

no teatro alguma coisa a mais, uma tendência para se cristalizar em torno de fórmulas, uma propensão ao formalismo: compare-se, por exemplo, a rigidez do teatro clássico, com os seus preceitos imutáveis — a distinção de gêneros, a lei das três unidades, a divisão em cinco atos — com a fluidez, a liberdade, a ausência de regras que sempre vigoraram no romance. Isso nos ajudaria a compreender fenômenos tão curiosos como a Farsa Atelana e a "Commedia Dell'Arte", nas quais as personagens, entendidas como individualidades, foram inteiramente substituídas, durante séculos, por máscaras, arquétipos cômicos tradicionais. Seriam produtos extremos dessa estranha propriedade que o palco sempre teve de engendrar uma biotipologia humana especial. Assim é que no Brasil do século passado uma companhia que dispusesse de um certo número de *emplois* — o galã, a ingênua, o pai nobre, a dama galã, a dama central, o cômico, a dama caricata, o tirano (ou o cínico), a lacaia¹¹ — estava em condições de interpretar qualquer personagem: todas as variantes reduziam-se, em última análise, a esses modelos ideais. E era tão forte o apêgo à tradição que as platéias protestavam se por acaso o vilão do melodrama não entrava em cena como de costume, pisando na ponta dos pés e erguendo com o braço esquerdo a capa sobre os olhos. O ritual tinha a sua utilidade porque marcava de início, simbolicamente, a significação psicológica e moral da personagem.

Resta-nos analisar o terceiro modo de conhecimento da personagem — pelo que os outros dizem a seu respeito. Nada há de relevante a observar, exceto que o autor teatral, na medida em que se exprime através das personagens, não pode deixar de lhes atribuir um

11. Essa classificação corresponde aos títulos dos capítulos de uma das seções do livro *Galeria Theatral*, Esboços e Caricaturas, Rio de Janeiro, 1884. O seu autor, que assina "Gryphus", é o jornalista José Alves Visconti Coaracy.

grau de consciência crítica que em circunstâncias diversas elas não teriam ou não precisariam ter.

O problema começou a se colocar com agudeza no século dezanove, dado que as épocas anteriores não fechavam por completo o caminho à exposição das idéias do autor: se *Êsquilo* e *Sófocles* valiam-se do coro, como vimos, *um Shakespeare* ou *um Corneille* não hesitavam em carregar as personagens com as suas próprias meditações, enriquecendo-as, elevando-as de nível¹². O realismo moderno, ao contrário, condena a personagem a ser unicamente ela mesma, expulsando o autor de cena, relegando-o aos bastidores, onde deve permanecer invisível e em silêncio. Baixa em consciência o *tonus* humano do texto: já não se trata de representar heróis, seres excepcionais, e sim pobres-diabos que não merecem às vezes a simpatia nem sequer do autor. A reação veio com a peça de tese, que reintroduziu sub-repticiamente o autor sob as vestes do *raisonneur*, pessoa incumbida de ter sempre razão ou de explicar as razões da peça, criação essencialmente híbrida, inautêntica, porque, inculcando-se como personagem individualizada (coisa que o coro nunca pretendeu ser), não passava em verdade de um servil emissário do autor. Ibsen solucionou o impasse permitindo simplesmente que as personagens compreendessem e discutissem com lucidez os próprios problemas. Creio que foi Chesterton quem disse, com espírito, que a grande novidade do drama ibseniano foi encerrar a peça não quando a ação termina, como era hábito, mas com uma conversa final que faz o balanço dos acontecimentos. Nora e Hellmer, na última cena de *Casa de Boneca*, confrontam as suas respectivas versões sobre o que sucedera, comentam-se mutuamente, e é desse

