

Coleção Debates  
Dirigida por J. Guinsburg

Produção – Plínio Martins Filho.

**anatol rosenfeld**  
**O TEATRO**  
**ÉPICO**



EDITORA PERSPECTIVA

Direitos reservados à  
EDITORA PERSPECTIVA S.A.  
Av. Brigadeiro Luís Antônio, 3025  
01401 - São Paulo - SP - Brasil  
Telefones: 288-8388/288-6878  
1985

## SUMÁRIO

Prefácio a esta Edição - <i>Sábato Magaldi</i> . . . . .	7
Advertência . . . . .	11

### PARTE I – A TEORIA DOS GÊNEROS

1. Gêneros e Traços Estilísticos . . . . .	15
2. Os Gêneros Épico e Lírico e Seus Traços Estilísticos Fundamentais . . . . .	21
3. O Gênero Dramático e Seus Traços Estilísticos Fundamentais . . . . .	27

### PARTE II – TENDÊNCIAS ÉPICAS NO TEATRO EUROPEU DO PASSADO

4. Nota Sobre o Teatro Grego . . . . .	39
5. O Teatro Medieval . . . . .	43

6. Traços Épicos no Teatro Pós-Medieval (Renascimento e Barroco) . . . . .	53
7. Shakespeare e o Romantismo . . . . .	63

PARTE III – A ASSIMILAÇÃO DA TEMÁTICA NARRATIVA

8. Goerge Buechner . . . . .	77
9. Ibsen e o Tempo Passado . . . . .	83
10. Naturalismo e Impressionismo . . . . .	89
11. O Palco Como Espaço Interno . . . . .	99

PARTE IV – CENA E DRAMATURGIA ÉPICAS

12. Nota Sobre o Teatro Asiático. . . . .	109
13. A Intervenção do Diretor Teatral . . . . .	115
14. Alguns Autores Norte-Americanos . . . . .	123
15. Paul Claudel . . . . .	135

PARTE V – O TEATRO ÉPICO DE BRECHT

16. O Teatro Como Instituto Didático . . . . .	145
17. Recursos de Distanciamento . . . . .	155
18. Exemplos da Dramaturgia . . . . .	165
Bibliografia Resumida . . . . .	175

## PREFÁCIO A ESTA EDIÇÃO

O ensaísmo teatral brasileiro não pode ser considerado dos mais ricos, ainda que, nos últimos anos, sobretudo com a disseminação das teses universitárias, as estantes passassem a contar ponderável número de estudos de historiografia. Aos poucos, aspectos antes desconhecidos ou ainda não ordenados da História do Teatro encontram a exata dimensão no panorama da nossa cultura.

Seria discutível estender a observação ao problema da Teoria do Teatro. Nesse campo, a contribuição brasileira se acha ainda no início. Pouquíssimos livros apresentam uma reflexão original, que traga luzes inéditas para o pensamento sobre as artes cênicas. Teria sentido socorrer-nos do velho

preconceito, segundo o qual só recentemente nos capacitamos para a especulação pura? Creio ser mais simples explicar que, metalinguagem, a teoria teatral só nasce quando há terreno fértil em que exercitar-se, e esse terreno se tem ampliado apenas nas últimas décadas.

Nesse contexto, fica um tanto óbvio lembrar que Anatol Rosenfeld, autor deste *O Teatro Épico*, nasceu na Alemanha, em 1912, estudando Filosofia, entre outras disciplinas, em Berlim, até 1934. A perseguição nazista aos judeus o obrigou a fugir para o Brasil, onde, antes de morrer, em 1974, estava consagrado como um dos nossos mais sólidos intelectuais. E não deve ser esquecido que a primeira edição do volume, em 1965, correspondia a um anseio geral de saber-se o que significava teatro épico, em virtude da grande voga naqueles anos conhecida pelas peças e pelas teorias de Bertolt Brecht (1898-1956).

