

O ESPAÇO DA NARRATIVA NO TEATRO

Lídia FACHIN*

Se o discurso teatral tem a sua especificidade, que o diferencia por exemplo do discurso da narrativa, ele é não obstante concebido a partir do conceito de **narratividade**. Para Greimas (1983, p. 46), a **narratividade** é “a irrupção do descontínuo na permanência discursiva de uma vida, de uma história, de um indivíduo, de uma cultura”. Mais tarde, Greimas revisa o conceito de **narratividade**, fundamentando-se em uma teoria de produção do discurso e do sentido que vai muito além, portanto, da simples produção de textos narrativos propriamente ditos; visando uma acepção muito mais ampla, afirma que “a **narratividade** generalizada - libertada do seu sentido restritivo que a ligava às formas figurativas das narrativas - é considerada o princípio organizador de todo o discurso” (Greimas & Courtès, 1979, p. 251). O conceito de **narratividade** como propriedade não exclusiva dos textos narrativos literários encontra contudo outros defensores, como Siegfried Schmidt e T. A. van Dijk.

Mas o que vai nos interessar neste trabalho é o espaço da narrativa no teatro. Um espetáculo teatral pode dispensar alguns sistemas de signos - que serão obviamente compensados por outros -, mas não pode dispensar a dimensão da espacialidade. Se relacionado com o espaço teatral, o espaço romanesco é unidimensional, já que é transmitido unicamente pela linguagem. O espaço teatral, no entanto, pode ser **arquitetônico**, **cenográfico**, e **dramatúrgico**, o que demonstra a sua complexidade.

O que chama a atenção já de início no teatro, é que se pode distinguir entre o que é mostrado em cena e o que não o é, entre **espaço cênico** e **extra-cênico**, entre **visível** e **invisível**. A essas duas facetas de uma só realidade, a esse **perceptível** que se opõe a um **não-perceptível**, M.

* Departamento de Letras Modernas – Faculdade de Ciências e Letras – UNESP – 14.800-901 – Araraquara – SP.

Issacharoff (1985), vai apor a denominação de mimético e diegético, equivalente teatral da dicotomia *showing/telling* em narratologia:

o espaço mimético é transmitido sem mediação; o espaço diegético, ao contrário, é mediatizado pelos signos verbais (o diálogo), comunicado pois verbalmente e não visualmente ... Enquanto o espaço mimético é apreendido diretamente pelo público, o espaço diegético é unicamente referido no discurso das personagens, limitando-se a uma existência verbal, não visual. É igualmente diegética a referência explícita ao visível (cenário, acessórios, etc.), o que ocorre com frequência em Sartre, Beckett, Genet, etc. (Issacharoff, 1985, p. 72-3) (tradução nossa).

Como se vê, contrariamente ao espaço romanesco, o espaço teatral é multidimensional; é a um só tempo visual e verbal. Visual porque o verbo se faz carne, o discurso torna-se espetáculo: cenário, acessórios, iluminação. Verbal também quando é diegético. O espaço cênico, mimético, é estático, comparável, deste ponto de vista, à pintura. O espaço diegético, ao contrário, por ser mediatizado pela linguagem, é dinâmico, pois nesse caso a percepção visual no espectador é tributária do tempo, o tempo do texto, à medida que é dito pelos atores. O espaço mimético é percebido de maneira simultânea (cenário); o espaço diegético, fora de cena, é percebido verbalmente, de maneira linear (Issacharoff, 1985, p. 85).

É evidente que Issacharoff parte de Aristóteles para construir a sua teoria; em sua *Poética* (1448 a), o estagirita distingue dois “modos de imitação” ficcional: “imitar contando” ou “representando personagens em ação”. Assim, a diegese constitui uma variedade da mimesis, com uma diferença no grau de representação. Quando o acontecimento não pode ser mostrado em cena, a ficção é narrada: o discurso da personagem encarrega-se de transmitir o que se passa nesse não-representado.

O funcionamento e a ocorrência do espaço diegético constitui função direta da corrente estética a que as peças se filiam. No teatro clássico francês o espaço diegético ocorre com muita frequência. Em *Fedra*, de Racine, como em outras peças clássicas, o espaço diegético revela-se muito útil por fornecer dados mitológicos, contar o espaço sagrado/mítico, como é o caso da fala de Hipólito no ato I, cena 1:

Já no leite de Hipólita, minha mãe amazona,
Eu sugava esse orgulho que agora te espanta.

