

## TEATRO E NARRATIVA: DIÁLOGOS

Antonio Hildebrando

*As definições - e o pensar a respeito de definições – são coisas valiosas e essenciais, porém jamais devem ser transformadas em absolutos; quando o são transformam-se em obstáculos ao desenvolvimento orgânico de novas formas, à experimentação e à invenção. É precisamente porque uma atividade como o drama tem delimitações fluidas que ela pode renovar-se continuamente a partir de fontes que, até aquele momento, haviam sido consideradas para além de seus limites.*

Martin Esslin

Falar em literatura dramática remete, imediatamente, a textos produzidos com o objetivo de serem transpostos à cena. Na obra do autor angolano Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos, mais conhecido como Pepetela (Pestana em umbundo), encontram-se, entre os seus doze títulos já publicados, apenas dois textos escritos para o teatro: *A corda* (1976) e *A revolta da casa dos ídolos* (1979)<sup>1</sup>. Aqui, entretanto, ampliamos bastante o conceito de literatura dramática, aplicando-o não só às obras que em sua gênese pressupunham uma realização cênica, mas também àquelas que, sem se catalogarem como teatrais, utilizam-se dos elementos constitutivos deste tipo de texto.

Basta que alguém comece a se dedicar ao estudo da literatura para que uma pergunta se imponha: A que gênero pertence esta obra? E poucas respostas são, ao mesmo tempo, tão simples e complicadas quanto as que solucionam - ou pretendem solucionar - tal questão. Ao termos em mãos um texto literário, uma rápida "olhada" basta para que o possamos classificar - deixando de lado as muitas subdivisões que cada gênero comporta - como lírico, épico (narrativo) ou dramático. Mas quando a rápida "olhada" parece não ser mais suficiente e os críticos e/ou estudiosos se debruçam mais detidamente sobre os textos com o objetivo de encontrar elementos comuns a várias obras e, a partir daí, formular as definições e conceitos ou, indo mais longe e pervertendo a sua função, determinar como devem escrever os escritores quando produzem um poema lírico, um drama<sup>2</sup> ou uma narrativa a coisa fica muito além de simplesmente complicada!

Quais são, enfim, os elementos que caracterizam um texto como dramático? Desde Aristóteles, que se referia a espetáculo, caráter, fábula, falas, cantos e idéias, a questão sobre os elementos constitutivos do drama tem produzido eruditos e polêmicos "calhamaços" que defendem os mais diferentes pontos de vista. Todos, independentes do seu "peso", admitem, de forma mais ou menos velada, que, dos vários elementos, certamente o que faz com que de imediato reconheçamos um texto dramático, gerando menos discordância é, sem dúvida, a presença das réplicas, isto é, as falas dos personagens devidamente assinaladas por travessões.

Recorrendo a Emil Staiger, poderíamos dizer, e no nosso caso usando uma "overdose" de simplificação, que as obras incluídas no gênero épico nos contam alguma coisa, as do gênero lírico representam "sentimentos" de um "eu", enquanto as do gênero dramático mostram "pessoas" agindo.

Se podemos chegar a algumas idéias bastante gerais sobre as características de uma obra no que diz respeito à sua vinculação a um gênero literário, é indiscutível atualmente a constatação de que tal categoria classificatória não deve pressupor nenhuma espécie de

"pureza". Os gêneros se interpenetram, não sendo difícil encontrar elementos dos três em obras que, percebidas em sua totalidade, seriam classificadas como pertencentes a um deles. Como observa Wolfgang Kayser:

Lemos uma narrativa e esquecemos em absoluto que nos contam alguma coisa; somos impressionados e vivemos o mundo por forma tal como nos é conhecido no drama: sentimos e denominamos como dramática a narrativa. Ou, por outro lado, a despeito da forma externa de apresentação, sentimos ser um drama não dramático, talvez épico. (KAISER, 1985, 370)

Tendo em mente essa flexibilização dos gêneros é que tentaremos traçar as relações entre o "teatro" e a narrativa de Pepetela, ou seja, buscaremos discutir até que ponto o dramático é um elemento constitutivo de sua narrativa.

