

## ÍNDICE

9	A vida do crítico <i>Maria Sequeira Mendes</i>
17	Parte Um. Aspectos de uma peça
19	Enredo
43	Personagem
73	Diálogo
97	Pensamento
133	Encenação
167	Parte Dois. Diferentes tipos de peças
169	Melodrama
187	Farsa
217	Tragédia
247	Comédia
263	Tragicomédia
293	Referências bibliográficas
297	Índice onomástico



## A VIDA DO CRÍTICO

MARIA SEQUEIRA MENDES

“Com demasiada frequência, olhamos para um estranho durante dois minutos e decidimos que ele não é mais do que o tio George reeditado”, diz Eric Bentley em *A Vida do Drama*. Publicada em 1964, esta é uma obra monumental, na qual o autor, um dos maiores ensaístas e críticos de teatro do século xx, reflecte sobre elementos do drama como o enredo, a personagem, o diálogo, o pensamento e a encenação, bem como sobre os diferentes tipos de peças, nos quais inclui o melodrama, a farsa, a tragédia, a comédia e a tragicomédia. Bentley escreve sobre o tio George a propósito de personagens, fazendo notar que este é “o rótulo que associamos a um pesadelo de infância”, sem que tenhamos verdadeiramente olhado para este tio com vontade ou desejo de o compreender. Ao contrário da percepção imperfeita que temos do tio George, a matéria-prima da personagem é trabalhada, tornando-se arte. Por isso, quando olhamos para ela, vemos um outro com quem nos identificamos e que, dependendo do talento do dramaturgo, do encenador e do actor, pode ter grande profundidade. É desta relação sensível entre o pensamento subjacente ao drama, o seu leitor e o seu espectador que se faz a arte maior. Esta ligação não possui necessariamente um carácter moral ou político e não contempla unicamente a relação emocional que estabelecemos com um certo objecto, focando-se sobretudo no modo como reflectimos sobre ele.

O papel do crítico é, pois, o de avaliar a medida (*stature*) – uma palavra de Bentley – do que é apresentado em palco. Em *What Is Theatre* (1968), o autor afirma: “Escrever crítica de teatro é pior do que pisar ovos. É andar em cima de corpos vivos e fazê-los sangrar.” Por um lado, a crítica deve fazer mais do que apresentar juízos de admiração ou de repúdio sobre os seus objectos de eleição – temos de pensar sobre o que vemos. Bentley sugere duas soluções radicais para quem não consegue fazer tal coisa: “que todos estes críticos se suicidem” ou, em alternativa, “que se demitam” (*What Is Theatre*). Numa das

suas obras mais importantes, *The Playwright as Thinker* (1946), Bentley estuda autores como Ibsen, Strindberg, Shaw, Pirandello e Brecht, defendendo que o dramaturgo deve ser um pensador, distinguindo-se de outros autores pelo modo particular como reflecte sobre um dado tema nas suas peças. O papel do crítico é, assim, o de encontrar o ibsenismo em Ibsen ou o de saber apontar para o brechtianismo de Brecht.

O bentleynismo de Bentley, visível em *A Arte do Drama*, consiste num conhecimento enciclopédico sobre teatro e na vontade de sistematização das suas reflexões sobre o mesmo, transformando ideias difíceis em analogias e máximas críticas com grande sentido de humor: “O saco de truques deste príncipe dos malandros [o dramaturgo] é a arte da comédia.” Ou ainda, para explicar o distanciamento no teatro de Brecht: “No teatro brechtiano, o dramaturgo é um Isaac Newton, e faz do seu público Isaacs Newtons.” A justificação para tal afirmação deve-se à diferença entre a maioria das pessoas (que olha para uma árvore e vê maçãs caírem) e Newton, que, ao distanciar-se, “ficou espantado com isso”.

Nem sempre é possível concordar com as apreciações críticas de Bentley, que, por exemplo, não vê interesse na “patetice de Malvolio” em *Noite de Reis*: “Se não soubéssemos o nome do autor, não teríamos paciência para ele”, arrumando assim a um canto uma das minhas personagens preferidas de Shakespeare. Contudo, é importante percorrer com Bentley o caminho que o leva a chegar a certas conclusões. Para isso, é preciso ler cuidadosamente a sua obra, aprendendo a respeitar as suas importantes intuições críticas e a descobrir no meio da sua prosa as ideias que nos levam a repensar o que sabíamos sobre teatro. A propósito de *Rei Lear*, Bentley afirma: “Cordélia [...] adere, a princípio, à imagem que tem de si própria como alguém que não lisonjeia e tem motivos para ser hostil ao pai. Mais tarde, Cordélia cede, perde essa identidade, e torna-se ‘como ele desejaria que ela fosse’, toda ela carinho e solicitude: ‘Razão nenhuma, razão nenhuma.’” Enquanto tantos críticos olharam e olham para Cordélia encontrando nela uma representação simples da virtude e da abnegação feminina, Bentley apercebe-se de que ela é hostil ao pai (um antagonismo, acrescento eu, semelhante ou maior em grau ao das suas irmãs no início da peça). E, talvez mais interessante ainda, Bentley vê em Cordélia uma cedência perto do fim da vida que não é de toda virtuosa, e que a leva a tornar-se, mesmo antes de morrer, naquilo que o seu pai gostaria que ela tivesse sido.

Bentley defende *ad nauseam* os seus autores de eleição, como Brecht ou Shaw, sendo um crítico impiedoso de duplos teatrais como a malograda Broadway, que para si padece de um problema estrutural: o facto de os produtores não esperarem “que as pessoas se identifiquem com ninguém de grande estatura”. Mais ainda, a feroz crítica de Bentley à Broadway reside precisamente no facto de esta fazer o mesmo que nós ao tio George: “O objectivo e o método é duplicar, não criar. Se a malta da Broadway embarca num trabalho que seja diferente, acaba por mudá-lo até que fique igual” (*What Is Theatre*). Apesar de o autor não o dizer, este pesadelo pode igualmente descrever a relação pouco reflectida que temos com o drama, ou seja, procuramos não só a duplicação do que já conhecemos nas salas de teatro, como um tipo de crítica que mimetiza essa duplicação, tornando todos os autores parecidos. Este é um risco que Bentley não corre. *A Arte do Drama* é uma obra que revela um conhecimento teórico, mas também prático, sobre teatro.

Nascido numa família baptista no Lancashire, Bentley estuda em Oxford (1939) com C. S. Lewis, que o ajuda a descobrir o melhor da sua escrita, aprendendo a evitar palavras difíceis cujo sentido desconhecia e às quais recorria para parecer mais inteligente. Depois disso, muda-se para Yale, onde fez o seu doutoramento não sobre Teatro, mas sobre História das Ideias, tendo trabalhado autores como Nietzsche (1941). A sua dissertação foi publicada mais tarde em livro (*A Century of Hero Worship*, 1944). Em 1942, Bentley começa a ensinar no famoso Black Mountain College, onde conhece Brecht, e decide chamar a atenção para a importância do trabalho deste dramaturgo e encenador, traduzindo muitas das suas obras e ajudando Brecht com uma produção de *Mãe Coragem* em Munique (1950). Ainda hoje, Bentley é considerado um dos maiores especialistas em Brecht e o seu melhor tradutor para inglês. Ao contrário de Brecht, Bentley decide regressar aos EUA. Ao longo da vida, foi descrevendo como nutria tanto desdém pelo marxismo soviético como pelo liberalismo americano. Nos EUA, Bentley ensina na Universidade de Columbia (de 1952 a 1969), tendo sido professor de Literatura Dramática durante mais de vinte anos. As suas críticas de teatro para *The New Republic* granjearam-lhe a reputação de crítico meticoloso e sério, mas também lhe valeram a inimizade de Arthur Miller, que, segundo reza a lenda, se recusou a apertar-lhe a mão quando ambos se cruzaram num elevador. Bentley viria mais tarde a transformar a sua posição crítica em relação à obra de Eugene O'Neill, mas manteve

até ao fim o seu juízo crítico em relação a Miller, que considerou sempre um autor menor.

