

A NARRATIVA NO TEATRO

João Roberto FARIA*

I

O tema proposto para esta mesa-redonda convida a uma reflexão sobre a teoria dos gêneros e, particularmente, sobre a “contaminação” do gênero dramático pelo gênero épico.

Se quisermos buscar as origens da classificação das obras literárias segundo os gêneros a que pertencem, localizaremos na *República*, de Platão, e na *Poética*, de Aristóteles, as primeiras formulações voltadas para estabelecer as diferenças entre os “modos imitativos” que as constituem. Ainda hoje, por mais combatida que seja, a teoria dos gêneros sobrevive nos estudos literários, uma vez que as características ontológicas de um texto lírico, épico ou dramático permanecem inalteráveis desde a Antiguidade grega, apesar de todos os experimentalismos formais que surgiram ao longo da história literária. Assim sendo, a Lírica continua a exprimir uma voz subjetiva, a traduzir um estado de alma em uma linguagem dotada de poeticidade; a Épica não deixou de ser o modo imitativo pelo qual uma história é contada por um narrador; e a Dramática, finalmente, é o gênero que, desde sempre, necessita do ator para realizar-se em sua plenitude, pois o seu modo de imitação, para lembrar as palavras de Aristóteles, exige “pessoas que agem e obram diretamente” (Aristóteles, 1966, p.71.).

Aparentemente, a margem de manobra do escritor é pequeníssima. Ele dispõe apenas dessas três possibilidades de expressão. No entanto, nos últimos dois mil e quinhentos anos, a criatividade humana superou de maneira

* Departamento de Letras Vernáculas – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – USP – 05508-900 – São Paulo – SP.

extraordinária essa suposta limitação. Não é surpreendente a originalidade e a grandeza de escritores tão diferentes entre si como Shakespeare, Racine, Goethe, Ibsen, Strindberg, que escolheram a mesma forma dramática que herdamos dos gregos para manifestar sua visão dos homens e do mundo?

Houve um tempo em que os gêneros literários foram concebidos como entidades autônomas, fechadas e incomunicáveis entre si. Na doutrina clássica que nasceu da releitura - muitas vezes equivocada - de Aristóteles e Horácio, nos séculos XVI e XVII, as regras determinavam as características e as fronteiras de cada gênero, que deviam ser rigorosamente obedecidas pelos escritores. O objetivo era atingir o ideal de beleza das obras gregas e latinas da Antigüidade, que eram os modelos dos teóricos normativos do classicismo. Para eles, o valor de uma obra estava diretamente relacionado com a sua maior ou menor obediência às regras. No teatro, por exemplo, exigia-se que a tragédia respeitasse as unidades de ação, tempo, espaço e tom. Quando Corneille escreveu *O Cid* - para nós, uma obra-prima de incontestável beleza, a despeito do gênero a que pertence - foi condenado por todos os teóricos do classicismo, porque não havia escrito uma tragédia, mas sim uma tragicomédia, na qual a ação dramática não se adequava à regra das unidades.

Modernamente, a teoria dos gêneros enxerga mais longe e já superou há muito a visão estreita dos teóricos do classicismo. Não se valoriza uma obra pela simples adequação a um determinado gênero. O exame da literatura ocidental revela que é muito comum encontrarmos numa mesma obra as características de dois ou até dos três gêneros literários. Claro, porém, que sempre haverá a predominância de um deles. Podemos pensar em vários exemplos, lançando mão da literatura brasileira: *Grande-Sertão-Veredas*, de Guimarães Rosa, é um grande romance, no qual encontramos não poucas passagens dramáticas e líricas; "O caso do vestido", de Carlos Drummond de Andrade, é um poema belíssimo, predominantemente lírico, mas com traços narrativos e dramáticos; peças como *Álbum de Família*, de Nelson Rodrigues e *O Sumidouro*, de Jorge Andrade, combinam elementos líricos e narrativos em suas estruturas dramáticas.