O livro de Anatol Rosenfeld tornou-se importante, por várias razões: como teatro subentende drama e o qualificativo épico, ligado a epopéia, aparentemente sugere um conúbio espúrio, a primeira parte trata da teoria dos gêneros, fundamentando com autoridade indiscutível a procedência da forma; depois, acreditava-se vulgarmente que, ao chamar seu novo teatro de épico, em contraposição ao dramático, tradicional, Brecht havia descoberto a pólvora, enquanto o ensaísta distingue traços narrativos desde a tragédia grega, rastreando-os até em nomes como os de Thornton Wilder e Paul Claudel; e finalmente, com o pretexto de apontar elementos épicos em quaisquer manifestações do palco, Anatol faz uma síntese admirável das mudanças essenciais por que passou o teatro, sem esquecer o oriental e, além da dramaturgia, a arte específica dos encenadores.

— Não conheço teoria dos gêneros tão lucidamente exposta, em poucas páginas, como neste livro. De Sócrates, Platão e Aristóteles, os primeiros a classificarem os gêneros, o ensaísta passa, com maior relevo, a Hegel e a Lessing, e exemplifica a prática de dois grandes autores — Goethe e Schiller —, discutida por felicidade em sua correspondência. Nenhum estudante encontrará, sobre o assunto, conceituação mais claramente didática, sem primarismo.

— Anatol pôde dar-se o luxo de escolher, para ilustrar cada capítulo, os exemplos mais expressivos, porque dominava todos os temas pertinentes ao teatro, da evolução da literatura dramática à filosofia e à estética, das teorias so-

bre a encenação à prática do ator no palco. E esse conhecimento se escorava em disciplinas afins, como o romance, a poesia e a psicologia, de que foi estudioso e não apenas dile-tante. Daí a segurança com que são emitidos os conceitos de *O Teatro Épico*.

É com rara finura que Anatol encontra o dado funda-mental de cada exemplificação escolhida. No teatro grego, ele distingue *Os Persas*, de Ésquilo, em que “nem sequer há o que se poderia chamar propriamente de ação atual”, com predomínio da narrativa. Ao examinar o teatro pós-medieval, traz ao primeiro plano Gil Vicente e a criação jesuíta, numa prova de seu interesse pela cultura luso-bra-sileira e hispânica. Shakespeare associa-se ao romantismo, em que tomam vulto os alemães, o italiano Manzoni e os franceses. Buechner (1813-1837) merece um capítulo espe-cial, porque sua experiência “foi a da derrocada dos valores idealistas da época anterior, ante o surgir da concepção ma-terialista, ligada ao rápido desenvolvimento das ciências naturais”. Toda a trajetória desse extraordinário anunciador do teatro moderno está traçada em substanciosas páginas.

O leitor se surpreenderá ao ver apontados os elemen-tos épicos, tão diferentes, na obra dos criadores da drama-turgia moderna. Anatol chama a atenção para uma circuns-tância que passaria despercebida: “Como *Édipo*, a obra de Ibsen (*Os Espectros*) é, quase toda ela, uma longa exposi-ção do passado, comprimida em 24 horas e num só lugar”. A propósito de Tchekhov, o crítico observa: “Apresentar personagens imersos no deserto do tédio — esse *taedium vitae* em que a existência se revela como o vácuo do Nada — personagens que vivem no passado saudoso ou no futuro sonhado, mas nunca na atualidade do presente, talvez seja o tema mais épico e menos dramático que existe”. *Os Tece-lões*, de Hauptmann, oferece oportunidade para outra aná-lise aguda. Strindberg e sua dramaturgia do Ego são privile-giados no estudo a respeito de *O Caminho de Damasco*.