A actividade de Bentley enquanto crítico cessou a meio do século xx. A falta de saúde impediu-o, a certa altura, de viajar, pelo que não sabemos o que pensou sobre autores como Shepard, Churchill, Kane ou Kushner. Sublinhe-se ainda o seu trabalho como tradutor: traduziu e escreveu introduções críticas a inúmeros autores, entre os quais Pirandello, Carl Sternheim, Frank Wedekind e Nikolai Gógol. Quando, numa entrevista, perguntaram a Bentley como gostaria de ser lembrado, respondeu que preferia que o recordassem como dramaturgo. *The Red, White, and Black*, peça de sua autoria, foi produzida pela famosa companhia nova-iorquina La MaMa, em 1971. *Are You Now or Have You Ever Been?* (1972) é uma das suas peças mais encenadas e baseia-se na transcrição de excertos das entrevistas da Comissão de Actividades Antiamericanas, da Câmara dos Representantes. A peça *Lord Alfred's Lover* (1981), baseada na relação tumultuosa de Oscar Wilde com o amante, foi escrita uns anos depois de Bentley tornar pública a sua homossexualidade. Bentley ganhou o George Jean Nathan Award em 1965 e foi nomeado em 1977-78 para os Obie Awards, tendo entrado no Theatre Hall of Fame em 1998. Destacam-se ainda, na crítica, livros de ensaios que incluem *In Search of Theater* (1953), *The Theory of the Modern Stage* (1968), *What Is Theatre?* (1968), *The Brecht Commentaries* (1981), *Thinking about the Playwright* (1987) e *Bentley on Brecht* (1998). A crítica de Bentley, de que *A Vida do Drama* é um exemplo maior, é conhecida por abranger aspectos práticos, estéticos e filosóficos do teatro, tendo ajudado a persuadir gerações de que a escrita dramática não é um género menor, nem se resume a autores clássicos como Shakespeare e Molière.

**PARTE UM**  
**ASPECTOS DE UMA PEÇA**

## ENREDO

### A matéria-prima do enredo

A vivência de uma peça de teatro, como a de um romance ou de uma composição musical, é um rio de sentimentos que flui dentro de nós, ora rápido, ora lento, ora plácido, entre largas margens, ora torrencial, contido em margens estreitas, ora deslizando por uma encosta, ora correndo em rápidos, ora tombando numa cascata, ora interrompido por uma represa, ora desaguardo num oceano. Com isto, com a experiência imediata, tanto os estudos como a crítica e a pedagogia estão incrivelmente pouco preocupados. Os profissionais têm teorias sobre *Hamlet* e estão seguros de que elas estão correctas. Mas se lhes perguntarmos porque vão ver um espectáculo ou um filme ao sábado à noite achá-los-emos muito menos seguros de si. Ora, parece haver algo um pouco suspeito em ter tantas certezas na resolução de problemas avançados quando ainda não conseguimos resolver os elementares. E alguma vez resolvemos os elementares? As perguntas mais simples são as mais difíceis. E só as podemos abordar como se abordam as mais difíceis: decompondo-as nos seus elementos constituintes, enfrentando os elementos que estão mais em estado bruto e depois prosseguindo até aos mais elaborados.

O que é o enredo? O produto acabado que nos vem à mente é substancialmente intrincado e subtil. De que matérias-primas foi feito este produto? De vida, podemos arriscar à confiança – de vida na sua diversidade e sem excluir o seu lado sórdido. Mas não pode haver respostas, mesmo provisórias, enquanto as questões forem tão amplas. A análise da matéria do enredo só pode começar quando for isolada uma unidade mais pequena do que “vida”, e de preferência – uma vez que o nosso objecto é o enredo na literatura dramática – uma unidade que seja característica da literatura dramática. Para encontrar tal unidade, sigo uma ideia retirada de uma observação de George Santayana no sentido de que, enquanto o romancista pode ver os



acontecimentos através da mente de outros homens, o dramaturgo “permite-nos ver a mente de outros homens através dos acontecimentos”. Se o enredo é um edifício, os tijolos com os quais é construído são eventos, ocorrências, acontecimentos, incidentes.

Os acontecimentos não são dramáticos em si mesmos. O drama exige o olhar de quem vê. Ver drama em alguma coisa é simultaneamente *identificar elementos de conflito* e *responder emocionalmente a estes elementos de conflito*. A resposta emocional consiste em ficar empolgado, admirado, face ao conflito. O conflito não é dramático em si mesmo. Se todos morrermos numa guerra nuclear, continuará a haver conflito – no domínio da física e da química. Isto não é um drama, mas apenas um processo. Se o drama é algo que se presencia, tem de haver *alguém* para o ver. A arte dramática é humana.

Quão dramática é esta nossa vida? Há quem seja da opinião de que os elementos dramáticos são raros e que a experiência quotidiana é aborrecida, falha de conflitos. Pode dizer-se, e já foi dito, que tudo, na vida em geral, anda à roda, num círculo interminável. Também já se disse isso de épocas e lugares específicos.

Mas se o drama não é apenas uma questão dos acontecimentos, mas da nossa resposta emocional, então a pergunta “quão dramática é a vida?” é, em parte, uma pergunta subjectiva. Aquilo que uma pessoa acha que é aborrecido, outra experimenta como sendo emocionante. Mesmo um homem que pense que a vida em geral não é nada dramática notará algumas excepções.

Um banqueiro que foge num avião, gângsteres que raptam o filho de um herói nacional, uma rapariga que se transforma em rapaz, um pintor de casas que se converte em César, podemos dar um nome a todos estes episódios romanescos que foram compostos por um incansável jornalista muito pouco preocupado com a verosimilhança.

Estas linhas foram escritas nos anos 30 do século xx por Robert Brasillach, e seria muito fácil cotejar tais “dramas” com os jornais das décadas de 40, 50 e 60. A vida, tal como é noticiada nos jornais, é dramática. Que outra coisa alimenta os jornais?

Mas, ainda assim, pode argumentar-se que Lindbergh foi excepcional enquanto herói nacional, e os gângsteres eram excepcionais enquanto

gângsteres. Os jornais dirigem-se aos outros, aos que podem sonhar em ser heróis nacionais e suspirar de alívio por os seus bebés não serem raptados. Para o melhor ou para o pior, a vida dos outros – dos milhões de outros – é considerada por convenção como não dramática, e a opinião convencional, como é próprio da convenção, equivale às aparências do caso. Limitamo-nos a sonhar em sermos heróis nacionais. Mas isto é outra maneira de dizer que, nos nossos sonhos, somos heróis nacionais. Quando percebemos que passamos a maior parte do tempo a sonhar, temos de inverter a visão convencional e asseverar que as nossas vidas são, afinal, dramáticas.

Freud escreveu um livro esclarecedor intitulado *A Psicopatologia da Vida Quotidiana*, em que mostrou que actos verbais sem conteúdo aparente continham na verdade um tesouro de significados. Sob uma superfície intelectual trivial assomavam fortes conflitos emocionais. Não poderemos falar, num sentido semelhante, do *drama da vida quotidiana* mesmo onde o drama parece estar completamente ausente?

Tenho usado livremente a palavra *sonhos*. Uso-a quer para devaneios acordados, quer para sonhos durante o sono. Refiro-me com ela a todas as nossas fantasias – que era uma das coisas que os nossos antepassados queriam dizer quando proclamavam, como tantas vezes acontecia, que a vida era um sonho. Estas fantasias são a expressão directa ou indirecta de desejos, e o desejo é o combustível do motor humano. Não se trata apenas de a vida nos parecer dramática. Nós desejamos que ela seja dramática, e, portanto, é, uma vez que este desejo em particular é insistente e imperioso. Até a nossa queixa constante de que a vida é aborrecida atesta principalmente a nossa recusa do tédio. Insistimos que cada vinte e quatro horas deveriam ser um drama em vinte e quatro actos. Até mesmo a rejeição da vida – quando seres humanos a rejeitam – é um drama. Encontramos em cada caso de suicídio um elemento de vingança e um último espasmo patético de exibicionismo. O que não é dramático no comportamento humano – nas formas de comportamento anglo-saxónicas, por exemplo – é um truque de ênfase pelo eufemismo. Os anglo-saxões são tão arrogantes que gritam em surdina. O não-dramatismo é o seu drama peculiar.

