

**ANAIS DAS  
COMUNICAÇÕES**



**O ESPECTADOR CRIATIVO:  
COLISÃO E DIÁLOGO**

**14<sup>o</sup>** SIMPÓSIO DA  
**INTERNATIONAL  
BRECHT SOCIETY**

**20 > 23 | MAIO | 2013  
SALÃO DE ATOS | UFRGS  
PORTO ALEGRE | BRASIL**



**O ESPECTADOR CRIATIVO:  
COLISÃO E DIÁLOGO**

20 > 23 | MAIO | 2013 | SALÃO DE ATOS | UFRGS - PORTO ALEGRE | BRASIL

**14<sup>o</sup> SIMPÓSIO DA  
INTERNATIONAL  
BRECHT SOCIETY**

# **ANAIS DAS COMUNICAÇÕES**

**Porto Alegre  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul  
2013**

# Organização e Realização

Universidade Federal do Rio Grande do Sul  
Instituto de Artes  
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

## Comissão Executiva

João Pedro Alcantara Gil  
Marta Isaacsson  
Mirna Spritzer  
Patrícia Fagundes  
Silvia Balestreri Nunes  
Suzane Weber da Silva

## Comissão Científica e Artística

André Carreira (UDESC)  
Antônio Hohlfeldt (PUC-RS)  
Florian Vassen (Universidade de Hannover)  
Hans-Thies Lehmann (Universidade de Frankfurt)  
Jorge Dubatti (Universidade de Buenos Aires)  
Luiz Fernando Ramos (USP)  
Marc Silberman (Universidade de Wisconsin-Madison)  
Marta Isaacsson (UFRGS)  
Sérgio de Carvalho (USP)

## Edição

Natacha Boschi

## Fotos

Cláudio Etges

## Design Gráfico

A&C Design Gráfico/Clóvis Borba

## Produção do evento

RRPP Produções e Eventos/ Jane Carvalho

## Dados Internacionais de Catalogação da Publicação

---

Simpósio da International Brecht Society (2013: Porto Alegre, RS)  
Anais da Comunicações/14º SIBS. Porto Alegre: Universidade Federal do  
Rio Grande do Sul, 2013.

Evento organizado pelo Programa de Pós-Graduação em Artes  
Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

ISSN 2318-5821

---

### Apoiadores



### Produção

---



### Financiamento



## Realização



## Sumário

Apresentação.....	9
ANDRADE, Clara de. “Teatro-jornal” de Augusto Boal e a descoberta do Teatro do Oprimido.....	11
ARRUDA, Rejane K. Ruptura e deslocamento: o espectador em ato.....	24
ASADI, Farrokh. Judith: a short film based on an adaptation of Bertolt Brecht’s “Jewish wife”.....	32
BALESTRERI, Silvia .Verdade e ética no Teatro Invisível.....	39
BARBOSA, Camila Harger. O gesto citável e a formação de consciência no Teatro Político.....	50
BARRETO, Cristiane Santos. A catarse ou a não catarse? Experimentos criativos a partir do texto ou a partir do espectador como quinto criador da cena.....	76
BORDIN, Vanessa Benites. Reverend Billy – O Profeta Anticonsumo.....	85
BITENCOURT, Tuini dos Santos. <i>O idiota</i> e o compartilhamento da criação como potência político-poética.....	96
BRITO, Nayara Macedo Barbosa de. Inventário de Memórias: discurso político e a instância metateatral de <i>Milagre Brasileiro</i> .....	111
CABRAL, Beatriz (Biange). Terceiros Inquéritos – em busca da forma.....	121
CARREIRA, André. Meyerhold: matrizes de uma interpretação distanciada.....	134
CARVALHO, Ana Maria de Bulhões. Brecht em Pastiche.....	148
CAYRES, Victor. Por um espectador/jogador emancipado? Diálogos entre o teatro e o videogame em torno de uma dramaturgia épica.....	160
CONCILIO, Vicente. A encenação da peça didática como construção de conhecimento: o caso de <i>Baden Baden</i> .....	175
DANTAS, Mônica Fagundes. Apontamentos para uma prática do olhar em dança: inscrevendo a obra no corpo do espectador.....	175
DELGADO, Guilherme. Teatro Invisível e clandestinidade.....	196
DOUXAMI, Christine. O Grupo Teatral Nós de Salvador, A Companhia Marginal do Rio: novas e distintas formas de se fazer teatro de intervenção em ônibus e trem. Que olhar sobre o espectador e o político?.....	204
EGGENSPERGER, Klaus; NAMEKATA, Márcia Hitomi. Brecht e o Teatro <i>Nô</i> : a peça <i>Tanikô</i> .....	219

GIANINI, Marcelo. A peça didática de Bertolt Brecht na formação de professores de teatro.....	228
GUBERFAIN, Jane Celeste; SILVA, Gláucia Santos da Gama; GUBERFAIN, Paulo. Pequena Anne, o filme: equilíbrio e tensão.....	241
GUERRA, Rodrigo Benza. Una mirada al Perú: teatro documental contemporáneo.	255
GUILLOT, Liliana; GALLO, Cristina; REDONDO, Gabriela. “Brechtianas”, o cómo generar una performance transdisciplinaria en el ámbito de una comunidad universitaria.....	270
GUSE, Anette. Escaping Brecht? Performing Mahagonny: la fura dels baus, teatro real, Madrid (2010).....	279
KINAS, Fernando. Teatro, documento e ficção.....	300
KOCH, Gerd. „Produktion muss natürlich im weitesten sinne genommen werden“ (Bertolt Brecht).....	313
LIMA, Fátima Costa de. Participação, “performance comunitária” e performance política. Quando o <i>homo sacer</i> se representa. A estranha Ala de Mendigos da escola de samba Beija-Flor, Rio de Janeiro, 1989.....	326
LOPES, Geraldo Britto. A influência do Teatro de Brecht na formação do Teatro do Oprimido.....	339
MARTINS, Lúcia Helena. Detritos em processo e o público como agente-compositor em <i>Material Tebas Eldorados/ 11 de setembro</i> , da II Trupe de Choque.....	349
MOTA, Marcus. Teatro, música e estranhamento: a dramaturgia e recepção de David. ....	364
MOTTA, Gilson. Artes e Utopia.....	380
MUNK, Leonardo. Da destruição à ressurreição: Baal revisitado .....	380
NETTO, Maria Amélia Gimmler. Criação poética e reflexão estética compartilhadas no jogo de aprendizagem.....	406
OLIVEIRA, Felipe Henrique Monteiro. Os atores com corpos diferenciados e poética Teatral de Bertolt Brecht .....	416
OLIVEIRA, Natássia Duarte Garcia Leite de. Vestígios em lixo: teatro dialético e o sentido da Teoria e da Práxis na cena contemporânea. ....	427
OLIVEIRA, Urânia Auxiliadora Santos Maia de. O teatro épico e as peças didáticas de Bertolt Brecht: uma abordagem das mazelas sociais e a busca de uma significação política pelo teatro. ....	438

PITZER, Carolina. A relevância do teatro de Brecht – encenações no Rio de Janeiro entre 2006 e 2010.....	438
RESENDE, Flávia Almeida Vieira. Teatro político atual na América Latina: a experiência de “Villa + discurso”, de Guillermo Calderón.....	463
RIBEIRO, Martha. Espanto e reconhecimento na peça didática “a decisão”: tentativas para entrever o modo de experiência do espectador no teatro contemporâneo. ....	472
SAMPAIO, Maria Everalda Almeida. A <i>Nau do Asfalto</i> sob os olhos de Brecht.....	483
SCHILLER, Gerhild; ARNOLD, Sonja. Bertolt Brechts <i>dreigroschenoper</i> und Chico Buarque de Hollandas <i>Ópera do Malandro</i> – ein vergleich der frauenfiguren.....	495
SILVA, Carlos Alberto. Gesto e <i>gestus</i> .....	507
SILVA, Anita Cione Tavares Ferreira da. Jogos na peça didática: influências para a poética do oprimido e discussão acerca de justiça ambiental.....	521
STELZER, Andréa. O teatro político na trilogia de guerra da Amok.....	532
STILLMARK, Alexander. Brecht und das haupt der gorgone .....	542
TEIXEIRA, Francimara Nogueira. Peça didática, experiência e choque: o fragmento <i>Fatzer</i> como nova forma de narrar.....	549
VIEIRA, Elise. Teatro documentário e a história não contada.....	563



## Apresentação

Em maio de 2013, recebemos em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil, o 14º *Simpósio da International Brecht Society*. O Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - PPGAC e o Departamento de Arte Dramática- DAD, do Instituto de Artes da UFRGS, em parceria com o Goethe Institut Porto Alegre, SESC RS e Governo do Estado do Rio Grande do Sul, organizou e produziu o encontro que teve a duração de quatro dias e quatro noites. Espetáculos, intervenções urbanas, performances, conferências, workshops e comunicações marcaram a presença de pesquisadores, artistas e professores do Brasil e de vários lugares do mundo tais como Alemanha, Estados Unidos, Suécia, China, Japão, Inglaterra, Uruguai, Chile, Argentina e Espanha.

Tendo com tema central *O Espectador Criativo: Colisão e Diálogo*, o Simpósio buscou debater e problematizar o legado de Brecht para a cena contemporânea. Fragmentadas e híbridas, as artes cênicas vêm se apresentando, desde a metade do século XX, com formas mais abrangentes e abertas. O efeito destas transformações já era possível de ser percebido na obra de Brecht e muitos de seus contemporâneos. Apresentar as múltiplas influências do dramaturgo, diretor, teatrólogo e homem de seu tempo, Bertolt Brecht, e discutir o novo papel do espectador como co-criador do espetáculo, através de sua obra, foi a marca deste encontro.

Que legado é este que se espalha por tão diferentes manifestações que incluem além das artes cênicas, o cinema, a literatura, a história, a sociologia, a performance art, as artes visuais, o rádio? Como avançar na análise das artes cênicas tendo como perspectiva a idéia brechtiana de que a arte é antes de tudo, movimento, reconhecimento de seu tempo e de seus artistas?

Nestes *Anais de Comunicações*, apresentamos a diversidade dos trabalhos inscritos e trazidos ao evento. Escritos sobre as obras dramáticas, análise de aspectos da encenação, repercussões na filosofia, ensaios sobre a atuação, relações com outras artes, estudos da recepção e do papel do espectador na construção da obra artística cênica.

No sumário será possível encontrar os artigos pelo título, seguido de seus autores, oportunizando assim, uma busca mais aberta em relação aos temas apresentados.

Assim, antes de dar a palavra aos participantes do 14º *Simpósio da International Brecht Society*, ouçamos o próprio Bertolt Brecht:

*"Só poderemos descrever o mundo atual para o homem atual na medida em que o descrevermos como um mundo passível de modificação"*<sup>1</sup>.

**Mirna Spritzer**  
Comissão Executiva do  
14º *Simpósio da International Brecht Society*

<sup>1</sup> BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre Teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.



## “TEATRO-JORNAL” DE AUGUSTO BOAL E A DESCOBERTA DO TEATRO DO OPRIMIDO

ANDRADE, Clara de <sup>1</sup>

### RESUMO

Esta reflexão tem como ponto de partida o *Teatro-Jornal*, procedimento teatral desenvolvido por Augusto Boal na última fase do Teatro de Arena, como forma de sobrevivência à censura. Será com o *Teatro-Jornal* que Boal inicia o processo de criação das técnicas que vieram a dar origem ao Teatro do Oprimido. O foco do trabalho, em seguida, é no próprio desenvolvimento destas formas teatrais, especialmente o *teatro-fórum*, com o intuito de estabelecer possíveis relações com o conceito de *emancipação do espectador* e o *regime estético da arte* propostos pelo filósofo Jacques Rancière.

**Palavras-Chaves:** Teatro de Arena; teatro político; Teatro do Oprimido.

### ABSTRACT

This presentation reflects on the *Newspaper Theatre*, developed by Boal in the last years of Teatro de Arena, as a way of surviving the censorship. With the *Newspaper Theatre*, Boal begins the process of creating the techniques which subsequently gave rise to the Theatre of the Oppressed. The approach then is in the development of these theatrical forms, especially the *forum theater*, in order to establish possible relations with the concept of the *emancipated spectator* and the *aesthetic regime of art* proposed by the philosopher Jacques Rancière.

**Key-words:** Arena Theatre; political performance; Theater of the Oppressed.

---

<sup>1</sup> **ANDRADE, Clara de.** Atriz, cantora e pesquisadora em teatro. Doutoranda em Artes Cênicas na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e mestre em Artes Cênicas pela mesma Universidade. Autora da dissertação: “O exílio de Augusto Boal: reflexões sobre um teatro sem fronteiras” (2011), em vias de publicação. Sua pesquisa atual se debruça sobre o teatro político do teatrólogo brasileiro Augusto Boal. clara.and@gmail.com.