Em seu primeiro livro, Pepetela cria um texto alegórico onde se mostra que

Deus criara o Mundo, os corvos e os morcegos. Moviam-se em ciclos de vida e morte. Os morcegos criavam o mel para os corvos e alimentavam-se dos excrementos destes. Os corvos grasnavam, a função deles era grasnar. E isto, só quando queriam. (PEPETELA, 1978, 25-6).

Esta poderosa alegoria do sistema colonial - não é preciso muito esforço para perceber quem são os corvos, quem os morcegos - recebe o nome de *Muana Puó*, uma máscara tchokuê que representa uma mulher e com a qual se dança na festa da circuncisão. Uma máscara "serena, grave, quase severa, formada de elementos violentos" (PEPETELA, 1978,12) como o texto ao qual empresta seu nome.

*Muana Puó* difere bastante dos outros textos de Pepetela. Nesta obra, o "realismo" presente na maioria dos seus romances e/ou narrativas curtas cede lugar a uma festa de símbolos. Texto de difícil acesso, com suas imagens de profundo lirismo, que não se entrega facilmente ao entendimento do leitor.

Durante a leitura de *Muana Puó*, a "sensação do dramático" não nos abandona, embora a presença do discurso direto não seja especialmente marcante e fique claro que alguém nos está contando uma história. A que se deveria esta sensação?

Segundo Wolfgang Kayser, com relação aos gêneros, "a tripartição parece ser tão segura e adequada que, sempre de novo, se fizeram tentativas para a entender como logicamente necessária" (KAYSER, 1985, 372). E continua, resumindo as diversas concepções que se propuseram a definir essa *tripartição*. Começa por Hegel e Vischer, afirmando que a "derivaram [...] como tese, antítese e síntese, da relação sujeito-objeto (subjectivo: Lírica; objectivo: épica; subjectivo/objectivo: dramática)" (KAYSER, 1985, 372). Neste sentido, tendo em vista a relação subjetivo/objectivo, talvez nos aproximássemos mais do porquê da nossa "sensação de dramático", ao lermos *Muana Puó*. Encontraríamos, ainda, uma resposta mais satisfatória para nossa indagação, se nos detivéssemos na conceituação de Jean Paul. Por ela e, a partir da percepção temporal – que, segundo Wolfgang Kayser, também foi levada em conta por Vischer e é aprofundada por Emil Staiger -, veríamos que "A Epopéia representa o acontecimento que se desenvolve a partir do passado, o Drama a acção que se estende em direção ao futuro, a Lírica a sensação que se encerra no presente" (KAYSER, 1985, 372).

Não seria nenhum absurdo dizer, tentando uma síntese do exposto, que, em *Muana Puó*, apesar de o narrador nos contar uma "estória acontecida" e que certamente resistiria à

classificação de drama propriamente dito, “a acção se estende em direção ao futuro”, o que nos parece ser um dos fatores responsáveis pela sensação de dramático deixada pela leitura de *Muana Puó*.

*Muana Puó* e *A revolta da casa dos ídolos* se encontram na medida em que suas ações só se concretizarão no futuro<sup>3</sup>. São, ambos, textos que preconizam o surgimento de uma sociedade mais justa a ser conquistada a partir da luta dos dominados. É este futuro que será personificado por Kuntuala, em *A revolta da casa dos ídolos*,