Um dos estudiosos contemporâneos mais importantes da teoria dos gêneros é Emil Staiger, do qual conhecemos o imprescindível *Conceitos Fundamentais da Poética*, originalmente publicado em alemão, em 1952, e já traduzido para a nossa língua. Uma das suas contribuições, ao negar os postulados derivados do pensamento clássico, foi estabelecer uma distinção entre a forma *substantiva* e a forma *adjetiva* dos gêneros literários. Enquanto a primeira leva a considerações de pureza, incomunicabilidade, divisão estanque, a segunda, ao contrário, amplia o horizonte do conceito de gênero

literário, considerando-o em termos de *traços estilísticos*. Ou seja, o que define uma obra não é o gênero (substantivo) ao qual ela pertence, mas o seu traço estilístico predominante. Assim, pode-se quebrar a antiga divisão estanque, considerando-se, por exemplo, que o traço estilístico predominante num romance é o lírico, não o épico. Não é esse o caso de *Iracema*, do nosso José de Alencar? Trata-se de um romance, sem dúvida, mas seu valor ou beleza não se devem ao gênero épico ao qual se filia, pela presença de um narrador, mas à prosa poética, que é sua maior substância.

É claro que as formulações de Staiger partiram de uma constatação: a de que são os escritores que buscam explodir as fronteiras que separam os gêneros entre si. Pois um dos mais radicais desses escritores é o alemão Bertolt Brecht (1898-1956), responsável pela mais ambiciosa sistematização de um teatro épico, ou seja, de um teatro no qual o traço estilístico fundamental não é dramático, mas narrativo.

Chegamos, pois, ao tema específico desta mesa-redonda, que é discutir a presença e a utilização dos recursos épicos ou narrativos no teatro. Mas não vamos falar apenas de Brecht, que lhes deu novos significados e funções, que os utilizou não só como procedimentos estéticos mas principalmente como arma ideológica. Outros dramaturgos serão mencionados, já que o aproveitamento de recursos narrativos no teatro é tão antigo quanto o próprio teatro. Se ao nome de Brecht se vincula atualmente o conceito de teatro épico, é porque foi ele quem levou mais longe essa nova forma teatral, teorizando, refletindo e conseguindo resultados artísticos e políticos de uma força extraordinária, como nenhum outro dramaturgo.

II

Se observarmos a evolução do teatro ao longo da sua história, poderemos notar que não são poucos os momentos em que a estrutura dramática de uma peça, centrada nos diálogos, acolhe elementos narrativos. Na tragédia grega, por exemplo, o coro interrompe a ação dramática e o diálogo entre os personagens para emitir comentários ou narrar fatos passados, combinando muitas vezes a expressividade lírica e o caráter narrativo (leia-se, para esclarecimento, a primeira intervenção do coro em *Édipo-Rei* ou em *Antígona*, de Sófocles). Do mesmo modo, o relato de mensageiros, criados ou confidentes atualiza no palco, pela narração, os fatos ocorridos nos bastidores (leiam-se as intervenções do Mensageiro em *Os Persas*, de Ésquilo). A utilização desses recursos, porém, não descaracteriza a

forma dramática da tragédia grega, como se percebe nas grandes criações de Ésquilo, Sófocles e Eurípedes.

Na comédia antiga, além do uso do coro, que aparece em Aristófanés, encontramos prólogos e epílogos nas comédias de Plauto e Terêncio, que são verdadeiras intromissões épicas no universo dramático. Tanto uma forma quanto a outra quebram a chamada “quarta parede”, instaurando uma comunicação direta com o público, seja por meio de um personagem da própria comédia que vai ser representada, seja por meio de um ator que fica de fora da trama. Um bom exemplo para o primeiro caso é o prólogo de *Anfitrião*, de Plauto, no qual Mercúrio conta para a platéia os fatos que já ocorreram, envolvendo Júpiter e Alcmena, a esposa de Anfitrião, e assim preparando as deliciosas confusões que virão em seguida. Do mesmo Plauto, podemos encontrar na comédia *Os Prisioneiros* o prólogo e o epílogo enunciados por um suposto Empresário, que apenas conta os fatos acontecidos com os personagens, sem participar da ação propriamente dita. Vale observar que o prólogo é geralmente mais longo, uma vez que se trata de uma narrativa de fatos passados, até o ponto em que a narração é substituída e continuada pela representação.