## Introdução

Este trabalho reflete sobre o momento em que Augusto Boal inicia o processo de criação das técnicas que vieram a dar origem ao Teatro do Oprimido. O *Teatro-Jornal* foi o primeiro experimento nesse sentido, desenvolvido por Boal na última fase do Teatro de Arena, fim dos anos 60 e início dos 70, como forma de sobrevivência à censura imposta pelo regime militar.

Algumas questões logo se colocam para a presente reflexão: até que ponto o teatro de Boal, neste momento, se diferencia do teatro épico de Bertolt Brecht para ganhar um novo sentido de práxis artística e política? Como era a atuação do *Teatro-Jornal*, surgido quando Augusto Boal transformava sua visão de teatro político para criar o Teatro do Oprimido?

O Teatro de Arena de São Paulo, na década de 60 e nos primeiros anos que se seguiram ao golpe militar, apresentava claramente o intuito de passar uma mensagem para a plateia, instaurando, conseqüentemente, um pensamento e uma postura no espectador.<sup>2</sup> É o caso de espetáculos como *Arena Conta Zumbi* (1965) e *Tiradentes* (1967), concebidos a partir do *sistema coringa* de encenação, de clara inspiração no teatro épico e no efeito de distanciamento de Bertolt Brecht. Diante do contexto de uma ditadura militar recém-instaurada, estas montagens apresentavam um fundo ideológico de resistência e oposição ao novo regime, caracterizando-se como um teatro de protesto e de incitação da plateia à conscientização e ao engajamento na luta política.

No entanto, desde a sua formação, o Teatro de Arena fomentava o desejo de alcançar as massas, o tão aclamado *povo*. Depois de se apresentarem ao longo de anos, em formato de repertório, para uma plateia de cerca de 80 lugares em teatro situado na zona central de São Paulo, surge uma crise no âmbito do grupo acerca do real alcance do teatro realizado pelo grupo até então e sua capacidade de inserção concreta nas camadas populares.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> BOAL, Augusto. In: GARCIA, Silvana. *Odisséia do Teatro Brasileiro*. SP: SENAC, 2002, p. 248.

<sup>3</sup> Nesta mesma crise, Oduvaldo Vianna Filho se afasta enquanto integrante do grupo e decide criar os Centros Populares de Cultura (CPC), na tentativa de estar mais perto do inalcançável *povo*.

Em sua busca incessante por um teatro popular e libertador que pudesse sobreviver dentro de regimes ditatoriais, Boal se vê diante da necessidade de criar novas formas de atuação artística. É quando inicia a pesquisa das técnicas que vieram a desembocar no Teatro do Oprimido, buscando novas formas de transferir para a plateia os meios de produção da arte, ao invés de pensá-la somente como um produto acabado. Ao invés de dizer através da arte o que o público deve fazer, Boal procura com que as pessoas *façam* a sua própria arte.

### **Teatro-jornal: a transição**

Este traço irá aparecer primeiramente no desenvolvimento do *Teatro-Jornal* por um grupo de jovens atores, fruto da multiplicação do Teatro de Arena. O grupo nasceu no Areninha – pequeno teatro situado no segundo andar do conhecido Arena, em São Paulo. No final do ano de 1969 e início de 1970, realizou-se um curso de interpretação com a atriz argentina Cecilia Thumim Boal, companheira de Boal, e a diretora Heleny Guariba.

Os jovens atores que haviam participado do curso, entre eles Dulce Muniz, Celso Frateschi e Denise Del Vecchio, se interessaram pela ideia que Boal havia desenvolvido com Vianinha, mas que nunca tinham chegado a realizar: montar espetáculos diários com jornais da manhã. Os ensaios seriam à tarde e a cada noite representariam um espetáculo diferente.<sup>4</sup>

Experiência semelhante havia sido feita nos Estados Unidos na década de 30, após o *crack* da bolsa de Nova Iorque, pelo grupo *The Living News-paper*, inicialmente como mero pretexto de trabalho para jornalistas desempregados, e aos poucos como elaboração de peças inspiradas em fatos verídicos.<sup>5</sup> Porém, não se sabe se Boal chegou a tomar conhecimento da remota experiência norte-americana.

---

<sup>4</sup> BOAL, Augusto. *Hamlet e o Filho do Padeiro: Memórias Imaginadas*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 270.

<sup>5</sup> MAGALDI, Sábato. *Um Palco Brasileiro: O Arena de São Paulo*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 92.

Naquele momento, dos mais repressivos da ditadura militar no Brasil, em pleno governo Médici, a montagem de cenas produzidas literalmente “do dia para a noite”, foi uma forma de escapar da ação da censura que, desde a promulgação do AI-5, em 1968, atuava de maneira cada vez mais forte sobre peças e grupos teatrais. A I Feira Paulista de Opinião, por exemplo, no mesmo ano de 1968, havia tido 65% de seu texto censurado, o que quase impediu a realização da mesma.

Segundo o pesquisador Eduardo Campos Lima<sup>6</sup> os jovens atores pesquisaram por conta própria notícias de jornais e, experimentalmente, construíram um primeiro embrião para o espetáculo. Ao voltar de uma turnê com *Zumbi* e assistir ao trabalho, Boal ficou muito entusiasmado: contribuiu dramaturgicamente no roteiro e seleção das notícias; cenicamente, dando acabamento final ao espetáculo e traz a ideia de inserir as técnicas teatrais dentro do próprio roteiro teatral.

O *Teatro-Jornal - Primeira edição*, ao mesmo tempo em que apresentava os espetáculos para o público, com as nove técnicas de transformação de uma notícia em cena teatral, fazia sessões para ensinar estas mesmas técnicas para grupos interessados em aplicá-las: organizações de estudantes, professores, sindicalistas e ações de organização comunitária, na época, o chamado “trabalho de bairro”.<sup>7</sup> A aplicação das técnicas era utilizada primordialmente para o trabalho político, cada vez mais clandestino. A maioria dos integrantes do grupo, inclusive, também fazia parte de alguma organização política.

Eram realizadas de três a cinco sessões por dia. Aos poucos, o grupo passou a ir até os locais para realizar as apresentações, de forma que as técnicas pudessem se expandir cada vez mais: universidades, periferia, cidades do interior de São Paulo, como São Carlos, Ribeirão Preto e no ABC Paulista.

---

<sup>6</sup> LIMA, Eduardo Luís Campos, 2012. *Procedimentos formais do jornal vivo Injunction Granted, (1936), do Federal Theatre Project, e de Teatro Jornal: Primeira Edição (1970), do Teatro de Arena de São Paulo*. Dissertação de Mestrado. USP. São Paulo: 2012, 313 f.

<sup>7</sup> CAMPOS, Claudia de Arruda. *Zumbi, Tiradentes*. São Paulo: Perspectiva, 1988, p. 135.

O intuito era formar novos grupos que depois pudessem ter autonomia. No entanto, de acordo com Dulce Muniz e Celso Frateschi,<sup>8</sup> muitos grupos realizavam apenas a primeira apresentação de seu próprio *Teatro-Jornal* e depois acabavam não seguindo com as apresentações, mas engajando-se na reorganização dos seus diretórios acadêmicos ou sindicatos recém-diluídos pelo regime.

Desde a sistematização das metas e estrutura do *sistema coringa*, Boal via a necessidade de criar novas convenções para o teatro que permitissem aos espectadores conhecer o jogo de cada espetáculo. Para Boal, assim como o futebol, o teatro deveria ter regras pré-conhecidas para que todos pudessem “jogar” um pouco de teatro, fazendo dele, de fato, uma arte popular. Ao revelar ao público os recursos do teatro, Boal nos remete a uma proposta de formação de plateia, não em seu âmbito puramente artístico e contemplativo, mas sim a uma formação política e teatral de uma plateia ativa e diretamente participativa.

O texto de *Teatro-Jornal - Primeira edição* começa justamente com a explicação do Coringa sobre essa relação entre o teatro e o futebol para introduzir a apresentação das técnicas, com o estímulo de que o público, por si mesmo, crie depois outras técnicas em seu próprio ambiente.

As nove técnicas de *Teatro-Jornal* eram apresentadas em cena e também descritas no próprio roteiro dramaturgico do espetáculo.<sup>9</sup> Elas se compunham desde a leitura simples da notícia ao público à leitura com dramatização e ritmos diferentes, um noticiário cruzado ou simultâneo de duas ou mais notícias, jingles publicitários e a técnica chamada de “figuração concreta da notícia”.<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> LIMA, Eduardo Luís Campos. *Procedimentos formais do jornal vivo Injunction Granted, (1936), do Federal Theatre Project, e de Teatro Jornal: Primeira Edição (1970), do Teatro de Arena de São Paulo*. Dissertação de Mestrado. USP. São Paulo: 2012, pp. 117-119.

<sup>9</sup> O texto original do *Teatro-Jornal Primeira-Edição* encontra-se completo junto ao parecer da censura e disponível nos anexos da dissertação de Eduardo Campos Lima (USP) e no blog do Instituto Augusto Boal.

<sup>10</sup> BOAL, Augusto. *Teatro-Jornal – Primeira Edição*. Apud: LIMA, Eduardo Luís Campos. *Procedimentos formais do jornal vivo Injunction Granted, (1936), do Federal Theatre Project, e de Teatro Jornal: Primeira Edição (1970), do Teatro de Arena de São Paulo*. Dissertação de Mestrado. USP. São Paulo: 2012, pp. 300, 301.

Muitas ações que eram realizadas em cena não estão descritas no texto. A primeira notícia, por exemplo, é sobre uma jovem que rouba a peruca de uma mulher na rua e acaba sendo levada presa para o Presídio Tiradentes. Esta notícia que, a princípio, soa apenas como um fato estranho, servia de pretexto para que o grupo representasse em cena a tortura praticada naquele presídio.

Este último procedimento teatral é apresentado no texto de modo que parece sintetizar o próprio objetivo do *Teatro-Jornal*: “A informação já não informa. (...) A morte é abstrata. Por isso é preciso tornar concretas certas palavras.”<sup>11</sup> Em seguida a esta explicação, o elenco apresentava a notícia da morte de um operário que teve seu corpo completamente queimado ao ser obrigado a trabalhar em um forno sob temperaturas altíssimas. A tragédia deste operário era representada pela queima real de uma boneca em cena, com o intuito de “tornar concretas certas palavras”.<sup>12</sup>

Deste modo, o *Teatro-Jornal* fazia uso, em sua proposta de encenação, de recursos advindos diretamente da chamada *arte crítica* e das diferentes formas de teatro político que vinham sendo realizadas até então. Primeiro, ao partir das próprias notícias de jornais para a construção de sua dramaturgia, como uma costura em cena de recortes da realidade, encontramos claramente o uso da forma artística da colagem.

Segundo o filósofo Jacques Rancière, em seu livro “O espectador emancipado”, a colagem é particularmente representativa da tradição crítica da arte e se fundamenta pelo choque causado pela superposição de elementos heterogêneos e até mesmo conflituosos. Para o autor, o marxismo a adotou para tornar perceptível a violência da dominação de classe que estaria oculta sob o “cotidiano ordinário”.<sup>13</sup>

Da mesma forma que outras manifestações teatrais - como o Teatro Documentário de Peter Weiss - o *Teatro-Jornal* procurava, pelo uso da colagem,

---

<sup>11</sup> Idem, p. 300.

<sup>12</sup> Idem.

<sup>13</sup> RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Tradução Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012, p. 29.



desvendar a realidade, mostrar ao público algo que ele ainda não enxergou, fazer a “crítica da camuflagem e da falsificação da realidade”<sup>14</sup> pelos meios de comunicação de massa. Uma necessidade agravada pelo contexto em que se inseria de repressão à liberdade de imprensa. Seu caráter de protesto, de arte imediata e de ação política realizada na prática, por sua vez, apresenta forte semelhança com o teatro de agitação e propaganda – o *agit-prop*.

Foi justamente sobre a colagem e o princípio do choque causado pela superposição de elementos que se fundamentou o efeito de estranhamento desenvolvido por Bertolt Brecht.<sup>15</sup> Os procedimentos teatrais apresentados pelo *Teatro-Jornal* se valiam também de outros recursos advindos do efeito de estranhamento *brechtiano*, como o uso da metáfora, a quebra épica da narrativa e a interpretação coletiva. De acordo com Rancière, o “choque estético das sensorialidades diferentes” proposto por Brecht deveria produzir dois efeitos: a estranheza deveria se dissolver na consciência intelectual do sistema de dominação e esta deveria se transformar em mobilização política.

Por pertencer historicamente a um período de transição - últimos anos de atuação do grupo, quando Boal começa a experimentar novas concepções teatrais - o *Teatro-Jornal* manteve algumas características das formas de teatro político que vinham sendo realizadas, mas também se diferenciou delas, apontando para uma nova direção. Ao compartilhar com o público suas técnicas teatrais deixando-o livre para construir a dramaturgia que melhor lhe conviesse, a experiência do Arena com o *Teatro-Jornal* trouxe um dado novo de autonomia do espectador em relação a essa conscientização, advinda, supostamente, sempre do intelectual.