12. Conta André Maurois que Paul Valéry lhe disse, "um dia, que Shakespeare se tornou ilustre por ter tido a idéia, na aparência temerária, de fazer recitar por atores, no momento mais trágico dos seus dramas, páginas inteiras de Montaigne. Aconteceu, diz Valéry, que aquele público gostava dos discursos morais". (André Maurois, *Márgens e Lófigos*, traduzido por Heitor Moniz, Editora Guanabara, Rio, p. 99.)

confronto que nós, espectadores, acabamos por tirar as nossas conclusões. Estava criada a peça de idéias, porta larga por onde passaram e continuam a passar inúmeros autores, desde Bernard Shaw até Jean-Paul Sartre. Muito pouco há de comum entre eles, na maioria das vezes, além da generosidade com que emprestam o brilho da própria inteligência às personagens. Por outro lado, o realismo do tipo norte-americano foi-se confinando cada vez mais ao estudo meramente psicológico da personagem, única saída diante da impossibilidade de discutir em cena idéias morais e políticas sem trair os fundamentos teóricos da escola. Ainda recentemente Arthur Miller, reexaminando *The Crucible* (*As Feiticeiras de Salém*), queixava-se de que o público anglo-saxão não "acredita na realidade de personagens que vivam de acordo com princípios, conhecendo-se a si mesmas e as situações que enfrentam, e capazes de dizer o que sabem. (...) Olhando em retrospecto, creio que deveria ter dado às personagens de *As Feiticeiras de Salém* maior autoconsciência, e não, como insinuaram os críticos, mergulhá-las ainda mais no subjetivismo. Mas nesse caso a forma e o estilo realistas da peça estariam condenados". Linhas adiante, acrescenta: "É inevitável que o trabalho de Bertolt Brecht seja mencionado. Embora não possa concordar com o seu conceito da situação humana, a solução que propõe para o problema da tomada de consciência da personagem é admiravelmente honesta e teatralmente poderosa. Não se pode assistir a uma de suas produções sem perceber que ele está trabalhando, não na periferia do problema dramático contemporâneo, mas diretamente em seu centro — que é, tornamos a repetir, o problema da tomada de consciência"¹³.

Brecht, com efeito, reformulou a relação autor-personagem, em termos originais, tornando-a a questão

13. Arthur Miller, *Collected Plays*, The Viking Press, New York, 1957, pp. 44-45.

capital da dramaturgia moderna. O seu intuito era o de instituir um teatro político, atuante, que não permanecesse neutro perante uma realidade econômica e social que se deve transformar e não descrever. Um teatro que incite à ação e não à contemplação. Mas Brecht evita com muita inteligência o escolho habitual do teatro de tese, não identificando o seu ponto de vista com o da personagem. A presença do autor em seus espetáculos (já que as suas teorias não se referem apenas ao texto) faz-se sentir clara mas indiretamente, através do espetáculo propositadamente teatral, dos cenários não realistas, ilustrados com dísticos explicativos sobre a peça, das canções que desfazem a ilusão cênica e põem o autor em comunicação imediata com o público. Ainda assim Brecht não diz sem rodeios o que pensa. O seu método lembra o de Sócrates¹⁴: é pela ironia que ele busca despertar o espírito crítico do espectador, obrigando-o a reagir, a procurar por si a verdade. A peça não dá resposta mas faz perguntas, esclarecendo-as tanto quanto possível, encaminhando a solução correta.

A personagem não perde, portanto, a sua independência, não abdica de suas características pessoais; mas quando canta, quando vem à ribalta e encara corajosamente a platéia, admitindo que está no palco, que se trata de uma representação teatral, passa por assim dizer a outro modo de existência: se não é propriamente o autor, também já não é ela mesma. É que esta concepção do teatro, que Brecht chamou de épica por oposição à dramática tal como fora definida por Aristóteles (épico em tal contexto equivale praticamente a narrativo), modifica também a relação ator-personagem. O intérprete não deve encarnar a personagem,

14. A aproximação talvez seja menos fortuita do que parece: Sócrates é de fato o herói de uma das *Histórias de Almanaque* de Brecht (B. Brecht, *Histoires d'Almanach*, L'Arche, Paris, 1961, p. 105).

no sentido de se anular, de desaparecer dentro dela¹⁵. Deve, por um lado, configurá-la, e, por outro, criticá-la, pondo em evidência os seus defeitos e qualidades (que, dentro da óptica marxista que é a de Brecht, devem ser menos dos indivíduos do que da classe social a que eles pertencem). Temos, assim, personagens autônomos, ou realistas, dentro de um quadro teatral não realista; e entre uma coisa e outra insinua-se com facilidade o pensamento do autor.