Os recursos épicos do teatro antigo, com nova roupagem ou não, foram muitas vezes reaproveitados por dramaturgos de diversas épocas e tendências. O coro, o relato, o prólogo, o epílogo e mesmo o monólogo com função narrativa não perderam sua força de comunicabilidade, sua característica mediadora entre o palco e a platéia. O coro talvez seja o procedimento que mais se modificou. Ele aparece no teatro medieval, adquirindo um papel mais didático, e no drama humanista do século XVI é utilizado como um intermédio musical, separando os atos. Pois é justamente na época que vai do final da Idade Média até o Barroco que se multiplicam, segundo Anatol Rosenfeld,

as formas dramáticas e teatrais caracterizadas por forte influxo épico em consequência do uso amplo de prólogos, epílogos e alocações intermediárias ao público, com fito didático, de interpretação e comentário (1965, p.45).

Desse modo, as moralidades e os autos de um Gil Vicente estão impregnados de formas narrativas, assim como as peças de Calderón de la Barca e de Lope de Vega utilizam o metateatro para se desmascarem enquanto ficção.

Em contrapartida, o teatro clássico francês renega ao máximo as formas e soluções não dramáticas. A tragédia eliminou o coro - há raras exceções como *Esther* e *Athalie*, de Racine - e fortaleceu os nexos causais entre as cenas, de modo que há pouco espaço para interrupções da ação dramática, altamente concentrada nos personagens centrais e construída de acordo com as unidades de ação, tempo e lugar. O resultado é que a tragédia clássica francesa é por excelência o exemplo mais próximo da "obra dramática pura" - a expressão é de Anatol Rosenfeld -, isto é, da peça que faz dos diálogos um mecanismo que funciona sem ajuda de qualquer tipo de mediação. Mas mesmo assim, no interior dessa estrutura fechada, há momentos em que percebemos a irrupção do épico. Há uma série de fatos que não podem se passar no palco, seja pela observância da regra das conveniências, seja pela própria dificuldade técnica de materializá-los em cena. Assim, centrada na linguagem, a tragédia clássica francesa apela muitas vezes para o relato ou narração como forma de trazer informações e ligar os fatos que ocorrem dentro e fora do palco. Um dos relatos mais célebres do repertório clássico é, como dizem os franceses, o "récit de Thérémène", ou seja, o relato que o personagem de Racine faz da morte do jovem Hipólito, no final de *Fedra*. Igualmente célebre e bela é a narração da batalha dos mouros em *Le Cid*, de Corneille. Muitos outros relatos poderiam ser lembrados, uma vez que esse recurso era indispensável para narrar as cenas violentas que não podiam aparecer no palco (as lutas entre os horácios e curiácios, em *Horace*, de Corneille, por exemplo) ou mesmo os fatos ocorridos antes do início da ação dramática propriamente dita.

Nesse contexto, algumas das considerações feitas acima não se aplicam à obra de Molière. Ainda que ele tenha feito comédias de acordo com as regras clássicas, uma grande parte da sua obra resgata exatamente a tradição cômica da Antiguidade e da Idade Média, distanciando-se da forma dramática rigorosa. Assim, as formas narrativas estão presentes principalmente em suas comédias farsescas, nas quais os apartes, os monólogos, ou mesmo alguns prólogos e epílogos cumprem a função de estabelecer a comunicação direta com a platéia. Não se pode esquecer que Molière escreveu a comédia *Amphitryon*, baseado em Plauto. Ainda que o prólogo seja dialogado (Mercure e La Nuit), sua função é a mesma do prólogo antigo. E o epílogo lá está no final da comédia, fazendo apelos para os espectadores. Outros exemplos podem ilustrar a utilização das formas narrativas por Molière, como os monólogos que iniciam as comédias *La Jalousie du Barbuillé* e *George Dandin ou Le Mari Confondu*. Esses monólogos equivalem aos relatos que aparecem no início das tragédias

clássicas, na medida em que também narram fatos passados para que se compreenda melhor a ação que vem em seguida.