Como relacionar então o *Teatro-Jornal* com a reflexão atual sobre as diferentes formas de teatro político contemporâneo?

### **O paradoxo do “espect-ator”**

---

<sup>14</sup> WEISS, *Notas sobre o Teatro Documentário*. (Notizbücher 1960-1971). Ed: Suhrkamp, 1982, p.11

<sup>15</sup> RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Tradução Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012, p. 29.

Esta estratégia de partilhar com o público os meios de se fazer teatro veio a ser ampliada por Augusto Boal no desenvolvimento do Teatro do Oprimido. O *Teatro-Jornal* foi a primeira experiência nesse sentido, incluída no arsenal somente posteriormente. Poucos anos depois da vivência do Arena com o *Teatro-Jornal*, Boal foi preso pela ditadura militar e partiu para o exílio involuntário na Argentina. Foi durante o seu exílio na América Latina, cercado pelo autoritarismo, que o teatrólogo se viu na necessidade de criar seu método de teatro popular. Primeiro, na própria Argentina experimentou o *teatro invisível* com um pequeno grupo de atores portenhos.<sup>16</sup> Em seguida, no Peru, ao participar de um programa de alfabetização popular ao lado de Paulo Freire, Boal diz ter “descoberto” o *teatro-fórum*, técnica teatral que se espalhou pelo mundo, em que o espectador entra em cena e torna-se também ator ou, em suas próprias palavras, *espect-ator*.

Esta denominação de Augusto Boal pressupõe claramente a participação direta do espectador em cena. No Teatro do Oprimido, mais especificamente na técnica de *teatro-fórum*, o espectador, diante de um determinado conflito apresentado no palco, escolhe o momento da cena no qual quer intervir, substitui o ator que interpreta o *oprimido* e realiza uma ação dramática que, a seu ver, possa solucionar o problema encenado.

Este foi o caminho encontrado por Boal na tentativa de diminuir o hiato existente entre a conscientização intelectual e a ação concreta do espectador, um vácuo que o efeito de distanciamento de Brecht parecia não ter conseguido resolver.

De acordo com a “Poética do Oprimido”,<sup>17</sup> ao realizar uma ação em cena, o espectador se tornaria mais propenso a realizar ações de desconstrução da opressão, podemos chamar de *des-opressão*, em sua própria vida. Deste modo, a ação do espectador não se restringiria ao “evento teatral”, pois está voltada

---

<sup>16</sup> ANDRADE, Clara de. *O exílio de Augusto Boal: reflexões sobre um teatro sem fronteiras*. Rio de Janeiro: Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), 2011.

<sup>17</sup> BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*. 2º ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

principalmente para a ação concreta que ele venha a realizar em seu próprio meio, ao deixar o espaço cênico. Em sua crítica ao efeito *brechtiano* Rancière nos diz que: “não há evidência de que o conhecimento de uma situação provoque o desejo de mudá-la”.<sup>18</sup> Para Boal, no caso do Teatro do Oprimido, o fato do espectador não apenas ter tomado consciência da situação, mas também ter vivenciado e transformado ela em cena, provocaria sim no *espect-ator*, o desejo de transformá-la e ainda lhe traria as ferramentas práticas para fazê-lo. O espectador então é convidado a ensaiar em cena a transformação que quer realizar na vida. Nas palavras de Boal: “A ação dramática esclarece a ação real. O espetáculo é uma preparação para a ação.”<sup>19</sup>

Jacques Rancière sintetiza as inúmeras críticas teatrais ao longo da história sobre uma fórmula essencial que ele dá o nome de “paradoxo do espectador”. Parece que é justo deste paradoxo que estamos tratando. O filósofo o define de maneira simples: “não há teatro sem espectador”.<sup>20</sup> Diante desta premissa, segundo Rancière, a crítica teatral passou a buscar “um teatro sem espectadores” no qual aqueles que assistem pudessem se tornar participantes ativos em vez de serem apenas “voyeurs passivos”.<sup>21</sup> Esta reforma do teatro pela ativação do espectador teria encontrado duas fórmulas. Aquela proposta por Brecht, que retoma o teatro como assembléia, no dizer de Rancière, ao trazer à tona a consciência de classe do povo e a discussão sobre suas demandas. E aquela representada, para o filósofo, pelo pensamento de Antonin Artaud, que afirma o teatro como ritual, cerimônia da comunidade que se reapodera de suas próprias energias.<sup>22</sup>

---

<sup>18</sup> RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Tradução Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012, p. 29.

<sup>19</sup> BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*. 2º ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977, p. 169.

<sup>20</sup> RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Tradução Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012, p. 8.

<sup>21</sup> *Idem*, p. 9.

<sup>22</sup> *Idem*, p. 11.

No entanto, para Rancière, oposições como olhar/saber, atividade/passividade definem uma divisão do sensível que distribui capacidades e incapacidades vinculadas a priori a essas posições. Em suas palavras, essas oposições seriam como “alegorias da desigualdade”, pelo fato das estruturas “do dizer, do ver e do fazer” pertencerem à estrutura mesma da “dominação e da sujeição”.<sup>23</sup>

Nessa relação didática que se daria entre o artista que ensina aos seus espectadores os “meios de deixarem de ser espectadores para tornarem-se agentes de uma prática coletiva”<sup>24</sup>, Rancière aponta como evidente a identidade, ou passagem, da “causa ao efeito”, da intenção do artista-intelectual ao resultado provocado no espectador. Para Rancière foi sob essa ideia que se apoiou com frequência a “política da arte”.<sup>25</sup> Esta espécie de identificação entre causa e efeito negaria um terceiro elemento que seria a própria performance enquanto algo autônomo que se manteria *entre* o artista e o espectador, afastando qualquer transmissão fiel, qualquer identidade entre causa e efeito. Segundo Rancière, a negação deste algo autônomo que se mantém como mediação, afirmaria a ideia de uma essência comunitária do teatro, como se ele fosse um lugar comunitário por si mesmo, o que para ele deve ser revisto.<sup>26</sup>

No início deste trabalho, observamos ser exatamente desta forma que se dava a atuação do Teatro de Arena no início dos anos 60. A princípio, esta crítica de Jacques Rancière ao artista que ensina e conclama os espectadores para tornarem-se agentes ativos no encontro teatral poderia parecer se estender também ao Teatro do Oprimido, posto que ele coloca concretamente o espectador em cena. Porém, se analisarmos esta relação mais de perto, veremos que há diferenças, mas também semelhanças, entre a ideia de emancipação do espectador proposta por Rancière e a prática do teatro de Augusto Boal.

---

<sup>23</sup> RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Tradução Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012, p. 17.

<sup>24</sup> Idem, p. 13.

<sup>25</sup> Idem, p. 65.

<sup>26</sup> Idem, pp. 19, 20.

Para Rancière, o poder comum aos espectadores não vem do fato de pertencerem todos a uma mesma coletividade, mas sim pelo poder em comum que cada um tem de traduzir à sua maneira o que percebe, de relacionar o que vê, o que sente e o que ouve como uma “aventura intelectual singular”, posto que cada um de nós já faz a sua própria tradução do mundo na “floresta dos sentidos” – visão por sinal muito parecida com a de “leitura do mundo” de Paulo Freire. Nas palavras de Rancière:

É a capacidade dos anônimos, a capacidade que torna cada um igual a qualquer outro. (...) É nesse poder de associar e dissociar que reside a emancipação do espectador, ou seja, a emancipação de cada um de nós como espectador. Ser espectador não é a condição passiva que deveríamos converter em atividade. É nossa situação normal.<sup>27</sup>

No entanto, para Boal somos sim espectadores do mundo, mas somos também atores, atuantes, neste mesmo mundo. E o espectador, mesmo fazendo sua própria leitura da performance a que assiste, é também e todo tempo ator de sua própria vida. A continuação do texto citado acima de Rancière, curiosamente, parece englobar tanto as diferenças como as semelhanças encontradas entre sua ideia de emancipação e a liberação do espectador proposta por Boal: “Não temos de transformar os espectadores em atores e os ignorantes em intelectuais. Temos de reconhecer o saber em ação no ignorante e a atividade própria ao espectador. Todo espectador é já ator de sua história; todo ator, todo homem de ação, espectador da mesma história.”<sup>28</sup>

Boal, por sua vez, acredita que assim como o espectador é ator de sua história, ele é capaz também de ser ator no teatro. Sua ação no palco, no entanto, não visa somente a uma prática lúdica, mas principalmente ao exercício da política. Ao propor ao seu *espect-ator* que entre em cena para transformar o mundo do teatro através de uma ação dramática, qualquer que seja esta ação, Boal vislumbra que este “anônimo” seja capaz também de transformar a sua própria vida e, conseqüentemente, o mundo a sua volta. A seu ver, é através de uma ação concreta, no palco e na vida, que se pode transformar uma realidade.

<sup>27</sup> RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Tradução Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012, p. 21.

<sup>28</sup> Idem.

Ou seja, Boal vislumbra que o espectador anônimo ao experimentar-se também ator no teatro, se torne não apenas o protagonista, mas também o *sujeito* de sua própria história.

Por fim, no *regime estético da arte* proposto por Rancière, a eficácia estética significaria: “a eficácia da suspensão de qualquer relação direta entre a produção das formas de arte e a produção de efeito determinado sobre um público determinado”.<sup>29</sup> Assim, no processo de “emancipação do espectador”, o efeito não pode ser antecipado posto que: “ele exige espectadores que desempenhem o papel de intérpretes ativos, que elaboram sua própria tradução para apropriar-se da *história* e fazer dela sua própria história. Uma comunidade emancipada é uma comunidade de narradores e tradutores.” Para esta comunidade, onde todos são emancipados enquanto indivíduos seria preciso uma nova distribuição das capacidades e, portanto, nova distribuição dos lugares ocupados na sociedade. A emancipação seria então o “embaralhamento da fronteira entre os que agem e os que olham”.<sup>30</sup>

Eis aqui então mais uma afinidade entre o pensamento de Jacques Rancière e de Augusto Boal. Ao democratizar os meios de produção de sua própria prática, tanto no que se refere à intervenção do *espect-ator* em cena, como em seu sistema de multiplicação do método, Boal está assumindo o risco e solidarizando-se com os demais de não antecipar os efeitos desta relação. Quando o espectador diz: “Pára!” e entra em cena, nenhum dos participantes tem como prever qual ação ele irá propor aos demais atores. Deste modo, o que está em jogo no *teatro-fórum* e no Teatro do Oprimido como um todo, é justamente o “mundo sensível do anônimo”<sup>31</sup>, como no dizer de Rancière, e poderíamos mesmo dizer o mundo sensível do *oprimido*. O efeito desta prática não tem como ser calculado previamente, posto que a descoberta desse mundo se dá em processo e somente pelo próprio autor da experiência estética, seja ele um espectador emancipado ou um espectador transformado em ator. Assim, surgem

---

<sup>29</sup> RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Tradução Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012, p. 58.

<sup>30</sup> Idem, p. 23.

<sup>31</sup> Idem, p. 65.

novas possibilidades de subjetividades, estéticas e políticas, e infinitos caminhos do possível.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Clara de. *O exílio de Augusto Boal: reflexões sobre um teatro sem fronteiras*. Rio de Janeiro: Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro: 2011.

BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*. 2º ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

\_\_\_\_\_. *Hamlet e o Filho do Padeiro: Memórias Imaginadas*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

\_\_\_\_\_. *Depoimento*. In: GARCIA, Silvana. (org.) “Os Ulisses retomam Ítaca – Depoimentos – Augusto Boal”. In: *Odisséia do Teatro Brasileiro*. São Paulo: SENAC, 2002, p. 237-268.

CAMPOS, Cláudia de Arruda. *Zumbi, Tiradentes*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

LIMA, Eduardo Luís Campos. *Procedimentos formais do jornal vivo Injunction Granted, (1936), do Federal Theatre Project, e de Teatro Jornal: Primeira Edição (1970), do Teatro de Arena de São Paulo*. Dissertação de Mestrado. USP: 2012.

MAGALDI, Sábato. *Um Palco Brasileiro: O Arena de São Paulo*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Tradução Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

WEISS, Peter. *Notas sobre o Teatro Documentário*. (Notizbücher 1960-1971). Ed: Suhrkamp, 1982.