O monólogo interior de *Estranho Interlúdio*, de O'Neill, dá margem a novas considerações sobre o pro-cesso narrativo. A “memória involuntária”, de Arthur Mil-ler, em *A Morte do Caixeiro-Viajante*, se aparenta a *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, que a antecedeu de seis temporadas. Thornton Wilder, autor de *Nossa Cidade*, é esmiuçado em sua “consciência planetária” e “microscópica”. Também Paul Claudel faz jus a um capítulo à parte, para

que sejam convenientemente dissecadas as peças *O Sapato de Cetim* e *O Livro de Cristóvão Colombo*. Admite Anatol: "Dando à teoria dos gêneros de Hegel uma interpretação um tanto arbitrária, teríamos na dramaturgia de Claudel realmente uma 'síntese' da Lírica e da Épica, embora o resultado seja precisamente a dissolução da Dramática pura".

A última parte do livro é inteira dedicada ao teatro épico de Brecht, o que não surpreende, porque ambos ficaram indissociados, desde o posfácio escrito para a "ópera" *Mahagonny*, em que se esquematizam as formas dramática e épica. Os leitores superficiais desse quadro didático tenderiam a pensar que Brecht relegou a um passado dramático insatisfatório toda a produção que o antecedeu. Este livro, entre tantas virtudes, tem a de esclarecer em definitivo esse equívoco, mostrando como a concepção do autor de *O Circulo de Giz Caucásico* decorre de um processo histórico não nascido com ele, mas que encontrou a culminância em sua obra. A forma épica foi a que melhor se prestou à concretização de uma dramaturgia de crítica marxista da sociedade, ainda que Paul Claudel se servisse de recursos a ela aparentados para exprimir sua visão cristã do mundo.

Entre as publicações deixadas por Anatol Rosenfeld (citam-se *Doze Estudos, Texto/Contexto, O Teatro Alemão, Teatro Moderno, O Mito e o Herói no Moderno Teatro Brasileiro*, sem contar numerosos esparsos, à espera de serem reunidos em livro), *O Teatro Épico* talvez possa considerar-se a mais orgânica, pela unidade que a presidiu. A aparente dificuldade teórica, pela abrangência e pelas controvérsias do tema, está superada de maneira exemplar. O rigor e a simplicidade abrem o caminho para os leitores se assenhorearem de um universo fascinante, povoado de revelações.

Sábato Magaldi

#### ADVERTÊNCIA

O PROPÓSITO DESTE LIVRO não é apresentar uma história do teatro épico. Partindo da conceituação do teatro épico contemporâneo, mormente o de Brecht — teoricamente o mais bem fundamentado — o autor tentou apenas ilustrar, mediante vários exemplos, alguns grandes momentos em que o teatro épico se manifestou em toda a sua plenitude: o teatro medieval e as diversas correntes do teatro épico moderno. O teatro grego, barroco, romântico e o de Shakespeare, em que se externam, em grau maior ou menor, traços épicos, foram abordados mais como pontos de referência; na maioria desses casos só excepcionalmente se pode falar de teatro épico no sentido pleno. Maior atenção foi dedicada a correntes de transição (naturalismo e impressionismo), na medida em que nelas, conquanto em parte se atenam ainda à dramaturgia tradicional, se anuncia pela

temática o advento do teatro épico. Ao longo da exposição o autor procurou mostrar, sempre quando possível, que o uso de recursos épicos, por parte de dramaturgos e diretores teatrais, não é arbitrário, correspondendo, ao contrário, a transformações históricas que suscitam o surgir de novas temáticas, novos problemas, novas valorações e novas concepções do mundo.

O ponto de partida deste livro é a literatura dramática e não o espetáculo teatral. Isso se explica pelo fato de a palavra "épico" ser um termo técnico da literatura, termo cuja aplicação ao teatro implica uma discussão dos gêneros literários. Mas é evidente que a peça, como texto, deve completar-se cenicamente. Assim, o ponto de chegada do livro é o espetáculo teatral em sua plenitude; ao longo deste trabalho os elementos cênicos, característicos do teatro épico, encontram-se amplamente expostos.