A visão convencional diz que a vida não é dramática até que um jornalista ou um dramaturgo “dramatizem” as questões. Sem falar naquilo com que o jornalista e o dramaturgo contam em grande parte: o nosso apetite insaciável pelo drama. Consideremos a actividade conhecida como “não fazer nada”.

Pensemos que estamos demasiado cansados até para devaneios. Dormitamos no nosso sofá. Até podemos estar relativamente serenos. Mal caímos no sono e, como costumamos dizer, “cai o Carmo e a Trindade”: lutas titânicas, perseguições terríveis, frustrações agonizantes surgem perante o olhar íntimo dos nossos sonhos.

Se ao menos terminassem depois de acordarmos! Mas o clima do sonho persiste, como seria de esperar, considerando que materializa as nossas principais ansiedades. Descarregamos em cima da nossa mulher. Uma peça de Strindberg! A nossa irritação é do tamanho do nosso pesadelo. O telefone toca. Surgiu um pequeno problema no escritório. Mas, neste momento, pequeno é grande. O problema do escritório toma as proporções de um bombardeamento aéreo. Desligamos numa fúria. Um drama social!

Por um lado, os grandes dramas dos Lindberghs e dos Hitlers; por outro, os pequenos dramas de cada um de nós todos os dias. Mas estes pequenos dramas apresentam-se como grandes à nossa imaginação, e são moldados, precisamente, à semelhança dos grandes dramas descritos no jornal. É desta forma que as peças de teatro são geralmente sobre as pessoas importantes, embora aquilo que dizem se aplique às pessoas comuns. E o seu inverso: quando um grande dramaturgo, como Tchékhov, apresenta a pequenez do quotidiano, consegue sugerir – como na verdade deveria – a grandeza da vida quotidiana, o tamanho daquelas fantasias que vão da vida secreta de Walter Mitty\* aos devaneios cavaleirescos de Dom Quixote.

Virginia Woolf falou uma vez do romance como uma extensão do alcance das nossas coscuvilhices. A peça de teatro, sendo em geral um fenómeno mais violento, poderia ser considerada como uma extensão do alcance dos escândalos. Ambos os géneros são testemunhos do gosto humano pela informação sobre outros seres humanos, em particular pelo tipo de informação que é normalmente ocultada, e o dramaturgo é um extremista, em relação a isto como a muitas coisas – um homem que, se não fosse o que é, poderia ter sido um espião ou um informador da polícia. Se não tivermos à partida isto em mente ficaremos confusos mais tarde, como acho que alguns críticos, aliás muito bons, têm ficado: Edwin Muir, por exemplo, que escreveu no seu livro sobre o romance:

---

\* Personagem de um conto de James Thurber, publicado em 1939 na *New Yorker*, que se tornou sinónimo de sonhador fantasioso e aventureiro. (N. da t.)

O que nos encanta no romance de acção é um prazer irresponsável em acontecimentos pujantes. A razão por que uma mera descrição de acções violentas nos deva agradar é uma questão para os psicólogos.

A segunda frase, aliás, acaba por fornecer uma prova de que um literato pode querer evitar os mais elementares factos da experiência literária. Muir não estaria com certeza a querer dizer que a apetência por acções violentas é uma coisa rara. Porque gostamos nós até de uma má descrição de acções violentas? Como poderíamos deixar de gostar? Tendemos a sentir que as nossas vidas estão carentes de violência, e agrada-nos ver aquilo que nos falta. Tendemos a aborrecer-nos e gostamos de ser apanhados na excitação de outrem. Somos agressivos, e gostamos de assistir à agressão. (Se não soubermos que somos agressivos, gostamos ainda mais de assistir a agressões.) Nunca nos vimos em tão má situação e gostamos que os outros estejam ainda pior. E mesmo que haja uma guerra e estejamos de facto a levar uma vida violenta, assassinando “o inimigo” ou apunhalando os nossos “camaradas” pelas costas quando os oficiais não estão a olhar, ao anoitecer, quando as luzes estão baixas, gostamos de ligar a televisão e ver os americanos a matar-se despreocupadamente uns aos outros num alegre filme de *cowboys*. Desta forma, podemos assegurar-nos de que a violência nas nossas vidas é absolutamente ininterrupta, pois certamente não precisa de ser interrompida durante a noite, quando sonhamos.

Esta é, portanto, a resposta a Muir: a violência interessa-nos porque somos violentos. E a pessoa aparentemente mais delicada pode ser interiormente a mais turbulenta. Esta possibilidade tem, aliás, sido de tal forma sublinhada que agora suspeitamos que cada pãozinho sem sal oculta um Torquemada reprimido – cada Dr. Jekyll, uma mera máscara para um Mr. Hyde. Mas a violência não se encontra limitada a pessoas com um comportamento não violento. Está presente em todos, à excepção, por um lado, dos demasiado enfraquecidos e, por outro, de certo tipo de santos. E enquanto a fraqueza pode ser congénita, a santidade não violenta não o é. A violência foi extirpada de um santo através de um incessante labor moral. Ora, os santos não precisam do drama e os fracos de corpo e de mente não conseguem alcançá-lo. Todos os outros acolhem a sua violência. E às vezes pergunto-me se não faria mais sentido ensinar a aprendizes de dramaturgo, em vez da habitual Técnica

Dramática, duas regras fundamentadas da natureza humana: se quiseses atrair a atenção do público, sê violento; se quiseses mantê-la, volta a ser violento. É verdade que as más peças de teatro se baseiam em princípios semelhantes, mas não é verdade que as boas sejam escritas ao arrepio deles.

### A imitação da vida

Qual a relação entre o material violento e o enredo final?

A arte espelha a vida. A palavra de Aristóteles para isto é *mimesis*. Somos demasiado sofisticados se não permitirmos que a palavra transmita a sua denotação literal: pura reprodução. A arte existiria sequer, se os homens não desejassem viver duas vezes? Temos a nossa vida, e no palco temo-la outra vez. Isto é simples, mas nem por isso é menos válido. Os especialistas em estudos clássicos estão sempre a explicar que, para Aristóteles, imitação não significa imitação. E, no entanto, significa.

O instinto de imitação está implantado no homem desde a infância [escreve Aristóteles], sendo uma das diferenças entre ele e os outros animais ele ser o mais imitador dos seres vivos [...]. Coisas que nos custam muito a ver são contempladas com deleite quando reproduzidas com fidelidade e minúcia [...]. Assim, a razão pela qual os homens gostam de ver uma semelhança é [...] que acabam dizendo para si próprios [...]: “Sim, é mesmo ele.”

“Coisas que nos custam muito a ver são contempladas com deleite quando reproduzidas com fidelidade e minúcia.” Por outras palavras, uma fatia crua da vida pode ser servida como arte. O que nos agrada não é um qualquer desvio da vida. O próprio facto de imitar é suficiente para transformar a dor em prazer.

Qualquer tentativa para estabelecer uma psicologia da arte dramática deve começar por reconhecer o impulso para a pura imitação. O que podemos argumentar contra esse mimetismo fiel não é que não tenha, em princípio, fundamento, mas apenas que as suas possibilidades são na prática extremamente limitadas. Começamos a vislumbrar outras possibilidades quando nos permitimos desvios à fidelidade estrita. Continua a ser um erro rejeitar a

matéria-prima. Os “acontecimentos pujantes” e as “acções violentas” de que fala Muir não são coisas que devemos relegar para as baixas formas de arte. Podem ser baixos em si, mas apenas da mesma maneira que o solo é baixo: dele brotam as flores. As flores da arte dramática têm as suas raízes em acções grosseiras.