KUNTUALA - (*Falando sem gestos lentamente. Muito lentamente*): Chamam-me Kuntuala. O Futuro. Nanga foi morto, os seus, derrotados. Resto eu, o futuro. Nada vejo senão sombras. Por todo o lado, as sombras do luto, da escravidão, da dor. Os homens afastados de si próprios e do seu passado, as mulheres arrastadas em órbitas contínuos. As crianças, essas, sem o direito de o serem, desde a nascença. Não existem mais crianças com risos e correrias, no Reino do Kongo. Só velhos curvados à consciência do sofrimento que lhes impõe por gerações. Os filhos dos meus filhos e os netos deles viverão no reino das sombras, da ignorância, da escravidão mais brutal. Sei-o. E no entanto, serei obrigada a fazer filhos, que farão outros, para que as sombras se alimentem de seus braços. (*Pausa. Uma estrela amarela, pequena, é projetada no fundo do palco.*) No fundo, lá muito no fundo, vejo uma luz. Uma luzinha débil, tão tímida, como se fosse das últimas estrelas que se escondem por trás da lua. É a única luz que se avista neste universo de sombras. Será a luz de Nanga, aquela que ele perseguia? Sim. É ela. Existe afinal. Mas está tão afastada, que nem os netos dos meus netos a poderão alcançar. Não importa! É a luz de Nanga! (*A estrela vai crescendo à medida que Kuntuala fala. Aumenta também a firmeza da voz.*) Alguém um dia a alcançará. Alguém rasgará as sombras que se adensaram sobre esta terra e as atirárá num feixe para o passado. Sim, a luz de Nanga brilhará como um sol por esta terra toda. Sinto. Sei. Muito longe, dentro de mim, mas dentro de mim, kuntuala, o futuro.

(PEPETELA, 1980, 156 - 7).

e assim se apresenta no epílogo de *Muana Puó*: “Os morcegos tornar-se-ão homens e comerão o mel que criam. Esse direito será conquistado com a força das suas frágeis garras, aguçadas na luta. Mesmo que os corvos se oponham. As armas dos corvos são impotentes contra a vontade dum morcego à busca de luz.” (PEPETELA, 1978, 170)

Essa mesma ação que “se estende em direção ao futuro” será um elemento de grande importância em outros textos de Pepetela, o que se faz previsível quando sabemos tratar-se de um autor absolutamente engajado nas lutas pela autodeterminação do povo angolano. Tais textos levaram Pires Laranjeira a classificar a produção literária de Pepetela, talvez um pouco redutoramente, como a representante de uma vertente que o ensaísta denomina *literatura de combate*. (LARANJEIRA, 1995).

Esta literatura anunciadora de melhores dias nos faz retornar ao já citado estudo de Wolfgang Kayser quando, mencionando outras tentativas de definir a essência do gênero dramático, nos revela que alguns teóricos partiram das “três potências anímicas do sentimento, pensamento, vontade” (KAYSER, 1985, 372), estando a vontade ligada, então, ao drama. Em uma primeira leitura esta definição nos pareceu um tanto quanto “poética” demais, talvez por nossa tendência para buscar elementos formais quando pensamos na divi-

são dos gêneros, mas a verdade é que: ao nos confrontarmos com a realidade da literatura de Pepetela – e, por que não dizer, da literatura angolana pré-independência, em geral –, a "sensação do dramático" se impõe justamente frente àqueles textos que Pires Laranjeira reúne sob a classificação de *literatura de combate*, que traz em si o perigo que cerca outros termos como "literatura engajada" ou mesmo "literatura panfletária" que tendem a realçar o "comprometimento" ideológico da obra ou do autor em detrimento de seu "artesanato" literário. A essa, contrapomos uma outra, inventada agora, a "literatura da vontade".

A vontade de repartir o "mel", grande símbolo de uma sociedade justa e igualitária, que se encontrava em *Muana Puó*, se fará presente, também, em *As aventuras de Ngunga* (1972), obra que, como observa Laura Padilha, “dialoga com "o rei dos bichos" e outros missossos nos quais se ficcionalizam ritos iniciáticos” (PADILHA, 1995, 181). Assim, a presença da tradição, neste e em outros textos, é marcante na obra de Pepetela. A interseção com textos da oralidade transforma os seus narradores em *griots*, ou, mais angolaneamente, em mais-velhos que contam estórias, ao mesmo tempo em que representam todos os personagens do contado.