.....
Me repetias sempre a história de meu pai.
..... tu pintavas esse intrépido herói
Compensando os mortais pela ausência de Hércules;
Monstros decapitados e assaltantes punidos,
Procusto, Cercion, Ciron e Sinis,
Os ossos dispersos do gigante do Epidauro,
E Creta fumegando com o sangue do Minotauro.
(Racine, 1986, p. 16);

assim falando, Hipólito traz para a cena e para o público dados de sua “biografia” nobre.

O espaço diegético está presente também no relato que a confidente Enona faz dos sofrimentos de Fedra (Racine, 1986, p. 19). O mais famoso exemplo de espaço diegético é no entanto aquele constituído pelo *récit de Tèramène (relato de Terâmene)*, que conta a morte de Hipólito por um monstro marinho:

Afundado em seus pensamentos, Hipólito seguia para Micenas

.....
De repente, do mais profundo das ondas, sacudindo o ar imóvel, um grito inenarrável ;

Do seio da terra uma voz formidável

Respondeu num gemido espantoso.

Todos os corações gelaram até ao mais fundo.

E se eriçaram as crinas dos corcéis em pânico!

Subitamente, no dorso da planície líquida,

Vimos erguer-se uma montanha borbulhante e úmida.

A onda se aproxima, quebra, e numa avalanche de espuma,

Vomita aos nossos olhos um monstro furibundo.

A cabeça enorme é armada de chifres pontiagudos,

O corpo todo coberto de escamas amarelas.

Touro selvagem, dragão indominável,

O dorso corcoveando em espirais tortuosas,

Seus gemidos sem fim estremeciam as encostas.

.....
Só Hipólito, digno filho de um pai heróico,

Deteve os cavalos, arrebatoou as armas,

Apontou o monstro e, num gigantesco frêmito de dor e de raiva,

Tombou gemendo nas patas dos cavalos,

Rolou no chão, escancarando pra eles uma goela em fogo

Que os cobriu de chamas, fumaça e sangue.
.....

Dizem até que alguém viu, na confusão caótica,
Um deus lanceando cruelmente
Os francos enlameados dos nobres animais.
O medo os atirou em cima dos rochedos;
O eixo grita e se parte: o intrépido Hipólito
Vê seu carro quebrado voar em mil pedaços.
E ele cai, ele mesmo, embrulhado nas rédeas.
.....

Eu vi, senhor, eu vi teu desgraçado filho
Arrastado pelos cavalos que ele próprio criou.
Tenta detê-los mas sua voz os assusta;
Eles disparam; todo o corpo de Hipólito agora é só uma massa.
A planície ressoa com os gritos de dor.
Ralenta, enfim, o ímpeto feroso, ...

(Racine, 1986, p. 88-89);

tem pois razão Issacharoff ao afirmar que,

Quando eles coexistem, o diegético completa, muito frequentemente, o mimético. ... toda peça é mimética por definição pelo fato de ser representação concreta. Entretanto, é necessário dizer que o mimético pode estar subordinado ao diegético como em Racine, por exemplo (Issacharof, 1985, p.83).

Em *Andromaque*(1965), fica-se sabendo de detalhes preciosos sobre a guerra de Tróia, a qual evidentemente não tem chances de ser representada num tal teatro; isto porque o espaço diegético no teatro clássico francês muito frequentemente decorre de uma regra de ouro da Poética clássica, a **bienséance** (=conveniência): não se deve mostrar em cena ações cruentas, não se deve mostrar sangue, assassinatos, suicídios, etc. Fedra, por exemplo, após a confissão de seu amor incestuoso por Hipólito, quer matar-se com a espada - muito apropriada ao tema central da peça, por constituir aí um símbolo fálico - mas acaba matando-se com veneno, que é muito mais “bienséant”. Por outro lado, a questão da **verossimilhança** também se coloca agudamente, à medida que esse teatro tem como pilares dois grandes princípios: a **Imitação dos clássicos** e a **Razão**; a questão que se coloca é: como imitar os clássicos gregos, recorrer ao **maravilhoso**, e ao mesmo tempo ser verossímil? A questão é pertinente à medida que só poderia manifestar-se através dos recursos de **deus ex machina**.

Por outro lado, o espaço diegético no teatro clássico francês tem uma dimensão outra, para além daquela que se discutiu até agora; não se pode esquecer que um tal teatro constrói-se essencialmente pela palavra, uma palavra quase física, que se sobre põe a todos os outros signos do espetáculo, uma palavra nominalista, que cria fatos.