## RUPTURA E DESLOCAMENTO: O ESPECTADOR EM ATO

ARRUDA, Rejane K. <sup>1</sup>

### RESUMO

O artigo pretende refletir sobre a posição “dividida” do espectador. E trabalhar com a hipótese de que seria possível perceber, no teatro pós-brechtiano, uma convocação ao ato. Lança-se mão da noção lacaniana do ato como “o que não tem retorno”. O ato implicaria a ruptura; a mudança radical da posição do sujeito na tessitura das relações sociais. A partir desta hipótese, pensa-se a noção de fragmentação do espaço no teatro contemporâneo - e as sucessivas modificações nas relações entre espectador e cena - como modalidades desta convocação ao ato. Mais do que a modificação objetiva da relação espacial, estaria em questão a “divisão” do espectador. Não apenas na medida em que o paradigma deixa de ser a unicidade das relações imaginárias (alicerçadas no sentido da diegese). Propõe-se, como estrutura da relação espectador-cena, a constante alternância da posição, bem como o deslocamento, do sujeito pela tessitura da obra. Este deslocamento implicaria um “resto” que não se inscreve na relação de conhecimento sujeito - objeto e, por sua vez, será elaborado em ato. O ato adviria de uma necessidade do espectador resignificar a própria posição na tessitura das relações sociais já que o enlaçamento no ritual cênico o deslocou. Chega-se ao espectador como participante do saber produzido sobre a sua atividade. A racionalidade reivindicada, longe de afastar a experiência do afeto, implicaria um duplo estatuto, pois é ao deparar-se com a vertigem e o horror que o novo significativo surge. E é na medida em que, deste ato, um “novo” surge, que o teatro é político. E que o espectador é criador não apenas de um saber ou de um pensar, mas de um ato – ruptura de um mundo.

---

<sup>1</sup> Rejane K. Arruda é graduada, mestre e doutoranda em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo e bolsista da FAPESP. Tem desenvolvido pesquisa em artes com ênfase na Teoria e Prática Teatral, Formação do Artista e interfases com o cinema e a psicanálise. É também encenadora e atriz. E-mail: rejane.arruda@usp.br



**Palavras-chaves:** espectador – Brecht - ato

## **ABSTRACT**

This article is a reflection on the "divided" position of the spectator. It works with the hypothesis that it would be possible to perceive, in the pos-brechtian theatre, a call to an act. The lacanian concept of act as "what has no return". The act would imply a breakdown; the radical change of the subject's position in the web of social relationship. From this hypothesis, it is possible to think the notion of fragmentation of space in contemporary theatre - and successive relationship changes between spectator and scene - as forms of this call to an act. Further than the objective spacial relation, it would be in question the spectator's "division". Not only as far as the paradigm is no more the unicity of imaginary relationship (based in the sense of diegesis). The proposition is that the structure of the spectator-scenery is a constant change of position, as well as a subject's displacement by the play's web. This displacement would imply a "left over" that does not write itself in the relationship subject-object and, therefore, will be transformed in act. The act will come from the spectator's need to resignify his own position in the web of social relations as the entanglement in the scenic ritual has placed him aside. The spectator is touched as participant of a knowledge produced about his activity. The requested rationality, far from enlarging the distance of affection, would imply in a twofold statute, because is by facing vertigo and horror that the new significant emerges. It is as a result from this act, that something new will emerge, that the theatre is political. And that the spectator is the creator not only of a knowledge or of a thought but of an act: breakdown of a world.

**Key-words:** spectator- Brecht – act

A proposta deste texto é refletir sobre uma posição "dividida" do espectador; e trabalhar a hipótese de que seria possível perceber, no teatro pós-brechtiano, uma convocação ao ato. Para isto, lança-se mão de noções

elaboradas por Jacques Lacan e comentadores: o ato como o que não tem retorno e o simbólico também como tessitura de relações sociais inscritas na linguagem. O ato implicaria uma ruptura; uma mudança radical da posição do sujeito na tessitura destas relações. A partir desta hipótese, pretende-se pensar a fragmentação do espaço e as modificações nas relações entre espectador e cena como modalidades desta convocação ao ato.

Para introduzir a hipótese parto de uma proposição bastante lacaniana: “o ato evidencia uma fratura na razão” (TORRES, 2010: 22). Uma proposição que diverge de uma ideia de modificação do mundo como escolha consciente. Sabe-se que Brecht não queria retratar a realidade, mas transformá-la. No entanto, não se trataria de apresentar uma tese ao espectador e convencê-lo a agir. Não seria tarefa do teatro ditar uma conduta ou comportamento do espectador. Se fazer teatro não é convencê-lo a modificar a forma de agir, como o ato se dá? Como a experiência teatral convoca o sujeito ao ato, rompendo a tessitura de sustentação das relações sociais que o mantém alienado (digamos assim)?

Existe uma segunda proposição que é a do ato implicado como simbólico –articulado aos pactos, aos acordos, atribuições, uma relação com a lei (tudo o que se dá pela via da linguagem e implica a posição do sujeito no mundo). No entanto, este ato toca alguma coisa do real. Real lacaniano, que se dá enquanto “encontro faltoso”. Em se tratando do que do ato toca o real o sujeito está fora – para que no instante seguinte possa se re resignificar e também ao ato. O ato está entre o simbólico onde o sujeito se inscreve e o real que a pulsão toca no sentido de que algo o ultrapassa. Trata-se de reconhecer que estruturalmente algo escapa. Este é o ato. Trata-se também da noção freudiana de ato-falho como o que não se antecipa: desrazão. O “engano como a verdade possível do encontro do sujeito com o real” (idem: 148). O ato implicaria estes dois registros: o real faltoso e o deslocamento no simbólico. De maneira que se trataria de encontrar a fissura desta rede simbólica onde o sujeito possa se alojar – o espaço de um ato depois do qual tudo será diferente; reconhecer que um espectador não é somente um indivíduo racional e dominador das ações, mas um sujeito dividido entre a inscrição na linguagem e o real inapreensível que a pulsão circunda e o faz falhar.

Entre o que o determina como sujeito e a falha, ele se divide. Viria de um deslize, então, a perspectiva de encontrar um novo buraco para alojar-se na teia social, tencionando-a. Como o teatro agiria neste ponto de encontro entre real e simbólico transformando o mundo do indivíduo que está implicado como sujeito? Não seria em um ponto de engano que o teatro pode provocar um ato? E o deslocamento deste sujeito para outro lugar na própria história?

Ao passar para o discurso pós-dramático, percebe-se que é a relação com o espectador que se quer mudar. O cerne não está na operacionalidade da cena como autônoma em relação à literatura, proposição que se burilou desde o final do Século XIX e que acompanhou o projeto das vanguardas no começo das vanguardas no começo do Século XX: dos simbolistas, da Bauhaus, de Artaud, Beckett, etc, entrando na segunda metade com Grotowski, Living Theater, Wilson e tantos outros – o que determinou a cena como escritura (e não como representação). O que estaria em questão é a demanda em relação à posição do espectador. Quebrou-se o espaço e se modificou estas relações como se viu em Grotowski, em certo momento abordando o espectador como alguém dentro da diegese e inscrevendo-o, por exemplo, como participante de um júri a qual os atores se reportavam para forçar a determinação de sua posição. Ou no dadaísmo, que radicalizou a relação com o espectador em termos de agressão e choque. Este contexto, dos atores em relação direta com o espectador, sem a mediação da diegese (ou representação) se chamou “presença”: aquilo que, segundo Maria Beatriz de Medeiros, Heidegger entende como “o que coloca em jogo o seu próprio ser” (MEDEIROS, 2011: 23). A experiência viva de ambos (ator e espectador) em uma situação de risco poderia chamar o espectador ao ato enquanto coloca em cheque a visualidade da sua realidade e das suas identificações imaginárias, como defende a teoria da performance de Glusberg. Ou, ainda, para citar o encenador brasileiro contemporâneo Roberto Alvim: é necessário “furar o espectador”. Mas em nenhum momento deixou-se de questionar se estas novas relações realmente produzem atos.

Quando falamos em anti-mimético, a questão da ruptura com o espaço está colocada, pois a visualidade da relação com o espectador é toda exposta, ao

invés da mimese da diegese inventada e colocada numa vitrine. Brecht jogou muito bem com o choque entre as visualidades: a do ator e a da personagem; a dos tipos sociais e a de um indivíduo singular; a visualidade da situação do tempo presente e da situação do tempo passado; das relações evocadas pelas canções e das relações evocadas pela cena; a do olhar do dominador e a visualidade do olhar do dominado; ou de situações retratadas ao mesmo tempo; ou a visualidade que o comentário evoca em oposição àquela que a cena evoca; a dos bastidores e a da diegese; a visualidade do que faz o personagem e do que faria o ator (ou o espectador); a visualidade da festa e do teatro oriental, que colocam o enigma da sua escrita e nos distanciam (deslocam, tiram) de nossas relações habituais.

Mas se dermos um salto para Jakobson, encontramos a noção de poético como o que faz vacilar a referência; a mensagem poética endereçada a um receptor cindido. Poderíamos supor este efeito também no mimético: na visualidade de uma realidade que se sustente imaginariamente. Uma cena construída de maneira linear (dizendo assim para opô-la ao projeto de Brecht) não faria vacilar o seu referente? Não causaria a vertigem ou o susto? Se pensarmos no projeto realista cientificista de Antoine (com Zola), o que se pretendeu foi uma realidade mimetizada fielmente para colocar o mundo aos olhos vistos e estudá-lo. No entanto, esta acabou por se configurar estranhada – deslocando o espectador das suas relações habituais com as representações (como é o caso da carne de açougue quando colocada na cena de Antoine). Ou seja, no mimético o choque também se dá. Choque que se daria enquanto alucinação diante de uma atuação naturalista quando esta alcança o estatuto de uma poética, fazendo vacilar a referência e causando a vertigem.

Voltando a Brecht, ele insistiu na não oposição entre racionalidade e emoção. Melhor, o distanciamento não desimplica a paixão ou o enlaçamento pela via da pulsão. Brecht sabia disto para defender o teatro como enlaçamento afetivo e crítico, como lugar de saber e diversão ao mesmo tempo. O seu teatro desautoriza a clássica oposição “racional *versus* emocional” que parece ser uma espécie de herança de Diderot ou da oposição kantiana entre razão e paixão. Parece que o teatro brechtiano a coloca em cheque: não há esta oposição. Parece

que o teatro toca em um saber e ao mesmo tempo enlaça o sujeito pelo seu *pathos*; pelo que lhe é pulsional e apesar de articulado à linguagem (e ao pensamento) toca no para além da razão. Dizendo de outra forma, a escolha entre “representação mimética *ou* performatividade” (ao se reivindicar a presença ao invés da representação) e entre “razão *ou* paixão” (quando se parte da dicotomia) não determina uma escolha pelo ato.

Haveria a perspectiva do teatro como construção de uma posição em deslocamento para que, neste “pra lá e pra cá”, de um corte a outro, algo possa, sem querer (e não por convencimento ou determinação) claudicar – como se estes sucessivos deslocamentos implicassem um desencontro que será elaborado em ato? E provocasse uma retessitura das relações sociais porque algo a partir da experiência e do dispositivo teatral faltou? É como se a necessidade de resignificar a própria posição na tessitura das relações sociais viesse do desajuste proporcionado pela experiência teatral, como se se tirasse uma peça do lugar e por acaso, erro ou falha – ou por impulso como se costuma dizer (como o que escapa) – o sujeito reconfigurasse o todo? A experiência teatral implicaria este duplo estatuto: vertigem e reconhecimento – e é neste sentido que o teatro se faria político. O espectador seria criador não apenas do pensar, mas da ruptura de um mundo através do ato que lhe escapou.

Este é um horizonte apenas, não é a todo o tempo que se consegue. Tratar-se-ia de abrir perspectiva de que algo na produção teatral se dê também para nós enquanto ato falho. O que colocaria o dispositivo teatral como fundamental para que uma experiência de deslizamento ocorra. Por um lado, não se trata de um conteúdo da obra, mas de como o dispositivo mexe com o sujeito. Isto nos leva novamente a questão espacial. As quebras do espaço determinariam uma espécie de qualitativo deste dispositivo? Quando Freud coloca o analisando de costas para o analista, ele mexe no espaço. Tirando o sujeito do habitual ele traz um novo estatuto para a relação, que se altera por esconder o rosto. De maneira que faria parte da construção de um dispositivo a experiência de fragmentação do espaço. Mas, temos exemplos de teatros como o de Pina Bausch, que lança mão do palco italiano, provocando ainda assim o choque

quando da colcha de abstração salpica através de associações efeitos de diegese instantâneos que, no entanto, não se sustentam e se diluem o tempo todo (apontando uma falha e a inapropriação do imaginário). O que sustenta a poética de uma Pina Bausch a princípio não é a quebra do espaço físico, mas da imagem que poderia advir como ação. Poderíamos nos arriscar a dizer que a quebra da visualidade é estrutural, até no mimético quando a carne em cena nos remete a outra visualidade que não a da cena, mas a do cotidiano do espectador, que vacila.