János Riesz, em seu estudo sobre a influência da oralidade na literatura do Senegal, nos diz da importância da tradição oral, que ele reforça com a transcrição de um trecho do escritor senegalês Ousmane Socé:

É ponto pacífico que a tradição oral é onipresente e exerce uma profunda influência no mundo Africano. Ousmane Socé escreve em ‘Ka-rim’ (1935): ‘Em toda a África nossas mães, avós e tias encantavam nossas infâncias com suas estórias. À noite, quando toda a família estava reunida, elas contavam suas estórias, alegres, quando a noite era clara e o céu estrelado; estórias tristes e tocantes de magia e feitiçaria, quando a noite era escura e não se via nada. Elas nos ensinaram a amar a justiça e repelir a desonestidade, elas nos preparavam para a vida enquanto nos transmitiam suas experiências; para isso serviam-se de uma Comédia Humana cujo palco era a sociedade africana com suas crenças e ensinamentos; os pontos fracos e fortes dos homens negros.’ As estórias contadas oralmente não são somente a primeira experiência estética marcante, elas são também intermediárias de uma visão de mundo específica, modo de organização social e o mais importante instrumento de educação no sentido dos valores que unem a sociedade (RIESZ, 1994, 31-2).

Embora a África não seja um bloco indistinto, as palavras de Ousmane Socé poderiam ser aplicadas a Angola. A presença das características da tradição oral em *As aventuras de Ngunga*, como já vimos, é, de acordo com Laura Padilha, “comum nas narrativas de Pepetela. Dá-se na obra a retomada de modelos da tradição oral que ele procura não apenas resgatar passivamente, mas ultrapassar pela reoperacionalização dos elementos simbólicos” (PADILHA, 1995, 181). Esta “retomada da tradição oral”, que desemboca numa "griotização" da linguagem, talvez seja, muito mais do que qualquer outro elemento que a Teoria da Literatura possa "descobrir" como característica do gênero dramático, a maior responsável pela dramaticidade desta e de outras narrativas de Pepetela.

No romance *Mayombe*, Pepetela traz à cena a luta pela independência de Angola, as ações de guerrilha levadas a cabo na floresta do Mayombe, floresta que se torna personagem, com as suas “lianas que subiam até às árvores, para daí voltarem a descer mais ao lado, tecendo o deus-Mayombe de uma enorme e emaranhada teia”(PEPETELA, 1988, 90). Como as lianas, as vozes dos diferentes narradores tecem essa narrativa de Pepetela.

As vozes dos muitos narradores de *Mayombe* não apenas deixam claro, como nos diz Rita Chaves ao estudar este texto, “que a verdade não é um bem absoluto. [...] Ela, a verdade, surge então do coletivo, da integração de pontos que se podem tocar e afastar, a um só tempo” (CHAVES, apud PADILHA, 1995, 183). Como também funciona como poderoso elemento de reforço da dramaticidade, instaurada a partir do “jogo” dialético estabelecido entre os seus narradores/personagens, na tentativa de chegar ao porquê de homens tão diferentes entre si entregarem as suas vidas à causa da independência. Monólogos e diálogos, característicos dos textos dramáticos, formarão a base desta obra, na qual a narração e as descrições se assemelham às rubricas dos textos teatrais que - e aqui simplificando a sua função -, ambientam a ação e/ou informam ao diretor e aos atores o tom desejado para a sua atuação. Assim, são deixados para os personagens, pelas suas falas, o desenvolvimento da trama, o desenrolar da estória. Por tudo isto, *Mayombe* se torna um daqueles textos que, embora não tendo esse objetivo na sua origem, parecem estar prontos, como bons “scripts” que são, para serem transpostos ao palco ou às telas. Prova maior da sua força dramática?