Não vamos alongar esses comentários. Basta dizer que ainda no século XVII as formas narrativas aparecem na dramaturgia de Shakespeare, que não aceita as regras clássicas, e na dramaturgia de inúmeros escritores nos dois séculos seguintes. O que importa salientar, na verdade, é o seguinte: até o final do século XIX e início do XX, trata-se sempre de uma dramaturgia que apenas insere elementos narrativos no tecido dramático. Ou, nas palavras de Patrice Pavis, “trata-se sempre de procedimentos técnicos e formais que não colocam em questão a direção global da obra e a função do teatro na sociedade” (1980, p.131). É importante que isso fique claro, pois o papel revolucionário de Brecht está em subverter os velhos valores, em reaproveitar as formas narrativas do passado, inventar outras e torná-las não só o traço estilístico fundamental da sua dramaturgia, mas principalmente o instrumento de análise e denúncia das iniquidades da sociedade capitalista. Ou seja, o que motiva verdadeiramente o dramaturgo alemão a realizar a substituição da forma dramática pela forma épica é o desejo de realizar no teatro uma nova análise da sociedade.

Os recursos épicos serão então utilizados sistematicamente nas peças de Brecht. Recursos como prólogos e epílogos, apartes, coros e canções, narradores, relatos, montagens, colagens, cartazes, projeções de filmes, tudo aquilo, enfim, que possa relativizar a importância dos diálogos entre os personagens e estabelecer uma comunicação direta entre o palco e a plateia. Graças a esses procedimentos, Brecht criou uma forma teatral em que os elementos épicos não produzem apenas um efeito ocasional, mas determinam a estrutura profunda das suas peças.

Ele mesmo, em vários dos seus textos teóricos, tratou de definir as características e o alcance do teatro épico junto ao espectador. Talvez o mais conhecido deles - pelo menos é o mais citado pelos estudiosos da obra do dramaturgo - seja o texto intitulado “Notas sobre *Mahagonny*”, de 1930, no qual há a conhecida comparação, em duas colunas dispostas verticalmente, dos traços fundamentais do teatro dramático (ou aristotélico) e do teatro épico. Não vamos reproduzi-la integralmente aqui, mas convém lembrar ao menos algumas oposições básicas, para que esta breve exposição apresente pelo menos uma parte do que é central no pensamento do dramaturgo.

Brecht define a forma dramática do teatro como ação e a forma épica como narração. A primeira faz o espectador participar da ação, consome-lhe a atividade, desperta-lhe sentimentos, enquanto a segunda faz do

espectador um observador, despertando-lhe a consciência crítica e exigindo-lhe decisões. Na forma dramática, uma cena é escrita em função da outra, há interesse pelo desenlace e a peça progride linearmente; já na forma épica, cada cena vale por si, não há encadeamento causal e o interesse é pelo desenvolvimento da ação, não por seu desenlace (Brecht, 1967, p.54-65).

Mas quais são, afinal, os objetivos pretendidos por Brecht? Em primeiro lugar, é preciso lembrar que ele considera a forma dramática esgotada para exprimir os conflitos do mundo moderno. O que está em jogo, a seu ver, não são mais as relações interpessoais presentes no teatro dramático; que trazem à tona idéias e sentimentos, mas as relações que o indivíduo estabelece com outros numa realidade social concreta, refletidas principalmente em seus comportamentos. Assim sendo, em sua dramaturgia o homem é considerado sob a ótica marxista como um ser determinado pelas relações sociais no interior do universo capitalista, no qual é vítima de um processo de alienação. O teatro épico procura exatamente esclarecê-lo acerca dessa situação e despertar-lhe a consciência e a visão crítica, armas verdadeiramente transformadoras. Em função desse objetivo, o teatro épico realiza-se em vertente anti-ilusionista, buscando impedir a empatia do espectador com o que se passa no palco. Nesse sentido, as técnicas narrativas anti-ilusionistas, ou mesmo alguns recursos literários como a ironia e a paródia, criam um efeito de distanciamento, isto é, colocam o espectador diante de cenas que não despertam sentimentos, mas reflexões. Assim, o teatro épico caracteriza-se também pelo seu intuito político e didático, uma vez que o rompimento da quarta parede permite uma aproximação direta com o espectador.