Quanto ao termo "épico", é usado no sentido técnico — como *gênero narrativo*, no mesmo sentido em que o usam Brecht, Claudel e Wilder, neste ponto formal concordes, por mais que o primeiro possa divergir dos outros na sua concepção da substância e da função do teatro épico. A epopéia, o grande poema heróico, termos que na língua portuguesa geralmente são empregados como sinônimos de "épico", são apenas espécies do gênero épico, ao qual pertencem outras espécies, tais como o romance, a novela, o conto e outros escritos de teor narrativo.

A interpretação ocasional de obras dramáticas subordina-se ao propósito deste livro: em nenhum caso o autor tentou levá-la além do campo de considerações que se afiguram indispensáveis para compreender a mobilização de elementos épicos na dramaturgia e no teatro.

A. R.

PARTE I: A TEORIA DOS GÊNEROS

## 1. GÊNEROS E TRAÇOS ESTILÍSTICOS

### a) *Observações gerais*

A CLASSIFICAÇÃO de obras literárias segundo gêneros tem a sua raiz na *República* de Platão. No 3.º livro, Sócrates explica que há três tipos de obras poéticas: “O primeiro é inteiramente imitação.” O poeta como que desaparece, deixando falar, em vez dele, personagens. “Isso ocorre na tragédia e na comédia.” O segundo tipo “é um simples relato do poeta; isso encontramos principalmente nos ditirambos.” Platão parece referir-se, neste trecho, aproximadamente ao que hoje se chamaria de gênero lírico, embora a coincidência não seja exata. “O terceiro tipo, enfim, une ambas as coisas; tu o encontras nas epopéias...” Neste tipo de poemas manifesta-se seja o próprio poeta (nas descrições e na apresentação dos personagens), seja um ou outro personagem, quando o poeta procura suscitar a impressão de que não é ele

quem fala e sim o próprio personagem; isto é, nos diálogos que interrompem a narrativa.

A definição aristotélica, no 3.º capítulo da *Arte Poética*, coincide até certo ponto com a do seu mestre. Há, segundo Aristóteles, várias maneiras literárias de imitar a natureza: "Com efeito, é possível imitar os mesmos objetos nas mesmas situações, numa simples narrativa, ou pela introdução de um terceiro, como faz Homero, ou insinuando a própria pessoa sem que intervenha outro personagem, ou ainda, apresentando a imitação com a ajuda de personagens que vemos agirem e executarem eles próprios." Essencialmente, Aristóteles parece referir-se, neste trecho, apenas aos gêneros épico (isto é, narrativo) e dramático. No entanto, diferencia duas maneiras de narrar, uma em que há introdução de um terceiro (em que os próprios personagens se manifestam) e outro em que se insinua a própria pessoa (do autor), sem que intervenha outro personagem. Esta última maneira parece aproximar-se do que hoje chamaríamos de poesia lírica, suposto que Aristóteles se refira no caso, como Platão, aos ditirambos, cantos dionisíacos festivos em que se exprimiam ora alegria transbordante, ora tristeza profunda. Quanto à forma dramática, é definida como aquela em que a imitação ocorre com a ajuda de personagens que, eles mesmos, agem ou executam ações. Isto é, a imitação é executada "por personagens em ação diante de nós" (3.º capítulo).

Por mais que a teoria dos três gêneros, categorias ou arquiformas literárias, tenha sido combatida, ela se mantém, em essência, inabalada. Evidentemente ela é, até certo ponto, artificial como toda a conceituação científica. Estabelece um esquema a que a realidade literária multiforme, na sua grande variedade histórica, nem sempre corresponde. Tampouco deve ela ser entendida como um sistema de normas a que os autores teriam de ajustar a sua atividade a fim de produzirem obras líricas puras, obras épicas puras ou obras dramáticas puras. A pureza em matéria de literatura não é necessariamente um valor positivo. Ademais, não existe pureza de gêneros em sentido absoluto.