Um crítico de teatro de *The New York Times* disse uma vez que um dramaturgo deve ser uma espécie de charlatão. Isto não é verdade, mas tem um fundo de verdade. Um dramaturgo não é uma solteirona. Ele raramente esquece a parte animal da nossa natureza. Ele não irá aperfeiçoar a natureza humana, por muito que possa estar interessado no aperfeiçoamento humano. A mais civilizada das grandes tragédias já escrita é, talvez, *Fedra*, mas Fedra era meia-irmã do Minotauro e enteada, por assim dizer, de um touro. Embora, para alguns leitores anglo-saxões, o tipo de drama de Racine possa parecer limitado e especializado, na verdade ele vai dos picos do espírito humano até às profundezas do animalismo. Se é ultracivilizado, é também ultrabárbaro.

E depois há Shakespeare. Há coisas em Shakespeare que nos olham de frente mas que nós não podemos ou não queremos ver. A respeitabilidade moderna assemelha-se ao bom gosto neoclássico: é uma forma de cegueira. A não ser que partilhemos o “prazer irresponsável em acontecimentos pujantes” de Shakespeare, somos demasiado finos para apreciarmos o que ele fez com tais acontecimentos. A comédia de Shakespeare é muito mais terra-a-terra do que os produtores modernos admitem; a sua tragédia é muito menos uniformemente sublime. Algumas produções europeias recentes, alegadamente influenciadas pelo comunismo, têm sido muito melhores do que as produções americanas e britânicas que vemos, principalmente porque são influenciadas, em primeiro lugar, pela vida crua que nos rodeia e, em segundo, pela arte crua que nos rodeia (filmes de gângsteres, literatura *pulp*, e afins).

Nenhum dramaturgo tem medo da acção bruta como Muir tinha. O próprio Maeterlinck usa a acção bruta quase ao ponto da pornografia em *Monna Vanna*. Shaw falou contra o enredo mas usou muita acção na maioria das suas peças e, para algumas das suas melhores peças, construiu mesmo um enredo intrincado. Tchêkhov instalou a sua câmara numa relação pouco comum com a acção violenta, mas essa acção ainda lá estava, e era crucial. Só a sua habilidosa prestidigitação impede a assistência de perceber que o Professor Serebriakov, Natasha, e Madame Ranevsky são animais predadores – eles são os vilões das peças e conferem-lhes uma horrenda acção destrutiva tradicional.

A literatura dramática é mais crua do que a poesia lírica e o romance no seguinte aspecto: nem sequer esconde a sua ligação com os elementos brutos que nos interessam “irresponsavelmente”. É esta a explicação para o bem conhecido facto de uma peça poder ser apreciada em planos distintos por públicos de diferentes graus de exigência. É importante recordar qual dos planos é o mais necessário: o solo pode existir sem a flor, mas a flor não pode existir sem o solo.

### **Espanto e *suspense***

A arte dramática está firmemente alicerçada na natureza humana, e ser humano é deleitar-se com percalços e catástrofes. Aristóteles acrescenta que o prazer pode ser obtido pela mera imitação de tais percalços ou desastres. Mas a simples imitação – imitação tão simplesmente empreendida – nunca produzirá um enredo. De facto, o fosso entre a vida em bruto e a vida nas narrativas dos mestres da literatura dramática é tão vasto que podemos perguntar-nos como poderá ele ser ultrapassado. Não é nada surpreendente que algumas pessoas pensem que a vida real pode ser completamente desprezada.

Há um ponto a meio caminho entre a vida e o enredo, que é a história. Se alguém tem uma série de incidentes, tudo o que precisa para fazer uma história a partir deles é a partícula *e*. A psicologia das histórias é primitiva. É tudo uma questão desse interesse em acções violentas por que Muir tem pouca consideração. Porque, se tivermos este interesse, em coscuvilhices, em escândalos, em vítimas e catástrofes, basta contar-nos o incidente A e nós vamos desejar conhecer o incidente B. Então, conforme vão avançando as letras do alfabeto, o nosso apetite vai crescendo à medida que comemos e não queremos mais sair dali. É como um apetite por certos alimentos. Podemos nem gostar especialmente deles, mas não conseguimos parar de os comer. Tal era o segredo de Xerazade em *As Mil e Uma Noites*. Ela deixava o rei tão interessado em A e B que ele se abstinha de a decapitar para escutar C e D. Este rei assemelha-se à “resistência” de cada leitor; e Xerazade, a todos os contadores de histórias e dramaturgos.

O que cria o *suspense*? Não é apenas a ignorância sobre o que vai acontecer a seguir, mas um desejo activo de o conhecer, um desejo que foi despertado

por um estímulo anterior. A primeira das paixões, diz Descartes, é o espanto (*admiratio*). O incidente A tem de surpreender antes de ficarmos ansiosos por conhecer o incidente B. A matéria-prima violenta de que eu estava a falar é pertinente desde o início, porque o nosso interesse nela é garantido. Ir do primeiro incidente para o segundo requer um esforço mínimo da arte do narrador.

São estes os dois ingredientes do *suspense* na narrativa. São suficientes para a composição das ficções mais básicas, como telenovelas e séries de televisão de *cowboys*, e refiro-me uma vez mais aos fenómenos brutos, não para os desprezar, antes para os abraçar num certo sentido. Tal como outros sintomas da infância ou da neurose, eles não devem ser proibidos a adultos e pessoas relativamente saudáveis, mas sim incluídos na definição de maturidade ou de saúde. Como diz Nietzsche, não devemos deitar fora o que não serve, devemos ser um oceano capaz de o conter.

A fórmula da telenovela e dos *westerns* é sólida. Se não passamos os dias e as noites a vê-los, é apenas porque temos outras coisas para fazer. Possivelmente tornar-se-iam monótonos ao fim de algum tempo, e possivelmente, tal como os amendoins e os cigarros, não se tornariam. Mesmo num ecrã de televisão, a violência na acção e o *suspense* na narrativa raramente conseguem deixar de captar a atenção. A psicologia é sólida e cada homem é um ser humano – um espécime de psicologia humana – antes de ser um erudito ou um senhor.

Há um argumento para prescindir da telenovela que é aqui especialmente relevante. Podemos prescindir dela na sua forma mais básica e crua porque a conseguimos obter como parte de uma forma maior e mais complexa. A grande narrativa não é o oposto na narrativa barata: é uma telenovela *plus*. Um crítico francês deu-se uma vez ao trabalho de demonstrar que as histórias das peças de Corneille eram as mesmas dos filmes da época de Rudolfo Valentino. Que se goste do Valentino não é garantia de que se vá gostar de Corneille, mas ninguém gostará de Corneille se o ler, por assim dizer, só do pescoço para cima, se impedir o fã de cinema que há em si de encontrar e desfrutar em Corneille o que este tem em comum com Valentino. Uma certa elite, ainda seguindo uma tradição da vida académica mesmo nesta época de campos de extermínio, tende a dividir não só a sociedade, mas cada indivíduo, em erudito e popular.



## A imitação da acção

Há a vida com os seus eventos, os realmente grandes e os que parecem grandes, a vida em que tudo é drama, mas em que os dramas são não escritos, encenados, representados. Há a narrativa, de que eu dei um exemplo na sua forma mais rudimentar, cuja mola principal é o *suspense* e o método é a organização dos eventos por ordem cronológica. Por fim, há o enredo, que é a narrativa com alguma coisa “que se lhe fez”, que se acrescentou. Essa alguma coisa que se fez foi a reorganização dos eventos numa ordem calculada para ter o efeito desejado. O que se lhe acrescenta é um princípio nos termos do qual os eventos ganham significado: até o princípio da causalidade transformará uma história num enredo. Como E. M. Forster diz nos seus *Aspects of the Novel*, “o rei morreu e depois a rainha morreu” é uma história, mas torna-se um enredo se escrevermos: “O rei morreu e depois a rainha morreu *de desgosto*.”

O enredo é, então, puramente artificial. O enredo resulta da intervenção do cérebro do artista, que constrói um cosmos dos acontecimentos que a natureza deixou no caos. Nas palavras de Richard Moulton, é “o lado puramente intelectual da acção”, “a extensão do desenho até à esfera da vida humana”. Sendo o enredo um elevado e intrincado exemplo de Arte, na medida em que a Arte contrasta com a Vida, como pode o enredo ser considerado uma imitação da vida? Não pode. Pode incorporar algumas dessas imitações precisas que Aristóteles mencionou, mas é, em si mesmo, uma alteração da vida e uma melhoria que lhe é acrescentada.

