

Cadernos letra e ato

Os teatros de Gil Vicente e Brecht: um complexo de paredes infiltradas

Lucila VIEIRA¹

Resumo: António José Saraiva, após ter declarado que o teatro medieval teria findado com Gil Vicente (1942), repensa seu veredito quando vê encenado um texto de Brecht e reconhece semelhanças estruturais entre a dramaturgia vicentina e a brechtiana (1965). A partir de reflexões críticas e de exercícios comparativos, este trabalho também pretende destacar características coincidentes entre a prática teatral dos dois dramaturgos em questão.

Palavras-chave: Gil Vicente; Bertolt Brecht; teatro episódico.

Aos leitores mais interessados pelos conteúdos teatrais, abrangendo com isso tanto a teoria específica quanto a literatura dramática, provavelmente, é fácil constatar, após uma leitura um pouco mais ampla do repertório teatral quinhentista português, que a relação estética e estrutural entre este teatro e as experiências artísticas apresentadas a partir de meados do século XX até os dias atuais pode compor um rico quadro de comparações. A investigação direcionada para os alicerces desta dramaturgia e suas possíveis projeções cênicas tornará mais relativa a visão crítica, que recai sobre o teatro português de 1500, de empobrecimento dramático e cênico, tendo em vista a recorrente utilização de alguns recursos de criação por parte desta geração de dramaturgos.

Para o desmonte de tal visão, aproveitaremos uma reconsideração feita por António José Saraiva. Após ter identificado em Gil Vicente o último expoente do teatro medieval, em sua tese de doutorado defendida em 1942, o historiador da literatura lusa retoma suas reflexões acerca desta assertiva ao assistir à encenação de uma peça escrita por Bertolt Brecht, décadas mais tarde da citada publicação. Ao reconhecer a presença do caráter narrativo e atemporal em *O Círculo de Giz Caucasiano*, Saraiva relembra as peripécias de Inês Pereira, que

¹ Mestre em Literatura e Cultura pelo Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia. E-mail: lucilattr@yahoo.com.br

no desenrolar de muitos episódios compõe uma das farsas mais conhecidas de Gil Vicente. Assim, depois de estar convicto de que este longo texto vicentino, posto em cena, se tornava “qualquer coisa de inacabado, que não era nem carne, nem peixe, nem romance, nem teatro” (SARAIVA, 1972, p. 313), e depois da experiência como espectador da peça brechtiana, decidiu que era necessário repensar a anunciada morte do teatro medieval, levando em consideração a constatação destas e de outras evidentes ascendências.

A construção dramática em quadros é bem recorrente no acervo de textos de Gil Vicente, da mesma forma que marca decisivamente a dramaturgia de Brecht. Entretanto, não será foco em nossa análise a tentativa de forçar um jogo de influências entre este e aquele dramaturgo, pois não acreditamos que o ímpeto criativo que os movia poderia ter alguma convergência. Sabe-se, com clareza, que Brecht sempre explicitou a sua motivação artística, bem como a função política e social que pretendeu atribuir ao teatro, colocando em prática seus preceitos através das peças que escrevia e levava para a cena. Enquanto que Gil Vicente era um escritor da Corte, financiado por ela, intelectual, católico devoto, isto é, porta-voz das principais instituições detentoras do poder na sociedade da qual fazia parte. Era dentro deste campo condicionado que Vicente produzia a sua arte, porém, com muita pertinência para os nossos estudos, José Augusto Cardoso Bernardes (2008, p. 25) afirma que

O estatuto de ‘artista da corte’ não implica apenas numa apreciação restritiva, envolvendo uma situação de dependência absoluta no plano doutrinal e estético. [...] deve-se ter em conta que embora vinculado ao ponto de vista do Rei, Gil Vicente assume a função de revelador de ‘realidades escondidas’, afrontando, assim, com toda certeza, um sem-número de conveniências instaladas.

Enfim, o que se pretende constatar com a análise comparativa entre algumas obras desses dois dramaturgos é que, independente do compromisso artístico de cada um, perante a sociedade de seu tempo, ambos se dedicaram a uma lógica estética assemelhável, tanto cênica quanto dramatúrgica. E, de antemão, pode-se afirmar sobre essa estética que, nos séculos em que a crítica teatral era dominada pela tradição *textocentrista*, poucos méritos eram atribuídos às peças com essa topografia episódica, atrelando a seus praticantes a incapacidade de produzir uma trama com enredo complexo. Tal tendência mereceu outra visibilidade apenas com a notoriedade do trabalho de Brecht, que trouxe consigo o conceito do teatro não-aristotélico, o qual abrange a maior parte dos fatores que abordaremos. E mesmo com a aparente obviedade autoexplicativa do conceito, não nos absteremos de melhor esclarecê-lo.