A perspectiva crítica do ator sobre a personagem não é inteiramente nova: o expressionismo, por exemplo, já a empregava conscientemente, como a empregam intuitivamente, em pequenas doses, todos os bons atores, alongando, tornando exemplares a avareza de Harpagon e a hipocrisia de Tartufo. O que Brecht fez a esse respeito, a exemplo do que já fizera com o texto, foi explorar em profundidade uma das vertentes possíveis do teatro, codificando, erigindo em sistema as experiências do teatro alemão esquerdista da década de 1920, quando vanguardismo político e vanguardismo estético ainda se confundiam¹⁶.

Deveríamos ainda abordar um último tópico: o estilo. Não vamos fazê-lo com minúcia, todavia, porque, do ponto de vista deste ensaio, não passa de um aspecto da relação mais vasta autor-personagem. O verso, sabemos todos nós, foi o invólucro que preservou durante séculos o estilo trágico, impedindo-o de cair no informalismo e na banalidade, assegurando ao autor o direito de se exprimir em alto nível literário. Era ainda essa a função que lhe atribuía Victor Hugo no Prefácio

15. Também Diderot no "Paradoxe du Comédien" sustenta que a encarnação do ator nunca é total: mas trata-se de uma impossibilidade psicológica, não de um ato deliberado de natureza crítica como em Brecht.

16. A posição de Brecht aparece aqui, por questões de espaço, um tanto simplificada: não aludimos ao uso da fábula, do coro, de máscaras, processos que permitem de um modo ou de outro a intervenção do autor. Quanto às idéias estéticas de Brecht, ver: John Willett, *The Theatre of Bertold Brecht*, Methuen and Co. Ltd., London, 1959; quando ao teatro alemão de esquerda anterior ao nazismo, um depoimento de grande vivacidade é o de Erwin Piscator, *Teatro Político*, Editorial Futuro, S. R. L., Buenos Aires, 1957.

do *Cromwell*, considerando-o não como uma obrigação de ser poético, mas como uma disciplina do estilo, uma defesa contra a flacidez da prosa de todos os dias: "Il rend plus solide et plus fin le tissu du style"¹⁷. Estamos vamos em pleno fervor romântico, mas a causa já se achava perdida: os próprios companheiros de geração do autor de *Heriani* escreveram geralmente teatro em prosa. O realismo não fez mais do que lançar a derradeira pá de cal sobre a questão, não obstante alguns pronunciamentos e algumas interessantes tentativas modernas em contrário, e pela simples razão de sobrepor em definitivo a linguagem da personagem à do autor.

"Deux chemins — escreveu Jean-Richard Bloch — s'offrent donc au poète dramatique. Fidèle à un idéal réaliste, voudra-t-il suivre au plus près les désordres, reproduire ou réinventer les sublimes platitudes de l'être humain en proie aux égarements de la passion? Nous aurons alors les hoquets, les cris, les onomatopées, les fréquences laborieuses du drame moderne. Ou bien, venant de l'inanité de cette tentative, le poète méditera des leçons plus anciennes et cherchera une traduction, une stylisation de ce bégaiement affreux. Il désirera mettre l'onomatopée en forme. Il ordonnera le cri et en tiendra un discours"¹⁸.