Talvez, mais do que a modificação objetiva da relação espacial o que abre a perspectiva do ato é a não eficiência da unicidade das relações imaginárias. Haveria esta constante estrutural da relação espectador-cena graças à alternância do olhar e o deslocamento por fissuras neste imaginário que, na modalidade brechtiana foi constituído de certa maneira e em outras modalidades de outra. Por haver resíduo que não se inscreve nas relações imaginárias, este deverá ser elaborado em ato. Ato que produz o novo. O ato adviria da necessidade do espectador resignificar este resíduo que o enlaçamento no ritual e no dispositivo cênico produziu. Enlaçamento como uma experiência de corpo na medida em que é nele que se aloja o afeto ao mesmo tempo em que é nele que o pensamento se enlaça.

Não seria este um caminho para pensarmos o ato como uma estrutura independente de modalidades de apresentação do dispositivo? Ou ainda o dispositivo enquanto suporte do ato dependeria deste qualitativo apresentado pelas quebras do espaço?

## **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

GLUSBERG, J. A Arte da Performance. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1987.

GROTOWSKI, J. O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski (1959-1969). São Paulo: Ed. Perspectiva, 2007.

MEDEIROS, M. B. Corpos Informáticos: Performance, Corpo, Política. Brasília: Editora do PPG-Arte/UnB, 2011.

TORRES, R. Dimensões do Ato em Psicanálise. São Paulo: Ed. Annablume, 2010.

BORNHEIN, G. Brecht: A Estética do Teatro. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1992

## JUDITH: A SHORT FILM BASED ON AN ADAPTATION OF BERTOLT BRECHT'S "JEWISH WIFE"

Adapted, Directed, and produced by: ASADI, Farrokh<sup>1</sup>

### SUMMARY

In May, 2013, *The Epic Players of Chicago* ([www.epicplayers.com](http://www.epicplayers.com)) was invited to present an "epic style" film adaptation of Bertolt Brecht's "Jewish Wife" during the 14<sup>th</sup> International Brecht Symposium in Brazil. The film, entitled *Judith*, was created based on the following key features of Brechtian Theater: the use of natural setting and lighting, deliberate episodic breaks in the plot, and actors taking on multiple roles while merely demonstrating the characters they represent on a surface level. Moreover, the addition of multimedia tools such as slides, movie clips, and animation were utilized to challenge the audience and remind them that they are simply watching a manufactured sense of reality. To further create a disrupted quality to the film, interludes and breaks in scenes encourage the audience to reflect critically on what will take place next.

**Key Words:** Science & Art, Brechtian Theater, Epic Style film

### Introduction

*What does **science** and **Brechtian Theater** have in common?*

**Science** can be defined as a systematic study of anything that can be examined, tested, and verified. Science as a whole shapes the way we understand the universe, our planet, ourselves, and other living things.

**Brechtian (epic) Theater** can be defined as a type of methodical critical thinking that can empower its audience with the knowledge that every individual can effect change on the world in which he/she lives. Bertolt Brecht (1898-1956) is perhaps the most influential German dramatist and poet of the twentieth century, who aimed

---

<sup>1</sup> **Biography of the Author:** Farrokh Asadi is currently a self-retired science professor from City Colleges of Chicago and he is the founder of the Epic Players of Chicago ([www.epicplayers.com](http://www.epicplayers.com)). Farrokh's passion in directing epic style theatre began more than three decades ago, and he has staged numerous plays both in Iran and the USA. Most recently, he produced and directed Bertolt Brecht's *Fear and Misery of the Third Reich* that was staged at Northeastern Illinois University Recital Hall, Chicago IL, 2012.



to transform the stage to a social scientific laboratory, where the genealogy of events and actions could be treated down to their socioeconomic origins.

Bertolt Brecht's genius was most evident in his simplicity, accessibility, and humanistic language; however, his work is misguidedly viewed as challenging and unattainable. More specifically, Brechtian theatre employs various theatrical elements such as the scientific tools that help form connections with the audience, in order to interpret social issues that are being analyzed on stage. This allows the audience to raise questions such as “**WHY** is this happening,” rather than merely “**WHAT** is happening?” In many ways, then, science and theater have one common intention: to investigate and make sense of life while making it justifiable to live.

#### **Background: Brecht's Original Play, *Jewish Wife***

*Jewish Wife* was originally part of a series of sketches that form the play *Fear and Misery of the Third Reich*. These sketches are all slices of life in the early years of Nazi's supremacy when the horror was slowly beginning to creep into people's lives. Once in power, Nazis were quick to express anti-Semitic ideas and attempted to make life so unpleasant for Semitic-speaking peoples in Germany that they would emigrate. For example, the Nazis organized a program designed to encourage Jews to emigrate, and the number of Jews emigrating increased after the passing of the *Nuremberg Laws on Citizenship and Race* in 1935. It has been estimated that between 1933 and 1939, approximately half the Jewish population of Germany (250,000) left the country. It was also made illegal for Jews to have an Aryan spouse. The Nazis believed that the Aryan's superiority was being threatened by intermarriage, and if this was not banned, world civilization would decline.

#### **Synopsis: Brecht's Original Play, *Jewish Wife***

*Judith* is the wife of an Aryan surgeon, and fascistic propaganda has already begun to infiltrate their lives. The play opens with a disturbed, angry and nervous Judith who is packing her bags. At the moment, the combined forces that are dividing her country, its people, and her own life have made her unconditionally determined

about her decision to leave permanently. She goes to the phone and calls a few people. One of the addressees is a close friend who will hear the truth about Judith's reasons for leaving. Others will be told that she's leaving the country for a just few weeks to see some new faces. After making these calls, Judith turns to an empty chair in her dining room and starts rehearsing how she will notify her husband of her unavoidable departure. Much of the Judith's true feelings are revealed in this imaginary conversation with her husband. In their actual conversation, once he comes home from work, her husband says exactly what Judith thought he would say. When Judith tells him about her decision he initially protests, but not strongly, and is obviously relieved that she has decided to leave. He expresses that a short trip will do her good and he will bring her back in a couple of weeks when the current political mess has been settled for good.

In the script, Judith's husband is not portrayed as an antihero but as a victim, a victim of fear and distrust that has gradually altered him. At the end, Judith, her husband, and the viewers will understand that this is a dead-end journey for Judith and she will never come back. Now Judith is seen as a person in danger who is alone to the point that she feels even her husband will eventually turn against her. Judith's in-house troubles and uncertainties have become as fearful as the outside miseries that are enforced by the autocratic authority.

### **Key Distinguishable Features from *Judith*, the Film Adaptation of Brecht's**

#### ***Jewish Wife*:**

- I chose *Judith* to replace the original title of *Jewish Wife* in order to apply a more universal theme to the concept that the play can ultimately take place at anytime and anywhere in the world.
- I believe that Brecht himself may have chosen the name *Judith* for his leading character based on a fictional hero supposedly set in 587 B.C., who decapitates the general of an enemy army in order to liberate her own country (figure 1).
- My film adaptation of *Jewish Wife* is in epic style, a term that is used to describe *Brechtian Theater*. The film is episodic, apparently disconnected, and is presented in a non-chronological way without the restrictions of time

or place. I anticipate and encourage that the audience will arrive at its own conclusion of how the events are linked together in my film.

- To make the message of the film more clear, the plot was broken down into eleven episodes so that each episode can appear as one single action unit.
- In contrast to *Jewish Wife*, each episode in this epic film adaptation has its own message, and starts with a textual and/or musical interlude. My intention was to prevent the audience from feeling any sympathy with the events and encouraging them to observe critically.
- Multimedia effects were used to destroy the *realistic* unity of the plot in the film adaptation. For instance, by employing slides, movie clips, animations, music and/or textual interludes, I aim to encourage the audience to relate actions in an episode to current social events.
- In addition to altering the title of the original play, I have also added a few characters in the film that do not physically appear in the play. These may have been characters that were referred to by Judith and Fritz in Brecht's original version of *Jewish Wife*, which I have decided to expand on in order to produce more depth and interaction between the main characters.
- By presenting this story as a sequence of events between different characters, I hope to allow the audience to interpret these events through the collective behavior of the characters' relationships. Ultimately, I believe this will create interplay of social forces from which the film's messages emerge.
- Actors in this film were also directed not to fully empathize with their characters, but instead to try to demonstrate the characters' behavior.
- Throughout the film, I have incorporated the concept of *verfremdungseffekt* (the *alienation effect*). I have used various techniques to keep the audience conscious of the fact that this is a theatrical performance and that they are

witnessing an event so that they can respond in a distanced and objective manner. For example, actors were directed, whenever it was necessary, to address the audience directly by looking and talking into the camera. Furthermore, in order to avoid formation of false moods in a scene, I have utilized natural lighting and plain settings.

- The order of episodes that I have arranged in this film differs from the sequence of units in the original play. When Brecht decided to stage *Jewish Wife* for the very first time, he re-ordered the units that appeared in the script. I decided to shoot the film in the same order with the intension of further challenging the audience (Table 1).
- Both *Jewish Wife* and my epic film script adaptation of *Judith* are relevant under today's political climate. The film offers a view on all regimes around the world that are oppressive, manipulative, dishonest, corrupt, and create fear and misery in their societies.



**Figure 1:** *Judith* by Caravaggio (c. 1598; oil on canvas; Galleria Nazionale dell'Arte Antica, Rome.) Source: <http://www.ibiblio.org/vm/paint/auth/caravaggio/judith.jpg>

**Table 1:** Comparing and Contrasting Elements from *Jewish Wife* and *Judith*

Description	<i>Jewish Wife</i> : Original Play	<i>Judith</i> : Film Adaptation
<b>Style</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Non-epic style</li> <li>• Non-episodic</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Epic style</li> <li>• Episodic</li> </ul>
<b>Characters</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Judith (Jewish Wife)</li> <li>• Fritz (the husband)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Judith (Jewish Wife)</li> <li>• Fritz (the husband)</li> </ul>

		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Anna (Friend) &amp; her children</li> <li>• Gertrude (sister in-law)</li> <li>• Doctor (a family friend)</li> <li>• Max (a family friend)</li> <li>• Lotte (Max's wife)</li> </ul>
<b>Setting</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Frankfurt, Germany</li> <li>• March 1935</li> <li>• Evening</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Anywhere</li> <li>• Any date</li> <li>• Anytime</li> </ul>
<b>Opening</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Judith is packing</li> <li>• Judith begins to call various people</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• An introduction to portray motives for Judith's departure</li> <li>• Judith is packing</li> <li>• Judith begins to call various people</li> </ul>
<b>Phone Conversations</b>	Only Judith can be seen and heard	Judith and all call recipients can be seen and heard
<b>Order of Phone Conversations</b>	Doctor, Lotte, Gertrude, and Anna	Anna, Gertrude, Doctor, and Lotte
<b>Order of Scenes</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Judith packing</li> <li>• First call</li> <li>• Second call</li> <li>• Third call</li> <li>• Fourth call</li> <li>• Judith rehearsing</li> <li>• Judith and Fritz</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Introduction &amp; Prologue</li> <li>• Animation</li> <li>• Judith packing</li> <li>• Animation continues</li> <li>• Judith packing continues</li> <li>• First call</li> <li>• Animation continues</li> <li>• Second call</li> <li>• Animation continues</li> <li>• Third call</li> <li>• Animation continues</li> <li>• Fourth call</li> <li>• Burning of the phone book</li> <li>• Judith rehearsing and Fritz flashbacks</li> <li>• Fritz &amp; Max scene</li> <li>• Fritz comes home</li> <li>• Judith &amp; Fritz</li> <li>• Judith Departs</li> <li>• Final scene where Fritz calls Max</li> <li>• Epilogue</li> <li>• Closing credits</li> </ul>

**Judith: Film Cast and Crew**

Afsaneh Asadi-Grigsby	As Judith
-----------------------	-----------

Katie Baker	As Anna, Gertrude, Lotte
Brian Grigsby	As Doctor, Max
Ali Asadi	As Fritz
Mina and Mason Grigsby	As Anna's Children
Farrokh Asadi, Jon Santiago, Ali Asadi	Script Development
Farrokh Asadi, Ali Asadi	Filming
Eric Dossou, Farrokh Asadi	Editing
Idene Saam	Legal and Multimedia Assistant
Sasha Klopanovic	Animation Director for <i>If Sharks Were Men...</i>
Farrokh Asadi	Adaptation, Producer, Director

## CITATIONS

BRECHT, Bertolt. *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*. Ed. and trans. John Willett. British edition. London: Methuen. 1964.

BRECHT, Bertolt. *The Messingkauf Dialogues*. Trans. John Willett. 1965.

BRECHT, Bertolt. *Plays, Poetry, Prose Ser*. London: Methuen, 1985.

PARKER, Tom. Quote "A style of theatre so epic, that it is known as Epic Theatre".1993.

WILLET, John. Editorial notes. In *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*, by Bertolt Brecht. London: Methuen. 1964.