Se *Mayombe*, em nossa opinião, não ofereceria resistência à sua transposição à cena, o mesmo não acontece com *O cão e os caluandas*. Este texto, que é, na realidade, a colagem de textos independentes, alinhavados pela onipresença do cão, se utiliza de várias formas de “escrituras”, literárias ou não, desde uma ata de reunião, passando por pequenos contos, até um anúncio de jornal, para “contabilizar”, criticamente, os resultados da independência angolana. Ele não cederia a uma montagem, por falta de melhor nome, “dramática”, mas poderia ser transposto para cena a partir de um “estilo épico”. Tal fato talvez se deva ao distanciamento espaço/tempo em que se colocou o narrador/autor ou, ainda, por seus “depoimentos” e “documentos”<sup>4</sup>, embora procedentes de uma mesma época, serem isolados. Não há uma convivência, uma inter-relação entre seus narradores, como acontece, por exemplo, em *Mayombe*. O primeiro narrador, que se autodenomina “o autor”, se coloca no ano de 2002, na cidade imaginária de Calpe, exercendo a função de coletor das estórias de outros narradores. Mas é a estrutura deste texto de Pepetela, organizado a partir de “fragmentos destacáveis” que mais o aproxima do teatro épico de Bertolt Brecht, pelo menos do preconizado em seus escritos teóricos. Assim, a sua relação com o teatro épico se daria, principalmente, em razão do elemento estrutural mais característico do texto escrito para este tipo de teatro ser, de acordo com Bernard Dort,

o corte do próprio texto em vários planos: plano da conversação banal, plano da declamação, plano das songs - planos que é importante isolar uns dos outros, consistindo o erro [...] em passar insensivelmente de um a outro, como por gradação (DORT, 1977, 296).

Esta organização estrutural, ainda que os planos tenham outros nomes, presente em *O cão e os caluandas*, resultaria, no caso de sua transposição à cena, numa certa mobilidade entre as “cenas” que poderiam ser representadas à parte, constituindo-se, cada uma, um todo em si mesma. O sentido global da obra seria, portanto, apreendido pelo espectador a partir de um esforço pessoal na organização desses, como chama Bernard Dort, “fragmentos destacáveis”.

Se, em seu conjunto, *O cão e os caluandas* é, em nossa opinião, a obra menos dramática de Pepetela, encontramos, porém, entre os textos que o compõem dois textos especificamente dramáticos. O primeiro é uma pequena peça teatral intitulada *O elogio da ignorância* e o segundo é *Regressados*, uma peça radiofônica que, no jogo de narradores, é atribuída a Mbika Eduardo, que a teria escrito para a Rádio Nacional.

Assim, o processo de multiplicação do foco narrativo, como vimos em *Mayombe*, radicaliza-se em *O cão e os caluandas*, texto escrito após a independência e no qual, segundo Laura Padilha: “a encenação griótica do narrador principal chega às últimas conseqüências, com as vozes se multiplicando na letra que tudo recolhe e aprofundando-se cada vez mais o fingimento, base do processo” (PADILHA, 1995, 183).

E qual seria a base do processo teatral? Não é também o "fingimento"? E que melhor definição para o texto dramático do que “vozes se multiplicando na letra?” Não poderíamos com isso reforçar a "tese" de que a base do Teatro Angolano estaria no desempenho do *griot*? Não seriam as vozes da tradição oral, transformadas em letra, que dão à narrativa angolana em geral e à de Pepetela em particular o seu caráter altamente dramático?

É claro que em um trabalho desta natureza tal questão não se poderá livrar da interrogação. O que, no entanto, para nós se faz fundamental, no momento, é reafirmar a posição de Pepetela como autor dramático. Se o seu "teatro" se resume a dois títulos (ou quatro, se considerarmos os dois pequenos textos incluídos em *O cão e os caluandas*), a razão para isso deve ser procurada em elementos que extrapolam a questão literária.

Como praticamente todos os autores que se dedicam a escrever textos teatrais, o objetivo de Pepetela também é o de ver esses textos em cena, o que, em Angola, é quase inviável. Mas, se a dificuldade de ter os seus textos encenados faz com que os autores abandonem a produção de textos teatrais<sup>5</sup>, os elementos, que são característicos desse tipo de texto, disseminar-se-ão pela sua produção literária, seja esta classificada como narrativa ou lírica, forçando os críticos a se desdobrarem em novas classificações. Assim vão surgindo a "poesia dramática", o "teatro épico", a "prosa poética" e tantas quantas se façam necessárias para se tentar apreender o sentido e a força daqueles textos que, esquecidos das definições, dinamitam fronteiras e criam novas possibilidades, reafirmando, assim, o poder e a magia da obra literária.