Aristóteles não diz que o enredo é uma imitação da vida. Ele diz: “O enredo é a imitação da Acção.” O que é a Acção? Aristóteles esqueceu-se de nos dizer. Um crítico francês, Pierre-Aimé Touchard, sugere que é “o movimento geral que faz com que algo nasça, se desenvolva e morra entre o princípio e o fim”. Esta observação é útil ao não ser muito útil. Seria inútil esperarmos situar a acção noutro sítio que não aquele onde Touchard muito obviamente a localiza – nas nossas mentes. Nunca afirmaríamos a existência de um movimento tão geral, a menos que reivindicássemos já o termos sentido. Mas é isso que reivindicamos quando estamos sob a influência de um enredo. Da mesma forma, para o dramaturgo, imitar uma Acção é encontrar equivalentes objectivos para uma experiência subjectiva. Uma Acção é uma definição, em termos de incidentes e eventos, de algo indefinido que se oculta dentro do dramaturgo. Isto não quer dizer que uma Acção é *apenas*

isto, e que, portanto, o drama diz respeito apenas ao mundo interior do escritor, mas simplesmente que, seja o que for que uma peça abranja, em mundos exteriores ou interiores, o seu autor é de facto o criador dela: a vida da peça é a sua vida. Houve bons dramaturgos cuja compreensão do grande mundo era muito superficial, mas um dramaturgo cujo sentido do “movimento geral” de uma Acção é superficial só poderá ser um dramaturgo menor.

Outro crítico francês, Henri Gouhier, sugeriu que a ideia do que é uma Acção se tornará mais clara se seguirmos o seu rasto até ao início, ao processo criativo. Há muito que os psicólogos estão conscientes de que a imaginação criativa, seja dos cientistas ou dos artistas, nem sempre trabalha todos os detalhes e deixa a descoberta da unidade geral para o fim. Parte muitas vezes de uma unidade vagamente apreendida e vai descobrindo pormenores à medida que avança. Kepler trabalhou dessa forma. E poder-se-ia considerar que o dramaturgo também procede assim.

Num capítulo denso do seu livro *L'Energie spirituelle*, Bergson chamou a essa unidade “esquema dinâmico”. Aplicando a visão bergsoniana ao drama, postularíamos um processo em quatro fases: em primeiro lugar, a emoção criativa do autor; em segundo, a sua ideia geral, nebulosa mas tenaz, ou seja, o “esquema dinâmico”; em terceiro, a sua Acção, que é uma “imitação”, objectificação e elaboração do esquema dinâmico; e em quarto lugar a peça completa, ou seja, a Acção equipada com personagens, diálogos e espectáculo.

Outro pensador que contribuiu para o entendimento da psicologia da literatura dramática é Lord Raglan. Este empenhou-se em enfatizar, no seu livro *The Hero*, até que ponto os enredos *não são* uma imitação directa da vida. Com efeito, até reescreve o axioma que diz que o enredo é a imitação da Acção. Para Raglan, o enredo é a imitação do mito. Observando que “os enredos não se assemelham a nada do que acontece na realidade”, Raglan diz o seguinte sobre o enredo de *Henrique IV*, de Shakespeare:

O príncipe Henrique histórico, que passou o seu tempo a tentar suprimir os galeses e os lolardos, e o príncipe Henrique das histórias, que passa o seu tempo na pândega com Falstaff, poderão encontrar-se nos campos de Shrewsbury, mas são criaturas de mundos diferentes, e o mundo do último é o mundo do mito. Neste mundo do mito, as personagens principais são duas, um herói e um bobo...

Tomada como a imitação não da História, mas da lenda, a história de Falstaff faz mais sentido, e a rejeição de Falstaff parece, não improvável, mas necessária. Aquilo que Raglan persegue é uma teoria dos arquétipos narrativos, tal como Maud Bodkin viria mais tarde a apresentar no seu bem conhecido livro *Archetypal Patterns in Poetry*. Aliás, Bodkin não precisou, na verdade, de basear as suas conclusões nas teorias especiais de Jung. O seu principal ponto é que, na arte, o reconhecimento é preferível ao conhecimento: uma boa história é aquela que já ouvimos; ou seja, um bom contador de histórias procura o efeito de recontar, um bom dramaturgo, o de reinterpretar. E é aqui que entra o ritual: o ritual é a re-presentação. Gilbert Murray (como Maud Bodkin reconhece) tinha dito o seguinte acerca da atracção exercida pelas histórias primitivas nos homens modernos:

Suspeito que, em parte, tudo dependa da mera repetição [...] estas histórias e situações [...] estão [...] profundamente implantadas na memória da espécie [...] há dentro de nós algo que salta ao vê-las, um grito do sangue que nos diz que sempre as conhecemos.

E se as histórias antigas são sempre novas, as novas histórias devem ser sempre antigas se quiserem apoderar-se de nós. Trata-se de uma questão de só sermos capazes de aprender o que sentimos que já sabemos, da inutilidade de sabermos sem compreendermos, de toda a aprendizagem ser um “reconhecimento”, consciente ou inconsciente.

O enredo, diz Santayana, em *The Sense of Beauty*, elaborando sobre Aristóteles, é “a parte mais difícil da arte dramática”. É por isso que tem sido o menos explorado e continua a ser o menos compreendido. Porque passou ele nos tempos modernos a ser também o menos respeitado?

### **O preconceito contra o enredo**

Alguns ressentem-se da vida; outros, da arte. Ambos os ressentimentos se revelam no preconceito contra o enredo. A matéria-prima do enredo ofende pela sua crueza. O enredo acabado é ofensivo pela sua falta de crueza, pela sua artificialidade. Ambos os ressentimentos podem ser sentidos pela mesma pessoa. O falecido John van Druten disse: “Uma peça que fosse toda atmosfera,

sem enredo, seria a minha preferida.” A preferência por *nenhum enredo* corresponde à aversão moderna ao artifício, e a expressão “toda atmosfera” expressava a aversão moderna à acção violenta.

Se Edwin Muir é um exemplo do crítico que olha de cima para a literatura de actos violentos e acções vigorosas, um crítico igualmente distinto que se sente embaraçado com a história acabada e o enredo acabado é E. M. Forster. “Sim”, diz ele com enfado, “oh, céus, sim, o romance conta uma história.” E descobre que o preço que Henry James paga pelo virtuosismo na tessitura de padrões narrativos é que “a maior parte da vida humana tem de desaparecer antes que ele nos consiga escrever um romance”.

Forster também afirma que o drama é devidamente dominado pelo enredo:

No drama, toda a felicidade e miséria humanas assumem (e devem assumir) a forma de acção. Caso contrário, a sua existência permanece ignorada, e esta é a grande diferença entre o drama e o romance.

Mas acrescenta:

O drama pode pôr os olhos nas artes pictóricas, pode permitir que Aristóteles o discipline, porque não está tão profundamente comprometido com as pretensões dos seres humanos. Os seres humanos têm a sua grande oportunidade no romance.

Como resultado da sua hábil modelação de incidentes, tanto os dramaturgos como Henry James alcançam a beleza – mas a custo da verdade. E, num momento impetuoso, Forster aplica esta teoria a Racine.

Nas peças – nas peças de Racine, por exemplo – Ela [a Beleza] pode ser justificada porque pode ser uma grande imperatriz no palco e reconciliar-nos com a perda dos homens que conhecíamos.

Poderia alguém que não se tivesse deixado arrastar momentaneamente por uma ideia representar Racine, entre todos os dramaturgos, como sacrificando “os homens que conhecíamos” a um efeito de beleza?