Ainda assim o uso da classificação de obras literárias por gêneros parece ser indispensável, simplesmente pela necessidade de toda ciência de introduzir certa ordem na multiplicidade dos fenômenos. Há, no entanto,

razões mais profundas para a adoção do sistema de gêneros. A maneira pela qual é comunicado o mundo imaginário pressupõe certa atitude em face deste mundo ou, contrariamente, a atitude exprime-se em certa maneira de comunicar. Nos gêneros manifestam-se, sem dúvida, tipos diversos de imaginação e de atitudes em face do mundo.

*b) Significado substantivo dos gêneros*

A teoria dos gêneros é complicada pelo fato de os termos “lírico”, “épico” e “dramático” serem empregados em duas acepções diversas. A primeira acepção — mais de perto associada à estrutura dos gêneros — poderia ser chamada de “substantiva”. Para distinguir esta acepção da outra, é útil forçar um pouco a língua e estabelecer que o gênero lírico coincide com o substantivo “A Lírica”, o épico com o substantivo “A Épica” e o dramático com o substantivo “A Dramática”.

Não há grandes problemas, na maioria dos casos, em atribuir as obras literárias individuais a um destes gêneros. Pertencerá à Lírica todo poema de extensão menor, na medida em que nele não se cristalizarem personagens nítidos e em que, ao contrário, uma voz central — quase sempre um “Eu” — nele exprimir seu próprio estado de alma. Fará parte da Épica toda obra — poema ou não — de extensão maior, em que um narrador apresentar personagens envolvidos em situações e eventos. Pertencerá à Dramática toda obra dialogada em que atuarem os próprios personagens sem serem, em geral, apresentados por um narrador.

Não surgem dificuldades acentuadas em tal classificação. Notamos que se trata de um poema lírico (Lírica) quando uma voz central sente um estado de alma e o traduz por meio de um discurso mais ou menos rítmico. Espécies deste gênero seriam, por exemplo, o canto, a ode, o hino, a elegia. Se nos é contada uma estória (em versos ou prosa), sabemos que se trata de Épica, do gênero narrativo. Espécies deste gênero seriam, por exemplo, a epopéia, o romance, a novela, o conto. E se o texto se constituir principalmente de diálogos e se destinar a ser levado à cena por pessoas disfarçadas que atuam por meio de gestos e discursos no palco, saberemos que estamos diante de uma obra

dramática (pertencente à Dramática). Neste gênero se integrariam, como espécies, por exemplo, a tragédia, a comédia, a farsa, a tragicomédia, etc.

Evidentemente, surgem dúvidas diante de certos poemas, tais como as baladas — muitas vezes dialogadas e de cunho narrativo; ou de certos contos inteiramente dialogados ou de determinadas obras dramáticas em que um único personagem se manifesta através de um monólogo extenso. Tais exceções, contudo, apenas confirmam que todas as classificações são, em certa medida, artificiais. Não diminuem, porém, a necessidade de estabelecê-las para organizar, em linhas gerais, a multiplicidade dos fenômenos literários e comparar obras dentro de um contexto de tradição e renovação. É difícil comparar *Macbeth* com um soneto de Petrarca ou um romance de Machado de Assis. É mais razoável comparar aquele drama com uma peça de Ibsen ou Racine.

### c) Significado adjetivo dos gêneros

A segunda acepção dos termos lírico, épico, dramático, de cunho adjetivo, refere-se a *traços estilísticos* de que uma obra pode ser imbuída em grau maior ou menor, qualquer que seja o seu gênero (no sentido substantivo). Assim, certas peças de Garcia Lorca, pertencentes, como peças, à Dramática, têm cunho acentuadamente lírico (traço estilístico). Poderíamos falar, no caso, de um drama (substantivo) lírico (adjetivo). Um epigrama, embora pertença à Lírica, raramente é "lírico" (traço estilístico), tendo geralmente certo cunho "dramático" ou "épico" (traço estilístico). Há numerosas narrativas, como tais classificadas na Épica, que apresentam forte caráter lírico (particularmente da fase romântica) e outras de forte caráter dramático (por exemplo as novelas de Kleist).