La machine infernale (1932), de Jean Cocteau, apresenta no espaço diegético os sonhos obsessivos e premonitórios de Jocasta, que assim os relata:

Je suis debout, la nuit; je berce une espèce de nourrisson. Tout à coup, ce nourrisson devient une pâte gluante qui me coule entre les doigts. Je pousse un hurlement et j'essaie de lancer cette pâte; mais ... oh! Zizi ... Si tu savais, c'est immonde ... Cette chose, cette pâte reste reliée à moi et quand je me crois libre, la pâte revient à toute vitesse et gifle ma figure. Et cette pâte est vivante. Elle a une espèce de bouche qui se colle sur ma bouche (Cocteau, 1988, p.44).

Outros sonhos povoam o universo de Jocasta e de Édipo nessa peça, e são tratados por Cocteau com a moderna consciência freudiana; a palavra de Cocteau dá conta da atualidade ao fazer várias incursões pela interpretação freudiana do mito de Édipo. No momento em que Cocteau escreve essa peça, as teorias de Freud encontram-se no seu primeiro grande impacto, que os próprios surrealistas sofrem de maneira marcante, o que se reconhece especialmente pelos relatos de sonhos e pela escrita automática.

Em *Orphée* (1926), de Jean Cocteau, o espaço digético processa-se ao longo da peça através de algumas variantes; na primeira delas Orfeu recebe uma carta anônima avisando-o de que Aglaonice, responsável por um concurso de poesia que se vai realizar, acredita que o poeta escreveu algo injurioso contra o júri:

M adame E urydice R eviendra D es E nfers
(Cocteau, 1985, p. 67-8),

isto é, MERDE. Com esse pretexto, ela subleva as mulheres da cidade, conduzidas pelas Bacantes, contra Orfeu. Trata-se na verdade de uma vingança de Aglaonice por Orfeu ter-lhe tirado Eurídice. Na lenda grega, ao contrário, o massacre de Orfeu se deve, por um lado ao fato de ele desprezar

as mulheres da Trácia, e por outro, ao descer aos infernos em busca de Euridice, ter penetrado segredos não permitidos aos homens.

A segunda e talvez mais significativa variante, singular pela maneira como o espaço diegético mescla-se e se articula com o espaço mimético, manifesta-se quando as Bacantes atacam Orfeu; esse evento não acontece em cena, nem tampouco é relatado por um personagem; apenas ouve-se, em cena, o ruído que se faz fora de cena, o clamor das mulheres e os tambores, que estão supostamente no espaço diegético; normalmente não se deveria ouvir nada daquilo que é narrado, a não ser o próprio relato; entretanto, pedras quebram vidraças e o espelho do quarto de Orfeu; repentinamente a cabeça do poeta cai em seu quarto (=em cena) (IX, p. 71); conclusão: as Bacantes e as mulheres da cidade decapitaram Orfeu e dilaceraram todo o seu corpo, o que é confirmado pela fala do anjo Heurtebise na cena XI (Cocteau, 1985, p. 74).

Em *Huis clos (Entre quatro paredes)* (1944), de Sartre, verifica-se uma tensão permanente entre os espaços mimético e diegético. O espaço mimético é aquele do presente, localizado no inferno após a morte, na realidade na vida de *o inferno são os outros*; o espaço diegético é o do passado, onde as personagens fizeram suas escolhas, realizaram ou não seus projetos; hoje sofrem as conseqüências de suas escolhas, de sua má fé e de sua covardia. A construção dessa tensão entre os dois espaços tem como suporte e motivação primeira, é óbvio, a Filosofia existencialista.

O mesmo tipo de tensão pode ser observado em *O Balcão* (1956), de Jean Genet; tem-se uma tensão permanente entre o espaço cênico, onde a Imagem é construída e cultivada como Ilusão, Aparência, Glória, Reputação, e o espaço extra-cênico, onde se supõe esteja a "Realidade" da Revolução, o Real cotidiano, a "lama do real", que no entanto não se confirma como tal. Entretanto, a dúvida persiste, marcada por esse jogo do Real e das Aparências, entre o primeiro e o segundo grau da ficção, o que faz toda a originalidade de Jean Genet.