Forster deixou muitas coisas por resolver. Por exemplo, embora o enredo seja importante em toda a boa literatura dramática, nem sempre é o enredo no sentido popular de uma rede intrincada de incidentes. Racine teria associado esta definição popular ao trabalho do seu rival, Corneille, enquanto ele próprio visava uma Acção reduzida ao mínimo número de incidentes possível, sendo estes relacionados entre si da forma mais directa e simples. Seria muito difícil fazer deste tipo de enredo um obstáculo a retratar homens, o que Forster aparentemente considera que todos os enredos são. É igualmente difícil falar de Racine e Henry James em conjunto, uma vez que o último utilizou efectivamente um intrincado padrão de incidentes. E com James ainda é necessário separar mais. Forster pode ter razão ao dizer que este às vezes deixa a sua ingenuidade secar as histórias. A questão é se isso acontecerá com frequência suficiente para ser considerado uma característica do autor. Forster parece ter sido seduzido por uma possibilidade: a de ser possível, ao sobrecarregar o enredo, “o lado puramente intelectual da acção” perder o contacto com o lado não-intelectual, emocional – isto é, o enredo perder o contacto com a sua própria matéria-prima. Mas isto é como esperar que a flor perca o contacto com a raiz, e as obras reunidas de James aí estão como prova de que o Mestre muito raramente perdeu o contacto com o seu próprio *daimon*. Uma tese melhor do que a de Forster é a de Jacques Barzun: que James era, no fundo, um autor de melodramas.

### **A provocação ao preconceito**

Aqueles que começaram por descredibilizar o enredo foram os maiores defensores do enredo. Os grandes defensores do enredo foram os franceses. Não todos os franceses, é claro, mas a maioria dos seus teóricos e a maioria dos dramaturgos durante um grande e formativo período de duzentos anos de teatro – aproximadamente entre 1650 e 1850. E o que os franceses disseram e fizeram no drama estabeleceu as regras para o resto do mundo. Nunca, talvez, em toda a história do teatro, uma forma de escrever peças tenha sido tão replicada e, por outro lado, tão desprezada. Em contraste gritante estão o drama isabelino ou o drama espanhol. Ninguém tentou impor o método de Shakespeare e de Lope de Vega ao mundo. Não só não foi imposto, como foi esquecido. Aquilo com que temos de contar aqui é com a paixão francesa pela propaganda e pela regulamentação cultural.

Teria havido menos a lamentar se a propaganda tivesse sido feita em relação a Corneille, Racine ou Molière, mas os três membros dessa grande trindade, embora muito influenciados pelas teorias da época, falharam tão redondamente em conformar-se a elas como em ser ferozmente atacados por as quebrarem. Aquilo a que estou a chamar a ideia francesa de drama foi obra de críticos, teóricos e praticantes menores, e só atingiu a sua forma final e mais influente no século XVIII – nos comentários de Voltaire.

A teoria neoclássica ou voltairiana do drama é uma redução de Aristóteles. Se o argumento de Aristóteles é levado um pouco mais longe, é-o apenas em estreitíssima medida. Aristóteles tinha dito que o enredo era a alma da tragédia. Voltaire diz que a alma da tragédia é o prolongamento de uma incerteza tanto quanto possível, o que soa a Aristóteles adaptado aos nossos modernos cursos de dramaturgia.

Uma tragédia [diz Voltaire] deve ser só acção [...]. Cada cena deve servir para concatenar ou desvincular a intriga, cada fala deve ser preparação ou obstáculo.

O Abbé d'Aubignac declarara categoricamente que a lei do teatro era o *suspense*. Outro teórico neoclássico – Marmontel – pensou nos caminhos e nos meios: a velocidade, pensou ele, como qualquer crítico da Broadway, é a condição *sine qua non* e, quanto ao *suspense*, aconselha o dramaturgo a manter o interesse sempre em crescendo, deixando as situações desenrolarem-se numa gradação cuidada.

Um corolário desta abordagem do teatro é o desprezo por Shakespeare, pelo qual os franceses do século XVIII ficaram famosos. Que esta doutrina francesa se espalhou além-fronteiras é muito claro se atentarmos nas declarações de Frederico, o Grande, da Prússia, aluno de Voltaire, que descreveu as peças de Shakespeare como “farsas dignas dos selvagens do Canadá”. O próprio Voltaire foi frequentemente citado para o mesmo efeito, e tinha uma visão igualmente depreciativa dos gregos, cujas peças, com as suas danças e poemas corais, dificilmente pareciam dramáticas aos olhos da época. Mesmo as obras-primas do classicismo francês não eram suficientemente clássicas: Voltaire diz que são todas demasiado longas, e analisa-as em pormenor, declarando que todo o último acto de *Horácio* de Corneille é supérfluo.

No início do século XIX, a face do drama mudou. A prosa substituiu cada vez mais o alexandrino, e os cenários modernos, os antigos. A ideia de drama mudou menos. “A acção de um poema [dramático]”, tinha escrito Marmontel, “pode ser considerada um tipo de problema a que o desenlace constitui a resposta.” Esta observação dá testemunho não só de uma teoria, mas também de um estado de espírito. *Suspense*. Tempo. Interesse em crescendo. Situações graduais. O prolongamento da incerteza. A concatenação e a desvinculação de uma intriga. Acção, acção, acção! Hoje relacionamo-nos rapidamente com este vocabulário. É usado nos cartazes de filmes e em críticas de jornais a peças de teatro. Apenas “a concatenação e a desvinculação de uma intriga” nos soa antiquado. Todavia, ainda era uma convenção cem anos depois de ter sido escrito. O teatro do século XIX era o teatro da *pièce bien faite*,\* e a *pièce bien faite* é uma forma da tragédia clássica – uma forma dessa tragédia que pode ser considerada como degenerada ou definitiva, dependendo do ponto de vista.

Este tipo de drama é “todo enredo”, e mesmo que não conhecêssemos nenhuma *pièce bien faite* poderíamos adivinhar a razão por que o género acabou por fazer inimigos entre as cabeças pensantes. Como é tudo enredo, não há nada com que o enredo possa interferir ou colidir. Há muita agitação, mas sem movimento numa determinada direcção. Não conseguimos obter dele nenhum sentido de “algo que nasça, se desenvolva e morra”. Se aplicarmos a fórmula em quatro pontos de Bergson, não encontraremos plenitude de drama porque não há Acção integradora, não há Acção porque não há nenhum esquema dinâmico que a informe, e não há esquema dinâmico porque não há emoção criativa por trás de todo o esforço.

Esta forma, a menos intelectual do drama – este drama para não-intelectuais –, falha por falta não de cérebro, mas de emoção. É verdade que é um dispositivo para criar uma emoção – o formigueiro do *suspense* –, mas não consegue atingir outras emoções. E a unidade é-lhe dada apenas pelo cérebro, se pudermos incluir no conceito “cérebro” a existência de um golpe de teatro. Usamos a palavra “golpe”, a maioria das vezes, para indicar uma facilidade mecânica, e a *pièce bien faite* era montada de acordo com um esquema mecânico e não, como qualquer obra de arte realmente boa, de acordo com um esquema orgânico.

---

\* Género dramático desenvolvido no século XIX pelo dramaturgo francês Eugène Scribe, tendo por base o estilo de drama neoclássico mas com uma dinâmica de enredo e uma estrutura características, que o tornava apelativo ao grande público. No original, *well-made play*. (N. da t.)

O enredo imita uma Acção, diz Aristóteles. Imita um mito, imagino eu Lord Raglan a acrescentar. Em ambos os casos, não é a peça toda, mas uma parte dela. E não está separado do significado de toda a peça, mas, pelo contrário, contribui para esse significado e é, por sua vez, moldado por esse significado. Esta é outra das maneiras pelas quais o enredo difere da simples imitação da vida.

O enredo criativo [diz Ramon Fernandez] não é uma mera transcrição fiel da probabilidade. Deve o seu carácter acabado, o seu impacto e o seu interesse ao seu significado.

Contribui para aquela visão da vida que é proporcionada pela peça como um todo.

Uma vez que a *pièce bien faite* monopolizou durante algum tempo os palcos do século XIX, compreende-se facilmente como “enredo” passou a ser um palavrão.

Quando as críticas [escreveu Bernard Shaw na sua coluna sobre música] estavam cheias de “construção” de peças, eu defendi firmemente que uma obra de arte é um crescimento, e não uma construção. Quando os Scribes e os Sardous nos mostraram berços vistosos e de bom-gosto, os críticos disseram: “Ah, que requintada construção!” E eu perguntei: “Onde está o bebé?”