Costuma haver, sem dúvida, aproximação entre gênero e traço estilístico: o drama tenderá, em geral, ao dramático, o poema lírico ao lírico e a Épica (epopéia, novela, romance) ao épico. No fundo, porém, toda obra literária de certo gênero conterà, além dos traços estilísticos mais adequados ao gênero em questão, também traços estilísticos mais típicos dos outros gêneros. Não há poema lírico que não apresente ao menos traços

narrativos ligeiros e dificilmente se encontrará uma peça em que não haja alguns momentos épicos e líricos.

Nesta segunda acepção, os termos adquirem grande amplitude, podendo ser aplicados mesmo a situações extraliterárias. Pode-se falar de uma noite lírica, de um banquete épico ou de um jogo de futebol dramático. Neste sentido amplo esses termos da teoria literária podem tornar-se nomes para possibilidades fundamentais da existência humana; nomes que caracterizam atitudes marcantes em face do mundo e da vida. Há uma maneira dramática de ver o mundo, de concebê-lo como dividido por antagonismos irreconciliáveis; há um modo épico de contemplá-lo serenamente na sua vastidão imensa e múltipla; pode-se vivê-lo liricamente, integrado no ritmo universal e na atmosfera impalpável das estações.

Visto que no gênero geralmente se revela pelo menos certa tendência e preponderância estilística essencial (na Dramática pelo dramático, na Épica pelo épico e na Lírica pelo lírico), verifica-se que a classificação dos três gêneros implica um significado maior do que geralmente se tende a admitir.

## 2. OS GÊNEROS ÉPICO E LÍRICO E SEUS TRAÇOS ESTILÍSTICOS FUNDAMENTAIS

### *a) Observações gerais*

DESCREVENDO-SE os três gêneros e atribuindo-se-lhes os traços estilísticos essenciais, isto é, à Dramática os traços dramáticos, à Épica os traços épicos e à Lírica os traços líricos, chegar-se-á à constituição de tipos ideais, puros, como tais inexistentes, visto neste caso não se tomarem em conta as variações empíricas e a influência de tendências históricas nas obras individuais que nunca são inteiramente "puras". Esses tipos ideais de modo nenhum representam critérios de valor. A pureza dramática de uma peça teatral não determina seu valor, quer como obra literária, quer como obra destinada à cena. Na dramaturgia de Shakespeare, um dos maiores autores dramáticos de todos os tempos, são acentuados os traços épicos e líricos. Ainda assim se trata de grandes obras

teatrais. Uma peça, como tal pertencente à Dramática, pode ter traços épicos tão salientes que a sua própria estrutura de drama é atingida, a ponto de a Dramática quase se confundir com a Épica. Mas, ainda assim, tal peça pode ter grande eficácia teatral. Exemplos disso são o teatro medieval, oriental, o teatro de Claudel, Wilder ou Brecht. Trata-se de exemplos extremos que em seguida serão abordados, da mesma forma como exemplos de menor realce nos quais o cunho épico apenas se associa à Dramática, sem atingi-la a fundo. É evidente que na constituição mais ou menos épica ou mais ou menos pura da Dramática influem peculiaridades do autor e da sua visão do mundo, a sua filiação a correntes históricas, tais como o classicismo ou romantismo, bem como a temática e o estilo geral da época ou do país.