BRECHT, Bertolt. "A short organum for the theater" *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*. Ed. and trans. John Willett. British edition. London: Methuen.1949

## VERDADE E ÉTICA NO TEATRO INVISÍVEL

BALESTRERI, Silvia<sup>1</sup>

### RESUMO

O teatro invisível, tal como concebido e praticado por Augusto Boal, foi considerado por ele uma das primeiras modalidades do que mais tarde denominou “teatro do oprimido”. Sua prática, inicialmente justificada por permitir a abordagem de determinados temas em situação de ditadura, com o intuito de burlar a censura, é hoje contestada por alguns, que consideram um desrespeito aos “espect-atores” a não-revelação de que se trata de cena previamente preparada. Boal teve que responder a essas críticas com frequência. Uma das respostas que elaborou em um de seus livros faz uma diferença entre verdade sincrônica e verdade diacrônica. Esta comunicação pretende analisar a questão da verdade e da ética nas práticas do teatro invisível hoje, considerando suas ações do ponto de vista micropolítico, tal como estabelecido por Gilles Deleuze e Félix Guattari. Será também problematizado o *status* de “espect-ator” para este tipo de participante involuntário. Serão utilizadas, como exemplo, algumas experiências de teatro invisível relatadas por Augusto Boal em seus livros e outras vividas pela autora com diferentes grupos.

**Palavras-chave:** Teatro Invisível; Espect-ator; Ética

### ABSTRACT

Invisible theatre, as conceived and practiced by Augusto Boal, was considered by himself as one of the earlier forms of what he later denominated “Theatre of the

---

<sup>1</sup> Professora do Departamento de Arte Dramática e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Trabalhou com Augusto Boal na primeira formação do Centro de Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro (CTO-Rio). Atualmente coordena o projeto de pesquisa Teatro e Produção de Subjetividade: Exercícios Micropolíticos. Criou e ministra duas disciplinas de Teatro do Oprimido no Dep. de Arte Dramática da UFRGS.

Oppressed". Its practice was initially justified because it allowed tackling certain themes in the context of a dictatorship, with the aim of circumventing censorship. However its current critics question the invisible theatre's practice, arguing that it is disrespectful to spectators not to disclose to them the fact that what they are witnessing is a previously prepared scene. Boal frequently had to answer to that critique. One of the answers that he developed in one of his books differentiated synchronic truth from diachronic truth. This article aims to analyse the issue of truth and ethics in the practices of invisible theatre today, considering its actions from a micro-political point of view, as established by Gilles Deleuze and Felix Guattari. The status of "spect-ator" for this type of involuntary participant will also be discussed. The examples used are Boal's invisible theatre practices reported in his books and some invisible theatre experiences undertaken by the author herself among different groups.

**Key words:** Invisible Theater; Espect-actor; Ethics

O presente texto é constituído de apontamentos e reflexões para a sistematização de uma pesquisa sobre Teatro Invisível, dentro das preocupações que inspiram o projeto Teatro e Produção de Subjetividade: Exercícios Micropolíticos, coordenado pela autora. Tais apontamentos e problematizações podem vir a contribuir para a reinvenção dessa prática.

Dos três termos que compõem o título dessa comunicação, talvez aquele que seja de definição um pouco menos trabalhosa é exatamente esta que foi considerada por Augusto Boal uma das primeiras modalidades do Teatro do Oprimido (TO), junto ao Teatro Jornal e ao Teatro Imagem: o Teatro Invisível (TI). Aqueles leitores mais atentos dos livros de Boal, especialmente se tiveram contato com algumas edições de seus livros feitas no estrangeiro, perceberão que nomenclaturas, descrição, análise e debate sobre técnicas e modalidades do TO não seguem uma coerência linear, mas repetem-se, reagrupam-se, enfatizam ora um aspecto ora outro e, algumas vezes, discordam entre si. Tal característica, que



não é apenas dessa obra escrita, mas também se encontra na obra de outros autores, mostra as elaborações e reelaborações dessa prática, que aparecem ora como criação original, ora como sistematização de técnicas colhidas em diferentes grupos e situações. Estas, se guardam uma coerência entre si, é a de proporem a socialização de determinados meios de criação teatral para além de grupos teatrais ou atores formalmente estabelecidos. A utilização de técnicas e modalidades do TO tem por fim algum tipo de transformação social em favor da garantia de direitos humanos e do combate a diferentes tipos de exploração, seja no mundo do trabalho, na esfera doméstica, nas relações pessoais ou no âmbito das instituições sociais.

O **teatro invisível** consiste em se preparar uma cena, para apresentar em um espaço de acesso público, sem que ninguém, exceto os atores, venha a saber que se trata de uma encenação. Pode-se dizer que sua utilização dentro do TO objetiva que a encenação forneça um questionamento de comportamentos, hábitos e mecanismos de poder que foram **naturalizados**, suscitando o debate e a mobilização sobre o tema proposto. Com esta definição, pode-se ver que esta modalidade guarda propósitos bem diferentes de uma “pegadinha” de programas de TV ou de pequenas cenas que estudantes faziam ou fazem nas escolas, para, enganando as autoridades escolares, conseguirem a interrupção de uma aula ou mesmo a dispensa de atividades em todo um turno; difere também dos disfarces de um espião - esse exemplo é de Boal - ou das “aulas trote” para calouros em universidades. O que guardam em comum todas essas práticas é a representação pré-concebida de uma situação, que não se mostra como tal, para produzir determinados efeitos.

No caso do Teatro Invisível, além da inserção da cena na vida cotidiana, é aconselhável que os atores nunca revelem que o são, para que se produza o efeito esperado de envolvimento dos “espectadores” com o tema da encenação e para que a mobilização ou a ativação assim conquistada não se dilua mediante o argumento de que “era apenas representação”. Aí está uma de suas características mais importantes e um dos motivos das polêmicas que desperta.

Outra restrição que frequentemente se faz a essa prática no campo das artes cênicas, é a de que, se a cena está diluída no cotidiano e somente os atores têm conhecimento de que se trata de cena previamente ensaiada, não se franqueia aos assim chamados espectadores – ou espect-atores, como quer Boal – a fruição estética como tal e tampouco os efeitos que uma fruição poderia lhes propiciar, ou seja, o “público” não seria afetado esteticamente, pois, para ele, trata-se simplesmente de uma cena cotidiana.

Cabe lembrar que há diferentes modos de TI: uns totalmente invisíveis e outros apenas parcialmente invisíveis. No primeiro caso, cito o rapaz melancólico em Bári, cena que descreveremos mais adiante, e uma cena contra a homofobia no metrô de superfície de Porto Alegre e região metropolitana – Trensurb -, no Rio Grande do Sul, em que um casal de homens se reencontra e vive uma pequena cena romântica dentro do trem<sup>2</sup>. Um bom exemplo de TI parcialmente invisível é a da abertura de covas na praia como oposição à usina de Angra dos Reis. É mais comum a apresentação de pequenas cenas que, pelo inusitado da situação, chamam a atenção para o tema em pauta, pois se sobressaem das cenas comuns e cotidianas: homem que conduz sua esposa com uma coleira, homem que quer comprar um vestido para si, mulher com dois namorados, negro que se vende como escravo ao final do século XX, cidadãos que lavam monumentos “porque o governo não faz a parte dele”, desempregado que quer pagar supermercado com a força de trabalho, e tantos outros. Em todas há o impacto do inusitado e da quebra da rotina: uma sacudida na percepção e na consciência; com o intuito da transformação ou enfraquecimento de relações sociais de poder, de diluição de ideias preconceituosas e de práticas excludentes instituídas.

Eu diria que o TI mira uma transformação micropolítica de certas realidades desiguais, ou uma agitação molecular em subjetividades ilusoriamente estabelecidas, através da exposição a uma alteridade. A política que instaura, em

---

<sup>2</sup> Ambas as cenas estão narradas mais detalhadamente em BALESTRERI, Silvia. Boal, *performer?* Anais do XXI CONFAEB. São Luís, MA: Ed. UFMA, 2011. Disponível em <http://www.faebr.com.br/livro/Mesas%20rendondas/transformacao%20no%20teatro%20do%20oprimido.pdf>

geral, limita-se a relações conscientes de poder e não visa rearranjos perceptivos - visuais, táteis, auditivos. Como trabalhar um “ver tudo que se olha” ou “escutar tudo que se ouve” ampliados<sup>3</sup>? Do ponto de vista das artes cênicas, exige capacidade de improviso e domínio de cena dos atores e, se os espectadores não têm consciência de que se trata de cena preparada, os atores entre si funcionam como espectadores uns dos outros, pois a atenção deve ser redobrada, para jogar e incluir ou contar no jogo com a participação de qualquer um que presencie a cena. Os atores aquecedores ou “atores-curingas” não apenas inicialmente assistem, como provocam que outras pessoas assistam à(s) cena(s) apresentadas.

Sobre os outros dois termos do título de minha comunicação – ética e verdade – não apenas não há um consenso, como há o amplo conjunto de debates em torno deles ao longo da história da filosofia. A prática do TI, eventualmente justificada por Boal por permitir a abordagem de determinados temas em situação de ditadura – no caso, argentina -, com o intuito de burlar a censura, é hoje contestada por alguns, que consideram um desrespeito aos “espect-atores” a não-revelação de que se trata de cena previamente preparada. Boal teve que responder a essas críticas com frequência, e se vê mesmo em seus livros que houve debates entre praticantes sobre a questão moral do envolvimento de espectadores que não têm consciência de sê-lo dentro dos grupos que o praticavam.

Referindo-se a uma cena de TI em Bári, no sul da Itália, em que um rapaz mostra publicamente estar solitário, desempregado e cogita a possibilidade de se suicidar, diz Boal: “O grupo ficou emocionado e alguém levantou a questão: moralmente, será correto o que fizemos? Porque a verdade é que tal fato não tinha acontecido com esse ator: nosso amigo brasileiro estava bem empregado, bem casado, bem acompanhado – era o contrário do personagem que havia interpretado. Portanto não era verdade.” E continua: “Não era verdade? Repito a pergunta: por que não era verdade? (...) A que verdade nos referimos?”<sup>4</sup> Aqui Boal

---

<sup>3</sup> Nomes de duas das categorias de exercícios e jogos do Teatro do Oprimido, assim batizadas pelo próprio Boal, que remetem ao próprio objetivo das atividades nelas incluídas.

<sup>4</sup> BOAL, Augusto. *Stop: c'est magique!* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980. p. 123

faz uma diferença entre verdade sincrônica (está acontecendo aqui e agora) e verdade diacrônica (aconteceu e acontece em outros momentos e lugares). E completa: “Embora não fosse verdade, era verdade!” E, mais adiante, esclarece: “Não era verdade que o ator fosse o personagem, mas era verdade que ambos existiam. E os problemas de ambos eram verdadeiros.”<sup>5</sup>

Burstow, em cuidadoso artigo<sup>6</sup>, no qual põe em questão alguns “dogmas” do teatro invisível e chama a atenção para riscos e benefícios dessa prática, faz ressalvas e sugestões sobre diferentes temas e modos de abordá-los ao se praticar essa modalidade do teatro do oprimido. A autora fala do lugar de uma educadora de adultos e analisa práticas em que há manipulação dos sentimentos dos que presenciam a cena sem saber ter sido esta previamente ensaiada – situações como uma ameaça de suicídio são descartadas por ela como uma opção razoável de roteiro. Sugere abordagens que não ponham em risco física e moralmente os espectadores. Sobre a verdade diacrônica mencionada por Boal, pondera ser este um argumento fraco, pois “em um nível importante, verdades diacrônicas não são verdadeiras”, o fato de um imigrante ter se matado meses antes não torna verdadeiro o fato de que “o homem diante de seus olhos era suicida e que, se não fizessem nada, em poucas horas, ele poderia estar morto”<sup>7</sup>. Junto às restrições que levanta, inclusive quanto à postura de muitos curingas - os animadores de teatro do oprimido – que funcionam como se os fins justificassem os meios, Burstow reitera ser o TI uma potente técnica de ação social e de formação e informação. Suas restrições não são moralistas, pois não descarta a força desse tipo de prática e reconhece algumas de suas vantagens na formação de adultos – que é seu campo de atuação. O que chamamos mais acima de teatro parcialmente invisível se aproxima à referência da autora a um “espaço ‘opaco’ entre invisibilidade e visibilidade” que, segundo ela, os praticantes de TI deveriam

---

<sup>5</sup> BOAL, Augusto. *Stop: c'est magique!* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980. p. 123

<sup>6</sup> BURSTOW, Bonnie. Invisible theatre, ethics, and the adult educator, *International Journal of Lifelong Education.*, 27, n. 3, p. 275-288, 2008.

<sup>7</sup> Id., p. 280. Tradução nossa.