Gerd Bornheim (1992), em seu extenso estudo sobre a estética brechtiana, procura relativizar a atitude de recusa do dramaturgo acerca das conceituações do filósofo grego. Além disso, ressalta que a principal ressalva feita por Brecht em relação à sistematização do gênero dramático, desenvolvida por Aristóteles, tem a ver com a inevitabilidade do jogo emocional atribuído pelo grego à tragédia, que fora mais tarde maximizado para o teatro como um todo. Bornheim relembra que a formulação aristotélica concebe que o “núcleo mais importante da tragédia está na composição dos fatos, associando a essa composição a suscitação das emoções de terror e compaixão” (BORNHEIM, 1992, p. 221). Nisto, por um lado, Brecht concorda com Aristóteles, porque para ambos era a composição dos fatos, baseada na verossimilhança e no perfeito atendimento às três unidades dramáticas (ação, tempo e espaço), a principal promotora da emoção e da empatia no público. Por outro lado, este último era ponto de discordância, uma vez que para o teatrólogo alemão a busca pela empatia propicia o efeito ilusório e alienável. O despertar da emoção não era necessariamente o que este rejeitava, mas a viabilidade desse processo unicamente pelo caminho da empatia. O desejável era que a incorporação da emoção fosse sempre sujeitada à criticidade e nunca prevalecesse à razão.

A presença da emoção dentro do teatro predominantemente racional de Brecht é algo que merece um estudo mais minucioso, entretanto, para os fins deste artigo, é importante ressaltar que é a partir da necessidade de romper com a empatia que o autor formula suas práticas de distanciamento, nas quais estão inclusas a concepção fragmentada das suas peças. Segundo ele, o efeito de distanciamento “consiste em reproduzir sobre o palco os acontecimentos da vida real, de tal maneira que justamente sua causalidade se manifeste e ocupe o espectador” (BRECHT apud BORNHEIM, p. 218). Voltamos, pois, aos acontecimentos, privilegiados por Aristóteles e revestidos de senso crítico por Brecht. Acrescenta-se a este processo a emergência de se abrir os bastidores e mostrar a causalidade dos acontecimentos, recurso indesejável no teatro aristotélico, uma vez que a instauração da indagação acerca das causas que levaram aos fatos também representaria um despertar do espírito crítico, e a automática destruição da empatia.

Sobre o desencadear dos acontecimentos, trazemos Gil Vicente novamente à discussão. O pensamento brechtiano que busca, a partir das técnicas de distanciamento, promover o senso crítico e revelar o “acontecimento por trás do acontecimento²” pode ser

² O acontecimento por trás do acontecimento prevê o contraste entre (pelo menos) duas leituras de uma mesma peça de teatro: “uma que se dá no plano que se poderia chamar de ôntico, com os seus fatos, a sua sucessão de acontecimentos e o desfile de variegados personagens; e o outro, já ontológico, que configura o sentido do mundo que se constitui em medida do plano ôntico” (BORNHEIM, 1992, p. 241). Em termos gerais, pode-se

suscitado na leitura de algumas peças do escritor português, principalmente se forem devidamente instrumentalizadas pelos dados históricos que vêm nelas subscritos. Há que se reforçar que não é possível afirmar se a atitude crítica presente na dramaturgia vicentina, apesar de quase sempre identificável aos leitores mais argutos do nosso tempo, era imediatamente reconhecida pelos espectadores de outrora, os quais configuravam, generalizadamente, uma audiência educada pela permissão retórica impressa nos gêneros e na previsão de seus personagens e enredos, deliberadamente voltados para o entretenimento. Ademais, respaldados pela ampliação dos campos epistemológicos referentes à arte teatral, no decorrer dos últimos séculos, é imprescindível, a quem almeje novos estudos sobre os autos vicentistas, o emprego de um olhar (ou vários olhares) que contemple sem ingenuidade seus versos.

Nesse tocante, o que estamos propondo são parâmetros de comparação entre algumas das obras destes dois dramaturgos, ressaltando principalmente os contornos estruturais das peças. É importante explicitar que essa abordagem estrutural será empreendida através de uma perspectiva que vislumbre aspectos da estrutura anatômica dos textos, isto é, como se dá a construção do caráter episódico, a relativa autonomia das partes, as nuances da ação – continuidade, rupturas etc. De maneira mais objetiva, nos interessaremos pela visão externa do texto, pelas impressões imediatas obtidas pelo leitor em um primeiro contato ou folhear das páginas.