*b) O gênero lírico e seus traços estilísticos fundamentais*

O gênero lírico foi mais acima definido como sendo o mais subjetivo: no poema lírico uma voz central exprime um estado de alma e o traduz por meio de orações. Trata-se essencialmente da expressão de emoções e disposições psíquicas, muitas vezes também de concepções, reflexões e visões enquanto intensamente vividas e experimentadas. A Lírica tende a ser a plasmação imediata das vivências intensas de um Eu no encontro com o mundo, sem que se interponham eventos distendidos no tempo (como na Épica e na Dramática). A manifestação verbal "imediata" de uma emoção ou de um sentimento é o ponto de partida da Lírica. Daí segue, quase necessariamente, a relativa brevidade do poema lírico. A isso se liga, como traço estilístico importante, a extrema intensidade expressiva que não poderia ser mantida através de uma organização literária muito ampla.

Sendo apenas expressão de um estado emocional e não a narração de um acontecimento, o poema lírico puro não chega a configurar nitidamente o personagem central (o Eu lírico que se exprime), nem outros personagens, embora naturalmente possam ser evocados ou recordados deuses ou seres humanos, de acordo com o

tipo do poema. Qualquer configuração mais nítida de personagens já implicaria certo traço descritivo e narrativo e não corresponderia à pureza ideal do gênero e dos seus traços; pureza absoluta que nenhum poema real talvez jamais atinja. Quanto mais os traços líricos se salientarem, tanto menos se constituirá um mundo objetivo, independente das intensas emoções da subjetividade que se exprime. Prevalecerá a fusão da alma que canta com o mundo, não havendo distância entre sujeito e objeto. Ao contrário, o mundo, a natureza, os deuses, são apenas evocados e nomeados para, com maior força, exprimir a tristeza, a solidão ou a alegria da alma que canta. A chuva não será um acontecimento objetivo que umedeça personagens envolvidos em situações e ações, mas uma metáfora para exprimir o estado melancólico da alma que se manifesta; a bem-amada, recordada pelo Eu lírico, não se constituirá em personagem nítida de quem se narrem ações e enredos; será apenas nomeada para que se manifeste a saudade, a alegria ou a dor da voz central.

Apavorado acordo, em treva. O luar  
É como o espectro do meu sonho em mim  
E sem destino, e louco, sou o mar  
Patético, sonâmbulo e sem fim.

(VINICIUS DE MORAIS, *Livro de Sonetos*)

A treva, o luar, o mar se fundem por inteiro com o Eu lírico, não se constituem em um mundo à parte, não se emanciparam da consciência que se manifesta. O universo se torna expressão de um estado interior.

A intensidade expressiva, à concentração e ao caráter “imediato” do poema lírico, associa-se, como traço estilístico importante, o uso do ritmo e da musicalidade das palavras e dos versos. De tal modo se realça o valor da aura conotativa do verbo que este muitas vezes chega a ter uma função mais sonora que lógico-denotativa. A isso se liga a preponderância da voz do presente que indica a ausência de distância, geralmente associada ao pretérito. Este caráter do imediato, que se manifesta na voz do presente, não é, porém, o de uma atualidade que se processa e distende através do tempo (como na Dramática) mas de um momento “eterno”. “Apavorado acordo, em treva” — isso pode ser uma recordação de

algo; mas este algo *permanece*, não é passado. O Eu não diz "apavorado acordei"; isso daria à recordação um eunho narrativo: há certo tempo acordei e aconteceu-me isto e aquilo. Mas o "eu acordo" e o pavor associado são arrancados da sucessão temporal, permanecendo à margem e acima do fluir do tempo, como um momento (inalterável, como presença intemporal. "O elefante é um animal enorme" — esta oração refere-se à espécie, é um enunciado que não toma em conta as variações dos elefantes individuais, existentes, temporais. "O elefante era enorme" — esta oração individualiza o animal, situando-o no tempo e, por isso, também no espaço. Trata-se de uma oração narrativa.

c) *O gênero épico e seus traços estilísticos fundamentais*

O gênero épico é mais objetivo que o lírico. O mundo objetivo (naturalmente imaginário), com suas paisagens, cidades e personagens (envolvidas em certas situações), emancipa-se em larga medida da subjetividade do narrador. Este geralmente não exprime os próprios estados de alma, mas narra os de outros seres. Participa, contudo, em maior ou menor grau, dos seus destinos e está sempre presente através do ato de narrar. Mesmo quando os próprios personagens começam a dialogar em voz direta é ainda o narrador que lhes dá a palavra, lhes descreve as reações e indica quem fala, através de observações como "disse João", "exclamou Maria quase aos gritos", etc.