Assim é, no mais das vezes, a narrativa de Pepetela. Uma obra que não cede facilmente a conceitos ou definições. Os conceitos, utilizados para tentar compreender o porquê da nossa "sensação de dramático", podem funcionar aqui ou ali, mas não se aplicam a toda a sua narrativa. O que é válido para *Muana Puó*, não encontra eco, por exemplo, em *Mayombe* e assim aconteceria se nos tivéssemos detido sobre os outros romances do autor. Apesar disto, não nos atinge nenhum sentimento de frustração. Já na epígrafe que abre este texto, desconfiávamos, em companhia de Martin Esslin, de definições que se pretendam absolutas. O que importa é que o dramaturgo que escreveu *A revolta* não sai de cena quando se dedica à narrativa, assim como esse autor de narrativas não vai desaparecer totalmente ao se dedicar ao texto teatral, mas ambos, esses dois autores reunidos numa só pessoa, manter-se-ão, permanentemente, em íntimo e proveitoso diálogo.

#### Notas:

- <sup>1</sup> - Ambos são exemplos de dramaturgia não-aristotélica e se aproximam bastante do teatro épico brechtiano.
- <sup>2</sup> - Aqui, quando falamos em "drama", estamos-nos referindo especificamente ao texto teatral, deixando de lado as polêmicas que cercam o termo.
- <sup>3</sup> - E neste ponto é necessário esclarecer que talvez tenhamos "instrumentalizado" o conceito de Vischer a nosso favor, na medida em que conferimos a futuro, uma noção que transcende a de futuro histórico ou a da irreversibilidade deste e o colocamos, o futuro, como sendo o espaço onde se concretizam os desejos.
- <sup>4</sup> - Apesar de serem fictícios, acho que podemos falar em depoimentos e documentos em relação aos textos que, levantando a trajetória do cão na cidade de Luanda, compõem *O cão e os caluandas*.

- <sup>5</sup>- Em entrevista a Michel Laban, Pepetela, falando sobre *A revolta*, declara: *Eu acho que foi por causa disso que nunca mais tentei escrever peças de teatro. Eu acho que as peças de teatro não são para ser lidas... É essa peça foi complicada porque eu escrevi, dei o manuscrito a algumas pessoas de teatro para ver se a punham no palco(...) mas como nenhum grupo pegou eu disse: "Talvez, se for publicado, haja possibilidade de algum grupo pegar..." Então foi publicada por causa disso. É uma peça que está incompleta - que dizer, que merecia um outro tratamento. Mas só depois de ir para o palco é que se pode ver...( In LABAN, 1990, 797.).*

### Referências bibliográficas:

DORT, Bernard. *O teatro e sua realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

ESSLIN, Martin. *Uma anatomia do drama*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. Coimbra: Arménio Amado, 1985.

LABAN, Michel. *Angola - Encontro com escritores*. Porto: Fund. Eng. António de Almeida, 1990. v. 2.

LARANJEIRA, Pires. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.

PADILHA, Laura Cavalcante. *Entre voz e letra: O lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*. Niterói: EDUFF, 1995.

PEPETELA. *A corda*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1978.

\_\_\_\_\_. *Muana Puó*. Lisboa: Edições 70, 1978.

\_\_\_\_\_. *A revolta da casa dos ídolos*. Lisboa: Edições 70, 1980.

\_\_\_\_\_. *O cão e os caluandas*. Lisboa: Dom Quixote, 1985.

\_\_\_\_\_. *As aventuras de Ngunga*. 4ª ed. São Paulo: Ática, 1987.

\_\_\_\_\_. *Mayombe*. 3ª ed. Lisboa: Edições 70, 1988.

RIESZ, János. *Vermittler und Erneuerer der mündlichen afrikanischen Erzählkunst*. In: *Ousmane Sembène und die senegalesische Erzählliteratur*. München: Edition text + kritik, 1994.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.