Ora, Shaw não era realmente contra a construção, e muito menos incapaz dela. Os dispositivos de Scribe são negligenciáveis nas suas peças porque ele os pôs a trabalhar, fê-los servir uma finalidade. Uma vez que o que havia de errado no padrão da *pièce bien faite* era o isolamento da trama do resto do drama, Shaw estava a pôr as coisas nos eixos. Que ele fale como se as suas peças não tenham qualquer enredo pode, naturalmente, provar-se enganoso.

Shaw encontrou o significado do enredo na sua artificialidade. Usou os enredos de forma paródica, num contraste declarado entre o-que-acontece-em-Scribe e o-que-acontece-na-vida-real. Ibsen foi capaz de aplicar os enredos de Scribe de fio a pavio. Eles eram exactamente o que ele precisava. Se Ibsen é o primeiro dos modernos, é também o último dos classicistas franceses.



Ibsen e Shaw foram duas excepções. O principal movimento no teatro era naturalista, e o naturalismo representava a rejeição do enredo. Este substituíu a concepção documental. A revolta subsequente contra o naturalismo no teatro foi denominada expressionismo, mas num aspecto importante – e aquele que aqui nos interessa – o expressionismo continuou o naturalismo. Buscava um drama sem enredo. O mesmo fora verdade para um movimento que coexistiu com o naturalismo nos anos 90 do século XIX: o simbolismo. O simbolista Maeterlinck anunciava um drama não só sem enredo, mas sem acontecimentos, um drama que “perdeu o nome de acção”.

O homem que resgatou a ideia de enredo para a literatura dramática do século XX foi Bertolt Brecht. Não propôs um regresso à *pièce bien faite*. Uma das coisas terríveis da *pièce bien faite* é que ela limitava a imagem que todos tinham do enredo a esse tipo particular de enredo. Brecht não queria um drama que fosse “todo enredo”, nem queria a estrutura fechada e claustrofóbica de Scribe. A sua concepção de acção deriva directamente de Büchner e, portanto, indirectamente de Shakespeare. Que melhor modelo poderia haver? O dramaturgo que os paladinos franceses do enredo desprezaram como bárbaro era ele próprio o supremo mestre da arte do enredo. Mas era uma mestria diferente da deles, e um tipo diferente de construção de enredo.

## Shakespeare

Durante o último século e meio, Shakespeare tem sido um autor popular, mas por que motivo? Ao que parece, especialmente devido à poesia e às grandes personagens. A poesia pode ser publicada em excertos. As personagens podem ser celebradas em livros que as abstraem da peça e lhes inventam o que o poeta se esqueceu de mencionar. Esta forma de pensar tem sido recentemente criticada; mas está longe de desaparecer. E a tendência para separar a poesia da peça só foi reforçada pelo interesse do século XX pelo imaginário.

Ao longo de toda a época moderna, assumiu-se, quando não se afirmou, que aquilo que Shakespeare fazia de uma história estava longe de ser digno de nota. As pequenas piadas sobre as suas tramas tornaram-se uma marca do jornalismo semi-sofisticado. O desrespeito pela sua narrativa expressou-se no corte das peças por parte de encenadores e realizadores de cinema. Alguém conseguiria seguir o *Hamlet* de Laurence Olivier se não conhecesse já a peça?

E devemos perguntar, a propósito de versões teatrais muito mais longas de *Hamlet*: a maior parte da história de Fortinbras é omitida apenas porque a peça é muito longa, ou porque somos insensíveis à relação que existe entre as duas partes da narrativa? Se é por esta última hipótese, então somos hostis ao método narrativo de Shakespeare.

Mesmo entre investigadores e críticos profissionais, apenas alguns parecem ter pensado que Shakespeare revelou grande talento na construção de enredos. Ouvimos falar de todos os outros aspectos da sua obra, e, quanto ao enredo, é despachado com a afirmação de que ele trouxe os seus enredos de outros escritores. É um facto que muitas vezes pegou nas histórias de outros escritores, mas geralmente alterou-as, e construiu sempre o seu próprio *enredo*. Ainda que este enredo fosse apenas a mistura de duas histórias, seria um trabalho de uma subtilidade assinalável. Shakespeare fez da interacção de duas histórias uma arte superior e um veículo de profundo significado.

Parece-me útil, talvez até necessário, voltarmos de novo a ser crianças e a ler Shakespeare como se ainda não o conhecêssemos – o que significa, acima de tudo, *seguir o que se passa*. Parece fácil, mas há pelo menos dois obstáculos. Primeiro, fomos entretanto estragados e já não é fácil deixarmo-nos entregar à narrativa pura. Em segundo lugar, longe de serem simples, as tramas de Shakespeare são complexas, às vezes ao ponto de serem desconcertantes. A quantidade de informação que devemos absorver no primeiro acto de *Hamlet*! Se não tomamos conhecimento dela, estamos a seguir a linha de menor resistência. Não admira que não nos interesse ouvir mais tarde a parte de Fortinbras!

Aqui está uma peça sobre a qual centenas, se não milhares, de livros foram escritos, e da qual se poderia esperar que cada detalhe tivesse sido analisado *ad nauseam*. No entanto, pergunto-me se o que se tem dissecado não são sempre os mesmos quatro ou cinco pontos, ilustrados a partir das mesmas duas dúzias de falas ou cenas. Li uma boa amostra desta literatura sobre *Hamlet* e consegui lembrar-me de muitas experiências primordiais que temos ao ler a peça e que, embora não sejam simples, são muito raramente mencionadas. Para mim, uma das partes mais intrigantes de *Hamlet* sempre foi a que se segue ao regresso de Hamlet de Inglaterra. Como é agora a posição de Hamlet em relação a Cláudio? Qual é a razão para a leveza do seu estado de espírito? À luz de qualquer lógica familiar, o assassinato final de Cláudio é acidental. O que teria acontecido se não fosse essa circunstância acidental?

Podemos ler milhares de páginas daquela que é considerada a melhor crítica de *Hamlet* e não encontrarmos tratadas as questões principais, se estas forem questões de enredo.

É bem possível que os enredos de Shakespeare não sejam apreciados precisamente por serem tão bons – porque são invisíveis, porque tocam a todo o momento no tema e nas caracterizações, e não podemos discutir um sem as outras.

*Ricardo III* parece muitas vezes às pessoas modernas uma coisa cruenta – quantas crueldades se passam nesta peça! Mas revela-se um exemplo soberbo de “construção dramática” quando vemos em que linhas a peça é feita, quando vemos, nas palavras de Richard Moulton, “a trama intrincada em que o padrão recorrente é a némesis”. Moulton conseguiu demonstrar, acredito que definitivamente, que esta peça, muitas vezes vista como desarticulada e sinuosa, é precisa e coesa. Os cálculos de Shakespeare são de uma precisão matemática, e resultam em feitos admiráveis do enredo, como por exemplo um ponto de viragem que causa uma emoção intensa porque é preparado e introduzido de uma maneira infalível.

Ora atentemos na cena que hoje é muitas vezes rejeitada pela sua improbabilidade: o namoro de Dona Ana. A peça decorre durante a guerra civil. Os York vingam-se nos Lancaster em todas as oportunidades, e depois os Lancaster nos York. Dona Ana é a mais sofredora de todos os partidários de Lancaster às mãos dos York, e foi Ricardo que lhe infligiu a maior parte do sofrimento. Só por isso, Dona Ana vê o casamento com ele como um caminho possível para a paz e a reconciliação. Mas é através do canal em que ela busca o fim da maldição que cai vítima dela. O que temos aqui é uma organização habilíssima de cenas, uma imaginação muito ousada dos acontecimentos e confrontos, e tudo em termos da ideia principal, que tinha sido posta em alto relevo pelo encontro inicial. Isto é a narrativa dramática nas mãos de um mestre.

Falando novamente de *Ricardo III*, Moulton diz:

O enredo apresenta sequências de acontecimentos da vida humana a ganharem forma, surgindo como um crime e a sua némesis, um oráculo e a sua realização, a ascensão e queda de um indivíduo, ou até apenas como uma história.