O espaço dramaturgico apresenta-se de maneira extremamente original e criativa em *Portrait de Dora (Retrato de Dora)* (1976), de Hélène Cixous (psicanalista e dramaturga que ama, estuda e divulga Clarice Lispector na França). Em forma metateatral, *Portrait de Dora* metaforiza o fazer poético; uma voz, enunciando a peça, funciona como consciência do fazer poético, orienta a construção das cenas e interpreta a "narrativa", que é constituída na verdade por sessões de psicanálise onde se explora a dificuldade de expressão de Dora, a protagonista.

O texto é montado por trechos (cenas) não numeradas, que correspondem às sessões de psicanálise; cada sessão constitui uma cena de uma peça de teatro, metaforiza a ficção e auto-referencializa a construção de sentido. Há certos momentos que apresentam duas cenas paralelas e simultâneas:

1. constitui o presente da narrativa (espaço mimético);
2. constitui o passado evocado (espaço diegético);

a novidade aqui é que o espaço diegético é mimetizado, trazido para dentro da cena e para o presente, e rivaliza com o espaço mimético propriamente dito. Trata-se na realidade de vozes que falam em eco: uma que conta e outra que vive, em cenas paralelas, o que produz superposição de falas e cenas.

A voz de longe traduz o inconsciente, a voz de perto é policiada pela educação. A voz de Freud interpreta os signos, decodifica a mensagem do inconsciente, explica o que Dora não compreende - sonhos, desejos, complexos inconscientes, etc. As frases muitas vezes retomadas reproduzem o esquema repetitivo semelhante ao das sessões, refletem as obsessões de Dora e de outras personagens.

A presença de Freud como actante participa da construção do texto dramático: através dele Dora produz um texto; durante as cenas de psicanálise Freud orienta a ficção, com certeza enquanto sujeito e destinador mais importante da ficção contemporânea. Como diz Hélène Cixous, a psicanálise é parente disfarçada do teatro; e isto, se não explica tudo, explica muita coisa (Fachin, 1993).

Com *Ton beau capitaine* (1987), de Simone Schwarz-Bart (Guadalupe), o discurso teatral apresenta uma novidade de concepção na relação entre espaço mimético e espaço diegético.

Para melhorar de vida e poder mandar dinheiro para sua mulher, um agricultor haitiano vai trabalhar em Guadalupe; de certa feita recebe de sua mulher, não uma carta, mas uma fita-cassete onde ela lhe conta muito suavemente que o traiu com outro. A peça é altamente original no tratamento dado aos espaços mimético e diegético; temos Wilnor, o marido, em cena, ouvindo a cassete e tendo todas as reações nele provocadas por algo que vem do espaço diegético: a voz de Marie-Ange e o relato de sua traição; é quase um relato de viva voz, como se se estivesse no espaço mimético. Em *Ton beau capitaine*, o relato atualizado pela voz saída da fita-cassete chega até o espectador de maneira bem viva, mas que não permite o diálogo. Essa originalidade de construção da escritura textual e cênica transmite ao público

a consciência da dificuldade e/ou impossibilidade da comunicação humana (Fachin, 1993).

Os poucos exemplos analisados mostram-se suficientes para revelar a complexidade e riqueza do espaço da narrativa no teatro; trata-se, conseqüentemente, de dimensão relevante para os estudos de teoria e estética teatral, que no entanto começou apenas recentemente a ser explorada; muita coisa deverá ser feita doravante, sobretudo entre pesquisadores da área, então promissora.

Referências bibliográficas

- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. Porto Alegre: Globo, 1966.
- CIXOUS, H. *Portrait de Dora. La prise de l'école de Madhubai*. Paris: Des femmes, 1986.
- COCTEAU, J. *La Machine infernale*. Paris: Larousse, 1988.
- _____. *Orphée*. Paris: Bordas, 1985.
- FACHIN, L. Teatro contemporâneo de expressão francesa. *Itinerários*, n.6, 1993, p. 111-131.
- GENET, J. *O Balcão*. São Paulo: Victor Civita, 1976.
- GREIMAS, A. J. *Du sens II. Essais sémiotiques*. Paris: Seuil, 1983.
- GREIMAS, A. J., COURTÉS, . *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette, 1979.
- ISSACHAROFF, M. *Le spectacle du discours*. Paris: Corti, 1985.
- RACINE, J. *Fedra*. trad. Millor Fernandes. Porto Alegre: L&PM Editores, 1986.
- _____. *Andromaque*. Paris: Larousse, 1965.
- SARTRE, J-P. *Huis clos suivi de Les Mouches*. Paris: Gallimard, 1966.
- SCHWARZ-BART, S. *Ton beau capitaine*. Paris: Seuil, 1987.