É evidente que este resumo não dá conta da complexidade e do alcance das teorias teatrais de Brecht. Mas aí estão expostas algumas linhas de força do seu pensamento. Caberia perguntar: e na prática, como funcionam essas formulações? A obra do dramaturgo alemão é vasta e de difícil análise. E são tantas as obras-primas que se torna difícil escolher uma delas para apresentar, ainda que sumariamente, o processo de construção de uma peça épica. Aleatoriamente, poderíamos lembrar a utilização de recursos épicos como o prólogo e o epílogo em peças como *A Alma Boa de Setsuan* e *O Sr. Puntila e seu Criado Matti*. Ou a projeção de imagens em *Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny*. Ou ainda a figura do "Apresentador" e os letrados separando os quadros de *A Resistível Ascensão de Arturo Ui*. Nessas peças e ainda em *A Ópera dos Três Vinténs* as canções desempenham um papel importante, na medida em que comentam a ação dramática e são diretamente dirigidas para o público.

Mas tomemos uma das peças épicas mais radicais, *O Círculo de Giz Caucasiano*, para apreendermos os procedimentos utilizados por Brecht. A peça principia por uma discussão travada logo após o final da Segunda Guerra Mundial, em 1945, entre os habitantes de duas grandes fazendas coletivas na antiga União Soviética. De um lado estão os que permaneceram em suas terras, plantando frutas e sofrendo com a guerra; de outro, os que se refugiaram em outra região com os seus rebanhos de cabras. Um Delegado está incumbido de decidir se as terras abandonadas devem ir para as mãos dos que ali ficaram ou se voltam para os antigos donos. Depois da decisão, aprovada por todos, em favor do primeiro grupo, vão assistir a uma peça teatral cujo enredo tem relação direta com a situação que haviam enfrentado. A peça dentro da peça é baseada numa antiga lenda chinesa, que serve na medida para Brecht exercitar-se na parábola, seu gênero predileto para atingir os objetivos do teatro épico. Acompanhamos, assim, duas histórias paralelas, que se cruzam no final. A primeira, repleta de acontecimentos, é protagonizada pela criada Grusche, que após um Golpe de Estado na Geórgia dos tempos feudais, salva a vida do filho do Governador que havia sido decapitado e, fugindo, enfrenta todos as dificuldades para mantê-lo vivo, chegando a casar-se com um falso moribundo para adquirir nova identidade. A segunda história apresenta Azdak, vagabundo e bêbado que nas confusões políticas acaba por tornar-se juiz e exercer a justiça de maneira incomum, beneficiando os humildes e punindo os ricos.

No desfecho as duas histórias se juntam. A viúva do Governador, péssima mãe que só se preocupava com suas roupas, quer o filho de volta, para herdar os bens do marido. Mas Grusche, que cuidou dele nos seus primeiros anos de vida, afirma ser sua mãe e quer mantê-lo junto de si. O juiz Azdak traça um círculo de giz no chão, coloca o menino em seu centro e manda as duas mulheres puxarem-no para fora. Para não machucá-lo, Grusche deixa que a mulher do Governador o retire do círculo. O juiz Azdak, à maneira salomônica, entrega então a criança a Grusche.

O enredo, contado assim, perde muito da sua força, do seu significado e da sua beleza, qualidades que são devidas à forma épica adotada por Brecht. A peça representada para os camponeses tem um narrador que é o cantor Arkadi. Ele estará o tempo todo no palco, não como personagem da ação representada, mas como um organizador da matéria ficcional. Ele se dirige ao público o tempo todo para anunciar uma determinada ação, para explicá-la, comentá-la, fazendo por vezes a sua descrição coincidir com a própria ação do personagem. É o que ocorre, por exemplo, na cena em que

Grusche decide fugir com o filho do Governador que havia sido abandonado por todos (1992, p.209):

CANTOR -

Longo tempo ficou ela assim com o menino,
sentada,
até a tarde cair, até a noite cair,
até vir a luz da madrugada e ela sentada ali
por longo tempo olhando
as pequeninas mãos, o respirar tranqüilo,
até que veio o dia, e foi forte demais a tentação,
e ela se levantou e se abaixou,
e suspirando o menino apanhou
e para longe com ele andou.

Grusche vai fazendo todos os movimentos que o Cantor vai descrevendo.