No poema ou canto líricos um ser humano solitário — ou um grupo — parece exprimir-se. De modo algum é necessário imaginar a presença de ouvintes ou interlocutores a quem esse canto se dirige. Cantarolamos ou assobiamos assim melodias. O que é primordial é a expressão monológica, não a comunicação a outrem. Já no caso da narração é difícil imaginar que o narrador não esteja narrando a estória a alguém. O narrador, muito mais que se exprimir a si mesmo (o que naturalmente não é excluído) quer *comunicar* alguma coisa a outros que, provavelmente, estão sentados em torno dele e lhe pedem que lhes conte um "caso". Como não exprime o próprio estado de alma, mas narra estórias

que aconteceram a outrem, falará com certa serenidade e descreverá objetivamente as circunstâncias objetivas. A estória foi assim. Ela já aconteceu — a voz é do pretérito — e aconteceu a outrem; o pronome é “ele” (João, Maria) e em geral não “eu”. Isso cria certa *distância* entre o narrador e o mundo narrado. Mesmo quando o narrador usa o pronome “eu” para narrar uma estória que aparentemente aconteceu a ele mesmo, apresenta-se já afastado dos eventos contados, mercê do pretérito. Isso lhe permite tomar uma atitude distanciada e objetiva, contrária à do poeta lírico.

A função mais comunicativa que expressiva da linguagem épica dá ao narrador maior fôlego para desenvolver, com calma e lucidez, um mundo mais amplo. Aristóteles salientou este traço estilístico, ao dizer: “Entendo por épico um conteúdo de vasto assunto.” Disso decorrem, em geral, sintaxe e linguagem mais lógicas, atenuação do uso sonoro e dos recursos rítmicos.

É sobretudo fundamental na narração o desdobramento em sujeito (narrador) e objeto (mundo narrado). O narrador, ademais, já conhece o futuro dos personagens (pois toda a estória já decorreu) e tem por isso um *horizonte mais vasto* que estes; há, geralmente, dois horizontes: o dos personagens, menor, e o do narrador, maior. Isso não ocorre no poema lírico em que existe só o horizonte do Eu lírico que se exprime. Mesmo na narração em que o narrador conta uma estória acontecida a ele mesmo, o eu que narra tem horizonte maior do que o eu narrado e ainda envolvido nos eventos, visto já conhecer o desfecho do caso.

Do exposto também segue que o narrador, distanciado do mundo narrado, não finge estar fundido com os personagens de que narra os destinos. Geralmente finge apenas que presenciou os acontecimentos ou que, de qualquer modo, está perfeitamente a par deles. De um modo assaz misterioso parece conhecer até o íntimo dos personagens, todos os seus pensamentos e emoções, como se fosse um pequeno deus onisciente. Mas não finge estar identificado ou fundido com eles. Sempre conserva certa distância face a eles. Nunca se transforma neles, não se metamorfoseia. Ao narrar a estória deles imitará talvez, quando falam, as suas vozes e esboçará alguns dos seus gestos e expressões fisionô-

micas. Mas permanecerá, ao mesmo tempo, o narrador que apenas *mostra* ou *ilustra* como esses personagens se comportaram, sem que passe a transformar-se neles. Isso, aliás, seria difícil, pois não poderia transformar-se sucessivamente em todos eles e ao mesmo tempo manter a atitude distanciada do narrador.