Nas peças de Brecht, a construção episódica é construída sobre a base do drama não-aristotélico, ou seja, procura desestruturar a linha dramática consagrada pela tragédia grega, na qual os fatos decorrem de modo desencadeado e de forma dependente, preparando o enredo para que este atinja um clímax e, por fim, o desfecho, necessariamente trágico. Também sabemos que Brecht não pretendia contrariar exclusivamente os preceitos inaugurais do teatro, desenvolvido por Aristóteles, mas toda uma tradição que se desenvolveu a partir das premissas descritas por ele. Em termos gerais, queremos dizer que o teatro aristotélico não se resume apenas à teoria construída pelo filósofo grego, mas também à tradição que se perpetuou a partir dela, ao longo dos séculos, e que encontra, inegavelmente, um ponto de partida na *Poética* de Aristóteles. Assim, tanto as peças “mais trágicas” ou “menos trágicas” que foram escritas e encenadas desde a antiguidade grega, a rigor, seguiam a formatação de início-meio-fim, com uma intriga coesa e personagens que se

dizer que o ôntico é o superficial que fundamenta o senso comum. É o que todo mundo vê. O ontológico é o que está além do fenomênico. Sair do plano ôntico consiste em sair em busca das raízes dos acontecimentos, das causas de tudo o que acontece na “realidade”.

relacionavam entre si e eram responsáveis por tornar a fábula atraente aos olhos do público e da crítica.

Em se tratando de Gil Vicente, não há qualquer evidência que o afaste propositalmente do drama preconizado por Aristóteles. Pelo contrário, no estudo proposto por Stephen Reckert (1977) sobre a estrutura predominante no teatro de Gil Vicente, encontramos na origem de suas explicações acerca da arte teatral, que o teórico coloca intrínseca ao próprio curso da vida, a releitura do antigo provérbio grego “sofrer é aprender”, no qual o teórico aponta o cerne tanto do elemento trágico, no teatro grego, como do ensejo didático e moral do teatro vicentino. O estudo de Reckert se apresenta como uma alternativa que diverge do pensamento crítico que comumente desqualifica o teatro escrito pelo português, constituído em grande parte por peças preenchidas por quadros paralelos e nem sempre cumulativos em prol do desfecho.

A relativização proposta pelo teórico é pautada antes de tudo pela premissa de que o bem sucedido esquema trágico composto pela tríade – *póïema* (ato), *páthema* (sofrimento) e *máthema* (percepção) é igualmente utilizado por Gil Vicente na composição de suas moralidades. Numa breve comparação, havemos de concordar que tanto o destino de Édipo, protagonista da tragédia mais valorizada pela crítica, quanto o das personagens que se apresentam à barca do Diabo, no *Auto da Barca do Inferno*, passam igualmente pelo processo triangular descrito por Reckert.

O mais famoso rei de Tebas é fadado a um inevitável sofrimento após ter praticado um ato prescrito em seu destino, o que faz com que ele cometa a autopunição de furar os próprios olhos, para servir de ensinamento não só para a própria personagem, mas para o espectador que podia vivenciar no que resultaria quem tentasse contrariar o destino previsto pelas divindades. Já as figuras que se apresentavam às barcas criadas por Gil Vicente, recebiam o castigo, ou sofrimento, de terem o direito à barca do Anjo negado, por terem cometido atos pecaminosos em vida, assim, eram encaminhadas para a gôndola do Diabo, figura que primeiro as havia recebido, mas de quem recusaram qualquer oferta, pois acreditavam terem espaço cativo no reino de Deus. Assim, cada qual com uma justificativa que mais se adequasse para o caso, embarcavam com o Diabo, quando podiam aprender a partir do sofrimento que lhes era imposto.

O bailado cênico que leva todas as personagens (com exceção dos cavaleiros cruzadistas) a se apresentarem ao Diabo, logo após caminharem até o Anjo e depois retornarem ao anfitrião da barca do inferno é denominado por Reckert de *estrutura processional*. Em menor ou maior grau, esta diagramação cênica ocorre em mais de duas dezenas das peças

escritas por Gil Vicente. Quem atesta este número e sistematiza uma gradação entre as ocorrências é o professor Márcio Muniz (2003). Em seu estudo, ele propõe dois tipos diferentes de situações em que se pode reconhecer a lógica da estrutura processional. Assim, segundo Muniz (2003, p. 72):

[...] no grupo de **Grau 1**, normalmente, as cenas justapostas ocorrem em sucessão, de maneira independente, e, como apontamos, com pouco ou nenhum contato entre as personagens de cada cena. Já nas peças com **Grau 2** é comum que a representação aconteça por adição, ou seja, as personagens desempenham o número que lhes cabe, de forma independente, mas, logo em seguida ou em algum outro momento do auto, elas juntam-se às outras para comporem uma cena final [...].