Como é o Cantor que está contando a história, e como são muitas as peripécias, a peça compõe-se não de uma ação ininterrupta, com nexos causais, mas, ao contrário, de um enorme número de cenas, verdadeiros fragmentos que são unificados pelas canções. Estas permitem que o enredo se abra no tempo e no espaço, trazendo para o palco ações acontecidas em várias épocas e diversos ambientes. Assim, a peça não se divide em atos, mas em seis partes, numeradas e independentes, como se percebe principalmente na quinta parte, um enorme *flash-back* que nos conta a história do juiz Azdak. Com essa estrutura, pode-se dizer que a representação das cenas pelos atores camponeses existe em função da história narrada pelo Cantor e não o contrário. O traço épico da peça sobrepõe-se ao dramático, oferecendo ao espectador uma experiência nova, que é a de acompanhar uma peça teatral que narra uma história, ao invés de mostrá-la à maneira dramática, que procura lançar mão apenas dos diálogos. Do espectador exige-se também uma atitude diante da questão abordada. O narrador o convida a pensar, embora não deixe de dar sua própria opinião a respeito da decisão do juiz, no epílogo que fecha a peça e encerra o pensamento político de Brecht a respeito do problema discutido no prólogo (Brecht, 1992, p.296):

CANTOR -

E vocês, que escutaram bem a história

do círculo de giz,
escutem sempre com todo o respeito
o que mais um velho diz:
as coisas devem antes pertencer
a quem cuidar bem delas,
as crianças às mulheres mais ternas

para crescerem belas,
a carruagem ao melhor cocheiro
para bem viajar,
e o vale aos que o souberem irrigar para bons frutos dar.

O Círculo de Giz Caucasiano é uma das mais belas peças de Brecht, segundo um dos melhores analistas da sua obra, o crítico francês Bernard Dort. E não é apenas a sua realização formal que impressiona. Escrita no final da Segunda Guerra, quando o mundo começava a espantar o fantasma do nazismo, ela significou uma tentativa humanista “de reconhecer a bondade nas suas origens e de reencontrar a ingenuidade primitiva em toda a sua pureza, para confrontá-las com a sociedade e impo-las à História” (Dort, 1972, p.165).

Para finalizar, resta dizer que a influência de Brecht sobre o teatro moderno universal foi enorme, principalmente nos anos 50 e 60, quando a hegemonia do pensamento de esquerda nos meios artísticos e intelectuais chegou ao auge. Evidentemente o Brasil não escapou dessa influência. A marca principal do nosso teatro na-década de 60 foi a incorporação das idéias brechtianas por parte de dramaturgos como Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho, entre outros, e de grupos teatrais como o Arena e o Oficina.

Hoje, os ventos políticos parecem não favorecer a dramaturgia engajada de Brecht. Depois da queda do muro de Berlin, muita gente quis enterrá-lo nos escombros do chamado socialismo real. Mas passados os momentos de ânimos mais exaltados, Brecht reconquistou o lugar que merece no cenário universal. Suas peças continuam a ser encenadas, o que é prova de vitalidade e atualidade, e nem mesmo o seu compromisso com o marxismo o atrapalha nestes tempos de neoliberalismo explícito. Acima da mensagem política e partidária, suas peças trazem um compromisso com o ser humano, que ele quer ver livre de todo tipo de opressão. Além disso, não esqueçamos de suas pesquisas formais. Os recursos narrativos que foram aqui comentados

espalharam-se pelo mundo e estão hoje incorporados ao arsenal de técnicas teatrais disponíveis para qualquer dramaturgo, mesmo por aqueles que não querem fazer um teatro politicamente engajado.

Referências bibliográficas

- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. Porto Alegre: Globo, 1966.
- ROSENFELD, A. *O teatro épico*. São Paulo: São Paulo Editora, 1965. (Coleção Buriti)
- BRECHT, B. *Teatro dialético*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967.
- _____. *Teatro completo*. São Paulo: Paz e Terra, 1992, v.9.
- DORT, B. *Lecture de Brecht*. Paris: Seuil, 1972.

Bibliografia consultada

- STAIGER, E. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.
- PAVIS, P. *Dictionnaire du théâtre*. Paris: Editora Sociales, 1980.