações variadas e revela ter receio de ser envenenado, o que, tomando-se como referência o final da peça, constitui-se numa premonição da maior importância.

No espetáculo, o ator transformava batidas iradas de bengala num baú (por ter sido enganado e abandonado pela ninfeta), em batidas para saber se alguém 'Estará ou não em casa?' (p.72). Neste sentido, a mobilidade do signo teatral problematizava ainda mais as tarefas do espectador, que era instado a trabalhar ludicamente com as sugestões dadas pelos movimentos do ator, combinados com o texto (neste trecho beirando o incompreensível, pelo menos ao primeiro contato). Assim, do mesmo modo que a ação física pode iluminar o texto, ilustrando-o, também pode problematizá-lo ainda mais, trazendo-lhe novos significados, porém sempre a partir da análise e da interpretação específicas do mesmo, feitas por uma determinada equipe de criação, que, no caso, passaria à categoria de emissora da narrativa.

Seguindo nesta mesma linha de raciocínio, pode-se exemplificar também com outro momento da peça, em que Mariposa (a mãe) pune suas filhas transgressoras com uma palmatória, possível a partir de uma rubrica em que o Autor informa que Júlia, uma das filhas, pede perdão "...pondo as mãos" (p.75), o que tanto pode significar o gesto de juntar as mãos, quanto oferecer a palma ao castigo. Nesse sentido, as marcações podem tanto

concretizar a análise de texto (o binômio culpa-punição é fundamental em Qorpo Santo), quanto realizar verdadeiras metonímias (o aparecimento de **braços** pode significar **filhos**, mencionados mas sem função dramática, o que justifica sua exclusão). Nesse caso, as marcações estariam participando do princípio da síntese.

Ao contrário, algumas idéias simples podem ser **expandidas**. No final do segundo ato, o Autor indica que “Saem todos” para ir à missa. (p.76) No espetáculo, esta indicação vinha ampliada na forma de um grande momento ritualístico, em que Mariposa, a mãe, após apropriar-se de um enorme véu negro que vinha das coxias, liderava um grande cortejo surrealista, com as filhas seguindo-a debaixo do mesmo pano, numa cena sublinhada por uma sonoplastia de forte apelo religioso. Visualmente, tinha-se a idéia de um grande dragão chinês, em cuja cauda, segurando-a, aparecia o criado da casa, Inesperto, fato que ligava esta cena com a próxima, num procedimento de edição que lembraria a **fusão** cinematográfica.

No início do terceiro ato, o monólogo de **Inesperto** tem a mesma função do monólogo de **Impertinente**, no início do primeiro ato: concentração de informações sobre o passado, o presente e as intenções futuras. Curiosamente, o criado, ao invés de arrumar a casa, desarruma tudo, reclamando que nada se encontra no seu devido lugar. Porém, na encenação, foi enfrentado o seguinte problema técnico: **como desarrumar um ambiente que, devido às necessidades de cenas anteriores, já tinha sido totalmente desarrumado?**

A resposta veio do seguinte fato estrutural: tudo em Qorpo Santo é às avessas: uma mulher chamada Consoladora critica e pune, ao invés de consolar; veste-se uma sobrecasaca por baixo da casaca; prostitutas (chamadas de **santinhas**) expulsam o freguês, ao invés de seduzi-lo; nada a estranhar, portanto, quando um criado queira ser amo e não mais servir; porém, nesse caso, ficaria estranho, seguindo ilação a ilação, que um criado arrumasse o desarrumado, dizendo o contrário. No espetáculo, por uma surpreendente sucessão de fatos, voltou-se à **ordem normal** (arrumar o desarrumado), ao contrário da **ordem surrealista** (desarrumar o arrumado), porém através do seguinte raciocínio: numa casa onde reina o desatino, **ordenar é opor-se aos dominantes** (principal intenção do criado). Nesse sentido, nasceu uma interessante situação, em que o ator responsável pelo criado Inesperto arrumava um conjunto desordenado de malas, criando uma espécie de **tótem**, curiosamente regular, geométrico, racional. A narrativa cênica, nesse caso especialíssimo, após duros enfrentamentos com a análise e

interpretação do texto teatral, resultou na concretização da oposição, o que era realmente necessário fazer, fosse qual fosse o signo exteriorizador.

A partir daí, os demais elementos encadearam-se com facilidade: o ator que fazia Malherbe (novo nome do protagonista), ao voltar, corrigia a posição de uma mala e reclamava do que o criado tinha feito; Mariposa praticamente entrava dentro do tótem, como se este fosse uma janela, o que multiplicava ainda mais os significados dos objetos e ampliava a mobilidade dos signos utilizados. Do ponto de vista da narrativa cênica, mesmo dentro de um contexto surrealista, os gestos confirmavam as falas e havia micro-evoluções dramáticas (ação do criado/reação do amo), sem no entanto ocorrerem maiores alterações, uma vez que a situação geral não era invertida (o amo continuava sendo obedecido pelo criado e pela esposa), aumentando apenas a tensão.