A partir desta fórmula, é simples compreendermos porque o *Auto da Barca do Inferno* aparece arrolado no grupo 1 proposto por Márcio Muniz. Após a completude do trajeto apresentado acima, as personagens entram na barca do Diabo e de lá assistem às cenas subsequentes, com pouca ou nenhuma participação. Entretanto, queremos propor uma reflexão que caminhe paralelamente às proposições desenvolvidas por Reckert e Muniz. Destarte, buscaremos delinear um espaço que abrigue outras peças classificadas segundo a anatomia episódica, porém, por outro parâmetro que não o da interação entre as personagens.

A tentativa de tal empreendimento nos parece uma maneira proveitosa de fazer dialogar, novamente, a dramaturgia vicentina e brechtiana. Para tanto, lancemos mão de dois exemplos, um de cada respectivo autor. De Gil Vicente, gostaríamos de refletir acerca do desencadeamento cênico de uma das suas principais obras: *A Farsa de Inês Pereira*. Voltamos, pois, com algum avanço, às indagações levantadas por Antônio José Saraiva. O fato que leva o historiador português a creditar certa similitude entre as dramaturgias vicentinas e brechtianas é a identificação de “um gênero que [...] supunha para sempre sepultado na Idade Média – a narração através de quadros cênicos” (SARAIVA, 1972, p. 316). O autor cita como exemplos medievais a história de *Amadis de Gaula* e de *Inês Pereira*. Este último nos interessa um pouco mais.

A Farsa de Inês Pereira, segundo o próprio historiador é um “longo romance posto em cena”, isto é, completamente fora dos padrões do drama aristotélico, cuja passagem de tempo se dá de modo bem fluido, às vezes, com grandes intervalos de tempo entre os acontecimentos, aspectos que são esperados em obras do gênero narrativo. Se nos apropriarmos, porém, de alguns conceitos do teatro épico, elaborados por Brecht,

concordaremos de que se trata, sim, de uma peça narrativa, um exemplo medieval que encontra semelhanças com a estrutura do tipo de teatro defendido pelo teatrólogo alemão.

O exemplo brechtiano que pode corroborar nossas suspeitas de similitudes estruturais entre as obras dos dois dramaturgos é a peça *Mãe Coragem e seus filhos*, escrita em 1939. A peça se passa na Europa do século XVII, durante a guerra dos 30 anos, mas isso é apenas o pano de fundo utilizado pelo autor para tecer críticas sobre os acontecimentos da Segunda Guerra Mundial, da qual foi vítima, tendo se exilado em diversos países. De forma semelhante à farsa vicentina, a história da Mãe Coragem é contada em quadros (totalizam 12) com intervalo de anos entre eles. Todas as cenas contam obrigatoriamente com a personagem Anna Fierling, a mãe coragem, que contracenava com os filhos e com uma diversidade de figuras presentes nos bastidores da guerra. Na farsa escrita por Gil Vicente, os episódios que narram a longa peripécia amorosa, também são protagonizados pela mulher que dá nome à trama. Esses são exemplos em que é possível encontrar semelhanças na fisionomia dramática ora proposta pelos escritores em questão.

Se voltarmos às teorias de Reckert, originadas do provérbio grego que une sofrimento e aprendizagem, a despeito da sua tentativa de agregar valores estéticos à dramaturgia vicentina, correlacionando-a ao esquema trágico, juízo que acreditamos ser inquestionável, também encontraremos vestígios que permitem equiparar, sob outro parâmetro, a atividade dramática de Gil Vicente à escrita não-aristotélica de Brecht.

De acordo com a formulação de Reckert, tanto nas grandes tragédias gregas quanto nos autos com a temática das barcas de Gil Vicente, é facilmente identificável a bem sucedida fórmula dramática que dispunha, nessa ordem, *póiemā* (ato), *páthēma* (sofrimento) e *máthēma* (percepção). Nesse sentido, o “fator-surpresa” das duas obras em questão é revelado no final, quando as duas personagens protagonistas reagem de forma diferenciada à regra da *máthēma*. Inês Pereira após amargar a solidão e o cárcere em decorrência da má escolha matrimonial, obtém nova oportunidade e casa-se com o rico lavrador Pero Marques, o primeiro pretendente, esnobado de início. Contudo, revela uma aprendizagem para além dos limites da moral, uma vez que usufrui da liberdade adquirida no segundo casamento com mentiras e adultério. A Mãe Coragem, após ter os três filhos mortos pela guerra, situação na qual ela mesma os inseriu, demonstra um sentimento que vai além da coragem que carrega no nome, e provoca uma reflexão incômoda no espectador – na última cena da peça, poucos instantes depois de entregar o corpo da filha mais nova ao enterro, ela levanta-se, ajeita a carroça com a qual sempre obteve o sustento e canta:

Com seus trancos e barrancos,
A guerra vai se arrastando:
Já está fazendo cem anos,
E ninguém saiu ganhando.
Come lama, veste trapo!
O soldo é de quem apanha!
Mas talvez haja um milagre:
Não terminou a campanha.
É primavera. Acorde, homem de Deus!
A neve se derrete. Estão dormindo
Os mortos. Que se aguarde nos sapatos
Aquele que não está morto ainda!
(BRECHT, 1991, p. 266)

A atitude da mãe em anestesiá-la da dor e continuar a caminhada à qual se sente predestinada, rompe com a expectativa do público que, provavelmente, autorizado pela natureza da fórmula trágica, esperaria que após a desgraça de ficar sem todos os filhos a mãe se arrependesse e renunciasse à guerra e a sua agudeza mercantil. Mas o espírito crítico do teatro de Brecht convida o espectador a perceber que a mãe é “uma contradição viva, ambulante, se a personagem fincada dentro da catástrofe nada aprende, o público em contrapartida tudo vê” (BORNHEIM, 1992, p. 237).

Em suma, finalizamos com a expectativa de que tenhamos conseguido demonstrar algumas coincidências estruturais existentes entre um dos maiores representantes do teatro quinhentista português, e outro, bem mais recente e reconhecível na cena contemporânea, por conta da grande aderência, por parte dos artistas de nosso tempo, dos conceitos e práticas inovadoras propostas por ele. E, assim como Antônio José Saraiva que dava por fechado todos os parênteses de uma expressão numérica que refletia a arte teatral herdada das procissões litúrgicas da Idade Média, resolvera reconsiderar suas conclusões, também acreditamos ser esta uma conta em aberto, devido à grandiosidade do legado deixado tanto por Gil Vicente quanto por Brecht.

É por este motivo, inclusive, que estendemos nosso olhar sobre as comparações entre os dois dramaturgos, num outro estudo no qual atentamos para a estrutura interna dos textos, isto é, para a concepção dos argumentos e das personagens, a fim de ampliar os sentidos presentes nos textos e fazê-los encontrar mediação com a história, com a sociedade e principalmente com a arte, para que possamos compreender, ainda mais, de que modo se aproximam os legados artísticos deixados por estas duas tradições, representadas por dois dos maiores nomes do teatro ocidental. Enfim, este é literalmente assunto para um próximo episódio.

Referências bibliográficas:

- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Antônio Carvalho. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1959.
- BERNARDES, J. A. C. *Gil Vicente*. Lisboa, Edição 70, 2008.
- BORNHEIM, Gerd. *Brecht: a estética do teatro*. Rio de Janeiro, GRAAL, 1992.
- BRECHT, Bertolt. Mãe Coragem e seus filhos. Tradução de Geir Campos. In: BRECHT, Bertolt. *Teatro completo*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1991. v. 6, p. 171-266
- VICENTE, Gil. *Farsa de Inês Pereira*. Disponível em: <<http://www.cet-e-quinientos.com/autores>>. Acesso em: 27 abr. 2015.
- MUNIZ, Márcio R. C. A estrutura processional e o teatro de Gil Vicente. In: *Revista Camoniana*, São Paulo, v. 13, 2003, p. 65-76.
- PAVIS, Patrice. *A encenação contemporânea*. São Paulo, Perspectiva, 2010.
- RECKERT, Stephen. *Gil Vicente: espírito y Letra*. Madrid, Editorial Gredos, 1977.
- SARAIVA, A. J. *Gil Vicente e Bertolt Brecht – o papel da ficção na descoberta da realidade, para a história da cultura em Portugal*. Lisboa, Europa-América, 1972.
- SLETSJÖE, Leif. *O elemento cênico em Gil Vicente*. Lisboa, Casa Portuguesa, 1965.

Abstract: Antonio Jose Saraiva, after having declared that medieval theater would have terminated with Gil Vicente (1942), rethink his verdict when sees staged a text from Brecht and identify structural similarities between vincentian dramaturgy and brechtian (1965). From critical reflections and comparative exercises, this article also pretends to emphasize coincident characteristics between the theatrical practice of the two playwrights in question.

Keywords: Gil Vicente; Bertolt Brecht; Episodic Theater.