Nos enredos dos mestres, nenhum pormenor é pequeno demais e muito pode ser aprendido observando como Shakespeare ou Lope de Vega ligam um incidente a outro. No entanto, isso é, em todos os sentidos, o mínimo que fizeram. Os grandes enredos não se obtêm adicionando um a outro e mais outro, mas sim aplicando certos princípios integradores. Um oráculo e o seu cumprimento constituem um tal princípio. Nas peças, as profecias não são feitas em vão. Uma coisa que é profetizada no primeiro acto vai tornar-se realidade mais tarde, e o público sabe isso. Logicamente, há algo de infantil nesta proposição. Mas é precisamente isso: é a criança dentro de nós que responde às histórias, e o antagonismo moderno à narrativa é uma atitude demasiado adulta para um artista. Em qualquer público saudável (em oposição a um grupo de teóricos pretensiosos), podemos confiar na atitude infantil adequada a uma coisa como uma profecia. Uma vez feita a profecia, a mente infantil fica interessada em vê-la realizada.

E então o que acontece ao *suspense*? É certo que conhecer a conclusão é o oposto de ser mantido em *suspense*. Logicamente, sim. Psicologicamente, não. É uma questão, não de se adiantar ao *suspense*, mas de o complicar. Embora não tenhamos razões para ter dúvidas quanto a esta questão, continuamos a tê-las, e queremos ver se a profecia vai mesmo, mesmo, tornar-se realidade. O que queremos não é tanto informação para a cabeça mas garantia para o coração. Isto é análogo às muitas situações da vida em que já sabemos o que vai acontecer, mas, mesmo assim, quando está a acontecer, damos por nós a dizer: “Ainda não acredito.” Deve ter-se em mente esta psicologia quando se lê que os gregos sempre conheceram a história das peças. Eles sabiam-na, e o seu conhecimento fazia a diferença. No entanto, esta diferença não era uma inversão da situação psicológica, mas antes uma sua complicação. É estabelecido na mente um equilíbrio instável entre a certeza e a incerteza. (Acho que o fenómeno só chegou à crítica e à erudição através da filosofia. Ao discutir o significado da tragédia grega, os críticos muitas vezes insinuaram que ela atinge um equilíbrio delicado entre liberdade e necessidade, livre-arbítrio e determinismo. Por outras palavras, o resultado é um desenlace já esperado e, ao mesmo tempo, não é.)

A ascensão e queda de um indivíduo pode, à primeira vista, parecer ter pouco em comum com um oráculo e o seu cumprimento. Mas, psicologicamente, o padrão pode prestar um serviço semelhante ao dramaturgo. O fim está prefigurado no início. Embora a queda não seja anunciada, é uma dessas

coisas que o público sente, e o dramaturgo confia muito nas coisas que o público sente. Poupam-lhe explicações e tempo. Mais importante: têm aquele efeito nervoso que acompanha uma sensação de inevitabilidade e desgraça. E têm-no, como eu disse, sem retirar o *suspense*.

Se dei a entender que um padrão pode fazer o trabalho de um artista por ele, essa ilusão pode ser dissipada comparando o trabalho de um artista com o de outro, como, por exemplo, alguns dos altos e baixos dos primitivos isabelinos com um exemplo supremo do género como *Macbeth*. O artista menos dotado está por força mais dependente dos padrões (isto é, do trabalho dos outros). Por exemplo, tende simplesmente a aumentar a velocidade da queda. Dessa forma, ele pode mostrar-se persuasivo para os muitos que concordam com a ideia de Voltaire de que o dramaturgo deve tomar sempre o caminho mais rápido para os seus objectivos. Pensa-se em fórmulas populares como “precipitar-se na desgraça” e, na verdade, em todas as frases usadas na promoção de filmes e outras ficções baratas. A superioridade de Shakespeare é visível no seu uso, não do acelerador, mas do travão. A queda de um Macbeth tem um grande impulso. Tal queda tornar-se-á mais impressionante ainda se esse impulso for de alguma forma contrariado. Então temos o efeito de um homem, não a cair de um muro, mas a deslizar centímetro a centímetro por uma encosta rochosa. E este é o efeito que Shakespeare obtém.

### **Um enredo não é uma peça de teatro**

A matéria-prima do enredo é a vida, mas não a mediania da vida diária na sua banalidade exterior, antes as situações extremas dos raros clímax da vida ou da vida diária nas suas formas secretas, não totalmente conscientes. A perspectiva que rejeita estas situações extremas é antidramática.

A construção do enredo é a ordenação deste material. Envolve a aplicação de um princípio racional ao caos do irracional. Por isso, qualquer enredo tem um duplo carácter: é feito de matéria violentamente irracional, mas a “construção” é em si própria racional, intelectual. O interesse num enredo – até no mais rudimentar – é o interesse em ambos os factores, e, talvez ainda mais, na sua interacção. Talvez sejamos relutantes a conceder um elemento intelectual a telenovelas e outros melodramas. É o anverso da nossa relutância em conceder um elemento grosseiramente emocional à arte erudita. No entanto,

o elemento intelectual na arte popular é muito restrito. Está à escala do elemento intelectual dos jogos infantis. Ainda assim, os jogos exigem verdadeiro engenho para a solução dos pequenos problemas que colocam. Um enredo é como um tabuleiro de xadrez: o seu desafio e a sua atracção devem-se em parte considerável ao amor pelo engenho.

“Por natureza, todos os homens desejam saber”, diz Aristóteles. Numa história de detectives queremos descobrir “o assassino desconhecido”, e ao desejarmos tal, somos filósofos. A emoção em jogo é a ânsia de descobrir – chamamos-lhe sede de conhecimento quando aprovamos, coscuvilhice quando desaprovamos, e curiosidade quando somos neutros. Eu fico curioso se me surpreenderem e me deixarem a surpresa por esclarecer. Fico em brasa até me terem esclarecido. É nestas brasas que é cozinhado o drama mais básico. O termo é *suspense*. Aquele a que chamamos um “argumentista inteligente” é um manipulador engenhoso da surpresa e do *suspense*.

No entanto, nem todo o drama é marcado por um “argumento inteligente” neste sentido, e a maior parte do drama em que este aspecto é marcante é drama de segunda categoria. Se o fim em vista for um drama de primeira água, o fim em vista não é a surpresa e o *suspense*, não é o enredo. A teoria de que o é “deriva” de Aristóteles, mas está em desacordo com a sua própria intenção expressa. Até quando falamos de dispositivos de enredo como a Reversão e o Reconhecimento, chamando-lhes “os elementos mais poderosos em termos de interesse emocional”, é claro que Aristóteles tem em mente mais do que satisfazer a curiosidade. Ele prevê um público que “se emociona com o horror e se derrete com a piedade”. Horror (ou medo) e piedade são, naturalmente, as emoções citadas na mais famosa, ainda que não a mais lúcida, declaração de Aristóteles: que a tragédia opera através da piedade e do medo, “a verdadeira catarse destas emoções.” Basta dizer que, em todas as variadas interpretações desta frase, ninguém alguma vez tentou reduzi-la a uma defesa do drama de simples “interesse” (ou curiosidade).

O que é um bom enredo? Esta é uma questão difícil, porque um enredo não é bom em si mesmo, mas como parte integrante de um padrão. Ao chamar ao enredo “a alma” da tragédia, Aristóteles está talvez a dizer que, na sua opinião, ele é o principal instrumento do dramaturgo, entre vários. Se o drama é uma arte de situações extremas, o enredo é o meio pelo qual o dramaturgo nos faz entrar nessas situações e (se assim o desejar) nos volta a tirar delas. O enredo é a maneira pela qual ele cria as colisões necessárias

– como um polícia de trânsito perverso, que dirige os carros, não para rotas seguras, mas para chocarem uns com os outros. As colisões despertam a curiosidade, e podem ser programadas para criar *suspense*. Até agora temos um sólido drama de segunda linha. Neste capítulo, foram sugeridas algumas das coisas que o enredo pode fazer para criar teatro de primeira água. Falta sugerir as contribuições que para um tal teatro podem ser dadas pela personagem, o diálogo, o pensamento e a encenação.