“ao menos considerar ocupar”<sup>8</sup>. Suas ideias merecem ser analisadas em texto dedicado especificamente a debatê-las, o que pretendemos fazer em um momento subsequente. Por ora, limitamo-nos a sugerir que suas colocações podem não ser uma contraposição ao que falaremos a seguir.

Nietzsche associa a vontade de verdade com a moral cristã: “O que quer quem procura a verdade? Qual é seu tipo, sua vontade de poder?”<sup>9</sup>. Quer-se a verdade não em nome do que o mundo é, mas do que o mundo não é. Quem não quer enganar faz da vida um erro e do mundo uma aparência, quer que a vida corrija a aparência e sirva de passagem para o outro mundo. Boal, por sua vez, diz que “a ficção é apenas uma das múltiplas formas que a realidade assume”<sup>10</sup>. E que a “(...) a palavra *ficção* (...) *significa nosso desejo de dizer a verdade, mentindo.*”<sup>11</sup>

O conceito filosófico de Realidade pode ajudar nesta problematização do TI. Eis a primeira definição de Nicola Abbagnano em seu dicionário: “1. Em seu significado próprio e específico, esse termo indica o modo de ser das coisas existentes fora da mente humana ou independentemente dela.”<sup>12</sup> Isso nos leva a pensar que, quando estamos no plano da linguagem (e da comunicação), tudo é representação, então não caberia o juízo moral de oposição ao TI, porque estaria “enganando” as pessoas. Quem engana quem em uma cena pública?

Helga Finter, em texto sobre teatralidade, que discute “espetáculo do real ou realidade do espetáculo”, refere-se a uma comparação de Gertrud Stein entre uma cena de rua (“real”) e uma cena de teatro, comparação essa que, a meu ver, corrobora a prática do TI dentro das propostas do TO:

“a escritora compara uma cena real – real scene –, da qual alguém participa, com uma cena de teatro, da qual se é somente espectador. Ela

---

<sup>8</sup> Id. p. 286. Tradução nossa. A autora tomou emprestada a noção de espaço ‘opaco’ de BURLESON, J. *Augusto Boal's theatre of the oppressed in the public speaking and interpersonal communication classrooms*. Doctoral dissertation, Louisiana State University, USA, 2003.

<sup>9</sup> DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*. Rio de Janeiro: Ed. Rio, 1976. p. 108

<sup>10</sup> BOAL, Augusto. *Stop: c'est magique!* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980. p. 23-24

<sup>11</sup> BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro: memórias imaginadas*. Rio de Janeiro: Record, 2000. p. 294

<sup>12</sup> ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 831

prefere a primeira cena justamente pelo tipo de participação exigida, porque tal cena permitiria uma realização da emoção provocada – completion of excitement. Por outro lado, a cena de teatro representada só causaria um alívio – relief. A primeira cena aboliria, além disso, a diferença de temporalidade entre o visto e o vivido, entre a cena e o público. A imediatez da cena real avança contra a mediatização teatral. A cena de rua, ao colocar em jogo uma demonstração de um acesso de violência, permite uma participação liberada do dever de atribuição de papéis e de funções sociais e também uma memória cultural para os atos e os atores.<sup>13</sup>

Ao final do mesmo parágrafo, sobressai um aspecto que, se confrontarmos com a características do TI, guardaria uma diferença com este: “A cena da vida se faz, se executa: necessária, implacável, livre de qualquer saber prévio, tanto dos atores como dos espectadores.”<sup>14</sup> Embora os atores de TI tenham exatamente esse saber prévio, embebidos e emaranhados no tecido social, com as verdades parciais, simulações e resistências neste encontrados, na maioria das vezes, são eles que mais se expõem e correm riscos, pois, para eles, o imprevisto está sempre presente e a exposição ao inusitado faz parte do jogo.

Não é intenção do TI causar estresse nos espect-atores, embora isso possa acontecer, mas há sempre os atores-curinga - também chamados aquecedores - para minimizar esses efeitos. Não dá para não haver nenhum estresse, senão não se revelam os conflitos.

Restrições ou interesse pelo TI dependem, talvez, de que concepção de subjetividade se tem: como recipiente ou em constante produção, fechada ou porosa, aberta ou não à alteridade. Em um pensamento que privilegia o movimento e a mutação constantes, **macropolítica** é aquela dos territórios reconhecidos, das grandes definições identitárias, dos partidos, associações e dos embates em torno do Poder de Estado. **Micropolítica** é a dos desmanchamentos, da agitação das partículas que compõem os territórios existenciais e outros, das

---

<sup>13</sup> FINTER, Helga. “A teatralidade e o teatro - espetáculo do real ou realidade do espetáculo? Notas sobre a teatralidade e o teatro recente na Alemanha.” *Teatro Al Sur*, nº 25, out. 2003. s.p. Grifo nosso.

<sup>14</sup> *Id. Ibid.*

linhas de fuga, que desfazem esses territórios propiciando ou forçando a composição de novos territórios.

A ética não se trata, aí, do rigor de um conjunto de regras nem de um sistema de verdades tomadas como valor em si: ambos são de ordem moral. Ético “é o rigor com que escutamos as diferenças que se fazem em nós e afirmamos o devir a partir dessas diferenças”<sup>15</sup>.

Importa, no TI, jogar com os repertórios sociais (relativizá-los), desgrudar subjetividades que goram e grudam; submetê-las a determinados encontros; não importa o ego de cada um, mas fazer fendas, abrir poros nos contornos que atrapalham a vida (afetar e ser afetado), botar o inconsciente para funcionar, produzir outros mundos (ou catalisar as mudanças), incentivar um outrar-se. Por exemplo: a homofobia é uma negação da alteridade, que às vezes se expressa em um desejo de matar o outro psíquica e fisicamente. Creio que a intervenção no Trensurb ajuda a enfraquecer esse repertório (o homofóbico-em-nós), ou ao menos contribui para esse enfraquecimento. Cada vez que sei de uma violência contra homossexuais, penso no TI como alternativa viva e enraizada no cotidiano, tentando diluir o que pode haver de condescendência a essas agressões e afirmar forças que conduzem ao encontro com o outro. Não uma aproximação de egos, mas um encontro de forças ativadas.

Há estética se houver criação de mundos; não se trata aqui da “fruição”, mas de uma provocação de deserções identitárias que permita uma abertura ao outro, possibilitando reinvenções de si e do mundo. Essa micropolítica pode também inspirar pesquisas e experimentações na fronteira entre teatros “totalmente” ou parcialmente invisíveis, de forma a propiciar, talvez, um efeito estético nos espect-atores. Nas práticas que temos constituído recentemente, esse é um possível próximo passo.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

---

<sup>15</sup> ROLNIK, Suely. Pensamento, corpo e devir: uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico. *Cadernos de Subjetividade*, São Paulo, v.1, n. 2, p. 241-251, set./fev., 1993. p.245

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BALESTRERI, Silvia (Silvia Balestreri Nunes). *Boal e Bene: contaminações para um teatro menor*. Tese (Doutorado em Psicologia Clínica). Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica, Pontifícia Universidade Católica-SP, 2004.

BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro: memórias imaginadas*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

BOAL, Augusto. "Invisible theater: Liège, Belgium, 1978". *The Drama Review*, Cambridge, MA, v.34, n.3, p.50-65, fall 1990.

BOAL, Augusto. *Jogos para atores e não-atores*. 14.ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

BOAL, Augusto. *Stop: c'est magique!* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

BOAL, Augusto. *Teatro legislativo: versão beta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

BURSTOW, Bonnie. Invisible theatre, ethics, and the adult educator, *International Journal of Lifelong Education.*, 27, n. 3, p. 275-288, 2008.

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*. Rio de Janeiro: Ed. Rio, 1976.

FINTER, Helga. "A teatralidade e o teatro - espetáculo do real ou realidade do espetáculo? Notas sobre a teatralidade e o teatro recente na Alemanha." *Teatro Al Sur*, nº 25, out. 2003. Tradução autorizada para o evento Próximo Ato 2007, promoção Itaú Cultural, São Paulo, SP. Disponível em [http://www.itaucultural.org.br/proximoato/pdfs/teatro%20coletivo%20e%20teatro%20politico/helga\\_finter.pdf](http://www.itaucultural.org.br/proximoato/pdfs/teatro%20coletivo%20e%20teatro%20politico/helga_finter.pdf) Acesso em 10 de outubro de 2011



ROLNIK, Suely. Pensamento, corpo e devir: uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico. *Cadernos de Subjetividade*, São Paulo, v.1, n. 2, p. 241-251, set./fev., 1993.

SCHUTZMAN, Mady. "Canadian roundtable: an interview". In: SCHUTZMAN, Mady; COHEN-CRUZ, Jan. *Playing Boal: theatre, therapy, activism*. New York: Routledge, 1994a. p.198-226.

SMITH, Anne Louise. *Forum theater and the role of joker: social activist, educator, therapist, director; the changing perspectives of canadian jokers*. Dissertação (Master of Arts)- Department of Drama, University of Alberta, Canadá, Fall, 1996.

## O GESTO CITÁVEL E A FORMAÇÃO DE CONSCIÊNCIA NO TEATRO POLÍTICO

BARBOSA, Camila Harger<sup>1</sup>

### RESUMO

O artigo estuda a interpretação de Walter Benjamin do Teatro Épico de Brecht nas duas versões do ensaio “O que é o teatro épico?” (1931; 1939), destacando a formação da consciência revolucionária pela exigência de reconfiguração crítica do teatro tradicional com o objetivo de esclarecimento do público. A necessidade da revolução social transparece no texto épico “Um Homem é um Homem”, o objeto central da reflexão estética de Benjamin que destaca o potencial crítico de certos procedimentos teatrais inovadores, principalmente a educação de caráter anti-ilusionista e a tomada de consciência através de procedimentos como o “gesto citável” que interrompe a atuação. Benjamin mostra o modo como se articulam as categorias fundamentais do Teatro Épico de Brecht, dentre elas “o público em estado de relaxamento” em frente ao ator cuja função é transformar o palco em “pódio”.

**Palavras-chave:** Walter Benjamin, Consciência Revolucionária, Gesto Citável.

### ABSTRACT

This paper studies the Walter Benjamin's interpretation of the Epic Theatre of Brecht in two versions of the essay “What is epic theater?” (1931, 1939), highlighting the formation of revolutionary consciousness by requiring the critical reconfiguration of traditional theater in order to clarify the public. The need for social revolution emerges in the text epic "A Man's a Man", the central object of

---

<sup>1</sup> Camila Harger Barbosa é graduanda no curso de Licenciatura e Bacharelado em Teatro na UDESC; orientada por Fátima Costa de Lima<sup>1</sup> e Geraldo Pereira Barbosa. Militante organizada da Juventude Comunista Avançando, que dentre suas principais atividades atua no do movimento estudantil; e participa como bolsista do grupo de pesquisa Imagens Políticas, ministrado pela prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Fátima Lima (Udesc). Atualmente se dedica ao estudo dos escritos estéticos de Walter Benjamin sobre Bertolt Brecht e a formação de consciência política através da Arte. [harger.camila@gmail.com](mailto:harger.camila@gmail.com)

aesthetic reflection of Benjamin that highlight the critical potential of certain procedures theatrical innovators, mainly the education anti-illusionistic's character and awareness through procedures such as the "quotable gesture" that interrupts the action. Benjamin shows how articulate the fundamental categories of Brecht's Epic Theatre, including "the public in a state of relaxation" in front of the actor whose function is to transform the stage into "podium".

**Keywords:** Walter Benjamin, Revolutionary Consciousness, Quotable Gesture.

## INTRODUÇÃO

O ensaio **“O que é o teatro épico? Um Estudo Sobre Brecht”** escrito pelo filósofo e crítico Walter Benjamin (Berlin 1892 – Port Bou 1940) no início de 1931 é um texto dedicado à divulgação do novo gênero de teatro explicitado por Brecht e um esforço de **defesa** contra as severas críticas da imprensa especializada dirigidas à encenação de **“Um Homem é um Homem”** (Mann ist Mann). Esta comédia, cujo texto definitivo (existem 10 versões) foi escrito em 1924-1925, é encenada pela primeira vez na cidade de alemã Darmstadt, em 1926 quando surgiram as primeiras formulações épicas de Brecht (CHIARINI 1967, p. 121). Benjamin não conseguiu publicar este ensaio, mas apenas uma segunda versão reelaborada em 1939, na qual o mesmo conteúdo assume uma forma significativamente diversa. Na primeira versão o conteúdo aparece como um texto corrido; na segunda versão o texto é reorganizado a partir de títulos e “interrupções gestuais”, semelhantes aos recursos formais do próprio Teatro Épico de Brecht (BENJAMIN 1994: 78-90, primeira versão; as duas versões se encontram em Id. 1985: 202-218).