O primeiro caminho, que corresponde à verdade da personagem, tem sido preferentemente o do teatro norte-americano. Para saber dialogar, em teatro, não é necessário dominar a técnica da linguagem escrita: basta ter bom ouvido, apanhar e reproduzir com exatidão a língua — e às vezes quase o dialeto — falado nas ruas. Onde essa proliferação de cursos de *playwriting*, às centenas, e de peças, aos milhares, fabricadas com maior ou menor engenhosidade por pessoas que não podem ser consideradas escritores no sentido exato do termo.

17. Victor Hugo, *ob. cit.*, p. 38.

18. Jean-Richard Bloch, *Destin du Théâtre*, Librairie Gallimard, Paris, 1930, pp. 102-103.

Em contraposição, os verdadeiros dramaturgos, os nomes que realmente contam, mostram-se sempre capazes de elaborar um estilo pessoal e artístico a partir das sugestões oferecidas pela palavra falada, aproveitando não somente a gíria, as incorreções saborosas da linguagem popular, mas também a sua vitalidade quase física, a sua vivacidade, a sua irreverência e a sua acidez, as suas metáforas cheias de invenção poética¹⁹.

O segundo caminho, se quisermos permanecer no terreno das generalizações, é por excelência o do teatro francês, tributário muito mais, em questões de forma, de uma longa tradição clássica do que de uma brevíssima experiência realista. As personagens de Anouilh e Salacrou — para não nos referirmos a casos extremos, a um Claudel e a um Giraudoux — jamais perdem de vista as qualidades de concisão, de clareza, de graça, de correção, de elegância, que distinguem o estilo literário. A modernidade é dada principalmente pelo corte do diálogo, por um certo ar de improvisação, pelo ritmo menos narrativo e mais oral das frases, se as compararmos ao formalismo estrito da tragédia clássica.

Vemos, pois, que as diferenças entre uma e outra posição, marcantes em teoria, se atenuam na prática teatral: em ambos os casos chega-se a um compromisso, pendente mais para um lado ou para outro, entre a autonomia linguística da personagem e o desejo do autor de impor as suas exigências artísticas.

Podemos agora concluir. A obra literária é um prolongamento do autor, uma objetivação do que ele sente possuir de mais íntimo e pessoal. A personagem constitui, portanto, um paradoxo, porque essa criatura nascida da imaginação do romancista ou do dramaturgo

19. Qualidades não só do teatro mas também do cinema e do romance norte-americano. Comparando este último com o romance inglês, observou Cyril Connolly: "The English mandarin simply can't get at pugilists, gangsters, speakies, negroes, and even if he should he would find them absolutely without the force and colour of the American equivalent" (Cyril Connolly: *The Condemned Playground*, Routledge, London, 1945, p. 101).

só começa a viver, só adquire existência artística, quando se liberta de qualquer tutela, quando toma em mãos as rédeas do seu próprio destino: o espantoso de toda criação dramática — em oposição à lírica — é que o autêntico criador não se reconhece na personagem a que deu origem. Em tal direção o teatro vai ainda mais longe do que o romance porque, no palco, a personagem está só, tendo cortado de vez o fio narrativo que a deveria prender ao autor. O dramaturgo não está longe de se assemelhar ao Deus concebido por Newton: o seu papel se extinguiria para todos os efeitos no ato da criação. Qualquer interferência sua posterior sobre as personagens seria em princípio um escândalo tão grande quanto o é o milagre em relação às leis da natureza. Mas poucos autores se contentam com semelhante exclusão: o próprio impulso que os levou a escrever a peça, leva-os também a expor e a defender os seus pontos de vista. Daí essa luta surda entre autor e personagem, cada qual procurando ganhar terreno a expensas do outro. Não há em teatro nenhum problema mais antigo e mais atual do que esse: a história da relação autor-personagem seria, em larga medida, a própria história da evolução do teatro ocidental, das diferentes formas por ele assumidas desde a Grécia até os nossos dias.

A PERSONAGEM CINEMATOGRAFICA