A idéia de que a encenação concretiza a análise de texto e que o encenador narra cenicamente (de uma forma mais complexa) aquilo que o dramaturgo narra através de diálogos, pôde ser observada de uma maneira muito evidente na cena em que Malherbe, o pai, confunde duas mulheres: uma delas, sua filha; a outra, que diz: “O Sr. não reparou bem; eu não sou a sua encantadora filha; mas a jovem a quem o Sr. em vez de amizade, sempre há confessado tributar amor!” (p.79)

Esta cena é da maior importância, por ser o único momento em que o protagonista obtém o que pretende, ou seja, a união carnal com alguém que deseja. Tal fato desencadeia, a seguir, uma série de consequências, assim plasmadas na narrativa cênica: duas atrizes se sucediam, saindo ambas da parte de trás do sofá (intromissão do erotismo); o pai, ao voltar-se para responder à primeira intervenção, via a segunda atriz, o que configurava a magia inerente à cena, sublinhada pela sonoplastia; encantado, o ator dirigia-se para o local e era abraçado pelas duas, sumindo o grupo por detrás do móvel (contravenção moral).

Os elementos eróticos, deduzidos a partir da análise de texto, são confirmados através da intervenção do criado repressor, que na cena seguinte faz sérias restrições ao comportamento amoral dos padrões fetichistas: o amo confunde as mulheres desejadas com botinas; a patroa confunde os jovens desejados com xales (p. 79). Na encenação, os movimentos e os objetos explicitavam o texto; o criado usava facas ao dizer “Amolei tudo!” (p. 79); o discurso da patroa, embutido no texto do criado, era emitido pela atriz responsável pela personagem Mariposa, em forma de “flash-back” presentificado; o som do vento sublinhava a mudança de planos.

Todos estes procedimentos encontravam seu ápice na **cena do incêndio** (imaginário concretizado). Após ter expulsado o criado, o protagonista entrega-se ao prazer proibido (incesto/corrupção); o espetáculo, neste momento, celebrava, através de cantos e de candelabros acesos, o apaziguamento encontrado pelo escritor cheio de tormentos; em seguida, flagrada, a jovem fugia, seminua; o ator/protagonista, ao ver as velas acesas, confundia-as com um incêndio, que, *por contágio*, também era visto pela esposa e pelas filhas, que se desnudavam parcialmente, para apagar o fogo com as roupas. Finalmente, para preparar a cena final (quarto ato), em que mãe e filhas devoram o pai (numa surpreendente antecipação **artaudiana** de Qorpo Santo), elas derrubavam o tótem construído pelo criado e que, neste momento, tinha seu significado mais explicitado: **símbolo do racional oposto à explosão do irracional**. Estabelecia-se, portanto, a idéia de **motim imoral**.

Libertas das peias morais, as mulheres da casa, ajudadas inicialmente pelo criado, narcotizam o pai e, através de um boneco, celebram um ritual erótico-antropofágico, em que misturam comida e sexo virtual. Após o enforcamento simbólico, quando mãe e filhas começam a se dirigir ao criado como o próximo alvo repressor a ser derrubado, ele se rebela e, mudando de opinião, passa a enfrentar as mulheres enfurecidas. Dominadas, elas não têm outra alternativa a não ser entoar o cântico da resignação. (Resta lembrar que, em mais de uma peça de Qorpo Santo, a **transgressão**, que corre solta no interior delas, é posteriormente repudiada; a este respeito, ver, por exemplo, a fala de Barriôs no final de *Mateus e Mateusa*.)

Concluindo, penso que, quanto mais lacunas houver num texto, maior o trabalho do encenador enquanto narrador. A evolução da narrativa dá-se através da seqüência das ações das personagens, no presente caso, passível de reorganização. (Precisei, por coerência mínima, organizar de forma diferente algumas falas do criado, na página 83.) A semântica final da enunciação do espetáculo nasce da junção do texto pronunciado pelo ator, com a concretude da encenação, apoiada numa determinada concepção, sendo que o fio da narrativa cênica depende dessa mesma junção.

Referência bibliográfica

QORPO SANTO. *Teatro Completo*. Rio de Janeiro: SNT-FUNARTE, 1980.

Bibliografia consultada

- ARISTÓTELES. *Poética*. Porto Alegre: Globo, 1966.
- ARTAUD, A. *O teatro e o seu duplo*. Lisboa: Minotauro, s.d.
- CANDIDO, A. et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- GUINSBURG, J. et al. (Org.). *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- ROSENFELD, A. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- ROUBINE, J. J. *A linguagem da encenação teatral / 1880-1980*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.
- RYNGAERT, J. P. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- UBERSFELD, A. *Semiótica teatral*. Madrid: Ed. Cátedra, 1989.