O texto de Benjamin não é uma mera crítica de teatro jornalística e sim um estudo aprofundado sobre as transformações decisivas introduzidas por Brecht no conjunto da concepção criativa e da prática teatral e a reflexão teórica sobre a mesma. Brecht e Benjamin compartilhavam preocupações estéticas e políticas comuns sobre a necessidade de renovar as formas de expressão artística –

abordando novos temas, situações e problemas que caracterizam a vida nas sociedades contemporâneas – com objetivo de adequá-lo a condição de força produtiva no interior do movimento mais amplo de transformação social.

A interpretação de Benjamin do teatro brechtiano vincula-se a uma concepção abrangente sobre a transformação da obra de arte e de suas funções na época atual. Para Benjamin - conforme seu famoso ensaio “*A Obra de Arte na Era da Reprodutibilidade Técnica*” - a arte trouxe de suas origens, desde as épocas mais primitivas da história da humanidade, certa herança ritualística e religiosa.<sup>2</sup> A esta herança liga-se uma aura que envolveria a obra de arte, dando-lhe o caráter de uma aparição única de uma realidade longínqua e inacessível, enquanto objeto de culto. Na nossa época ocorreram transformações sociais e tecnológicas radicais, formando o cenário histórico em que a obra de arte entrou na era de sua reprodutibilidade técnica. Com as novas condições de reprodução em massa – que tem como expressão típica mais do que a gravura impressa, o rádio e a fotografia, o Cinema – as obras de arte passam a alcançar um público muito maior do que no passado. Esta acessibilidade quantitativa de um público consumidor imensamente maior resulta, também, num modo de participação

---

Benjamin, Walter - *A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica*, Coleção Os Pensadores, Abril Cultural, SP, 1980, p. 11. Este ensaio escrito em 1934, a partir das discussões de Benjamin com Brecht e Adorno acerca da análise materialista dos fenômenos culturais, teve de ser reformulado (por imposição de Adorno) antes de ser publicado na revista do Instituto de Pesquisas Sociais (Institut für Sozialforschung) de Frankfurt em 1936, sendo que a versão original só apareceu na íntegra em tradução francesa em 1955. É com base neste texto integral original que foi feita a tradução de José Lino Grünnewald, aqui citada. A leitura deste texto deflagrou o profundo desagrado de Adorno sobre as teses acerca da relação entre arte e política de Benjamin (que até então ele considerava como seu mestre). Segundo o monumental, além de preciso e acurado, estudo de Wiggershaus: data de 1934 o início das divergências crescentes e da afirmação do papel de Adorno como “instância de controle de Benjamin”. Adorno considerava que as ideias contidas no ensaio sobre *A Obra de Arte* de Benjamin “revelavam a influência de Brecht ‘aquele selvagem’, como ele o chamava em uma Carta a Horkheimer, após a leitura do manuscrito” (WIGGERSHAUS 2002, p. 220). Conforme documentadas denúncias da revista *Alternative* (Nr. 56/57, Berlin, outubro 1967) foram feitas pelos dirigentes da Revista do “Instituto” várias alterações arbitrárias e interferências com caráter de censura sobre a obra de Benjamin, tais como a substituição de “doutrina totalitária” em lugar de ‘fascismo’, ‘forças construtivas da realidade’ em lugar de ‘comunismo’ e ‘guerra moderna’ no lugar de ‘guerra imperialista’: enquanto seu prefácio que invoca Marx foi terminantemente omitido” (cit. apud: MÉSZÁROS, 1996, p. 74, v. tb., os comentários críticos deste marxista húngaro: pp. 73-74). Flávio Kothe, estudioso brasileiro da obra de Benjamin, comenta sobre este episódio: “As modificações restringem a terminologia marxista e diminuí o radicalismo de suas formulações. São um sintoma das restrições que Benjamin sofreu neste e em outros trabalhos seus, tanto assim que preparou uma terceira versão deste ensaio especialmente para Brecht” p. 34-35; v. tb p.102-104 (KOETHE, Flávio R., **Para ler Benjamin**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976).

qualitativamente novo. Através do divertimento as massas populares adquirem hábitos novos, mudam seu modo de pensar e de viver. O grande problema é que enquanto o poder da indústria da arte sobre as massas cresce, o poder de controle crítico das massas sobre a produção artística não se desenvolve no mesmo nível. A produção e difusão artística são envolvidas nas manobras das classes dominantes e os interesses do grande capital adquirem influencia política decisiva: “desde que o critério de autenticidade não é mais aplicável à produção artística, toda a função da arte fica subvertida. Em lugar de se basear sobre o ritual, ela se funda, doravante, sobre outra forma de práxis: a política” (BENJAMIN 1980, p. 11).

Para Benjamin “sempre foi uma das tarefas essenciais da arte a de suscitar determinada indagação num tempo ainda não maduro para que se recebesse plena resposta” (Id. *Ibidem*: 23). Preocupado com o fato de que as indagações críticas postas pela arte de nossa época e suas dimensões de práxis política vinham sendo escamoteadas pelos representantes da burguesia conservadora (e nomeadamente pelos fascistas), Benjamin ataca suas manobras para arregimentar as massas proletárias (cada vez mais importantes), “sem mexer no regime de propriedade”, através da “estetização da vida política” (Ibid.: 27).

Benjamin cita extensamente o ideólogo fascista Marinete, que em seu Manifesto Futurista glorificava a guerra por que: “enriquece um prado com folhas de orquídeas flamejantes que são as metralhadoras” e compõe sinfonias com os sons de artilharias e “os perfumes e odores dos cadáveres em decomposição”, além de outras supostas “expressões sublimes” da “estética de guerra” e do “combate sobre uma nova poesia e uma nova escultura”. Esta “estetização da política” (com o embelezamento fascista da guerra) exige uma replica: “A reposta do comunismo – escreve Benjamin - é politizar a arte” (Ibid., p. 28). Estas considerações estéticas de Benjamin sobre a arte são fundamentais para compreender o novo caráter da relação entre política e arte sob o capitalismo monopolista. Contudo o problema que se coloca é: como a arte deve ser politizada?

Diante dos impasses e das insuficiências dos caminhos da arte política do *proletkult* promovida pelo comissário do povo (ministro) da cultura Bogdanov na URSS e do Grupo de Teatro Político de Piscator, Benjamin se convence de que o princípio correto da tese geral da politização da arte não é capaz de evitar erros particulares que resultam de sua aplicação pouco fundamentada. No teatro de Piscator, por exemplo, a arte assumia a forma de uma reportagem. O “documentarismo” travava a expansão da imaginação criadora dos artistas como autores. O “esquematismo” limitava o desenvolvimento da “tipicidade especificamente artística” a que se refere Lukács, capaz de unir adequadamente no tipo particular uma dimensão universal humana e a feição singular do personagem. (Cf. LUKÁCS 1978).

É neste caldo cultural em que – reagindo às traições do reformismo socialdemocrata (em estética, identificado com o velho formalismo burguês) - a produção artística de esquerda estava carregada de formulações sectárias, que Bertolt Brecht (Augsburg 1898 – Berlin 1956) começou sua trajetória de militante do movimento proletário revolucionário, poeta e dramaturgo. Ainda influenciado pela rebeldia boêmia, anarquista e surrealista, desde muito jovem ele absorve elementos (no início, bastante esquemáticos) da concepção marxista de mundo, que só aos poucos ele vai refinando e aprofundando, o que se entrelaça com o processo de sua maturação como artista criador e teórico da arte. Este artigo não inclui entre seus objetivos abordar a polêmica sobre o conjunto da evolução política e intelectual de Brecht (Cf. entre outros CHIARINI 1967, POSADA 1970 e PEIXOTO 1974) nem de Benjamin (para uma abordagem introdutória Cf. KOTHE 1976, GAGNEBIN 1982 e KONDER 1989). O que importa ressaltar é o processo convergente e fecundo de aproximação entre as posições filosóficas, estéticas e políticas ocorrido no período de convivência e amizade entre Brecht e Benjamin iniciada nos anos 20 e inquebrantável até a trágica morte de Benjamin, que se suicidou por temor de ser aprisionado pela Gestapo. Eles foram apresentados por Asja Lacis, amiga de Brecht e precursora do teatro infantil proletário, por quem Benjamin se apaixonou desde que a conheceu em 1924. Desde 1930, Brecht tinha se tornado o mais importante amigo de Benjamin. Os dois tinham como

interlocutores, principalmente, os intelectuais ligados à Federação dos Escritores Proletários. Sua amizade se aprofundou nas, intelectualmente proveitosas, estadias de Benjamin na casa de Brecht no exílio na Dinamarca em 1934, 1935-36 e 1938. Neste período ambos consolidam sua opção política pelo socialismo proletário revolucionário (ou comunismo) e uma identidade teórica mais madura com o marxismo. Benjamin já tinha posições éticas e políticas de esquerda, com acento antimilitarista, desde a época em que foi presidente da Associação dos Estudantes de Berlin em 1914. No entanto, é só após a leitura de *História e Consciência de Classe* de Lukács em fins de 1923, que Benjamin vai se identificar teoricamente com o marxismo. Segundo Leandro Konder, Benjamin ficou “irreversivelmente marcado” por esta célebre obra de Lukács, cujas análises sobre o fenômeno da reificação o “deslumbraram”. Através de Lukács, “o pensamento de Marx lhe parecia proporcionar instrumentos notavelmente fecundos para a análise do presente”; Benjamin “descobriu então em Marx uma riqueza maior do que aquela que antes havia podido enxergar passou a se interessar apaixonadamente pelas formas de distorção que os mecanismos de mercado capitalista acarretam na consciência dos homens” (KONDER 1989, p. 33). Em 1918 Brecht, com vinte anos, quanto trabalhava como estudante de medicina em um hospital militar foi eleito para o Conselho de Operários e Soldados da Revolução Espartaquista na Baviera; mas ele mesmo declarou mais tarde que sua formação política era muito débil. Depois do período de boêmia, flertes com o expressionismo e da composição e encenação das primeiras peças é que Brecht inicia seus estudos sistemáticos da teoria marxista: “depois de escrever *Um Homem é um Homem* [1926], que assinala uma nova fase em sua dramaturgia, Brecht dedica-se ao estudo de *O Capital* de Marx” (PEIXOTO 1974, p. 70). Tudo isto não significa que as obras de Benjamin e Brecht possam ser entendidas fora de um exame das relações de continuidade e descontinuidade com as posições hegemônicas na cultura filosófica e política de esquerda e das vanguardas artísticas da República de Weimer.

Não é tampouco um objetivo, deste artigo, analisar o cordial contencioso entre Lukács e Brecht acerca do expressionismo, das vanguardas artísticas e dos

problemas do realismo (Cf. POSADA 1970 e LUKÁCS 1969 cap. 1). Posteriormente eles se reconciliaram e Lukács foi à única personalidade política convidada a fazer uso da palavra na cerimônia do féretro ante a tumba de Brecht. Lukács esclarece, na sua *Estética* da maturidade, a sua posição sobre o essencial destas divergências e sua progressiva mitigação:

Em outro lugar polemizei no plano estético contra as concepções teóricas de Brecht, mas devo considerar que na sua mais profunda intenção que o “efeito de distanciamento” segue uma direção oposta a do vanguardismo, ao há nele absolutamente nada de inconformismo dissimulado (...). É verdade que Brecht começou a sua carreira com o drama alegórico; As obras deste período eram sem dúvida alegóricas, mas não se dissolviam no Nada subjetivista, mas ao contrário a alegoria nascia de um fatos [ambiente ético e passional] demasiado direto da ação imediata. Com maturidade do poeta essa excessiva imedaticidade se atenuou cada vez mais. Brecht passou a produzir dramas imponentes – apesar do efeito de distanciamento nos quais o sentimento inspirador encontra-se elevado ao nível da grande figuração poética. (LUKÁCS, 1965, v. I IV, p. 472).

## **PÚBLICO EM RELAXAMENTO E INTERESSE ESPECIALIZADO**

É curioso que na segunda versão de “*O Que é o Teatro Épico?*” Benjamin inicie seu ensaio por uma citação destacando certa semelhança entre o elevado grau de distensão de alguém que frui a leitura de um romance com o público adequado para o Teatro Épico: um público descansado, acompanhando com interesse a ação e se posicionando sobre ela. Esta percepção corresponde a uma concepção explícita de Brecht, que vê o Teatro Épico como uma demonstração de vida; não como um abrir da janela, mas como um abrir de livro que se pode ler a vontade e fechar para meditar tranquilamente sobre alguma página. Nas palavras de Brecht, em uma carta de 1931 sobre a peça *Um Homem é um Homem*: “aqui se pede ao espectador uma atitude semelhante a do leitor que folheia um livro para fazer



confrontações” (BRECHT, carta ao Berliner Börsen-Kurier, cit. apud Chiarini 1967, p. 139). O público do Teatro Épico aparece como uma coletividade (diferenciando-se do leitor solitário que lê uma narrativa em um livro de romance).

Na primeira versão do texto de Benjamin este público aparece como uma “assembleia de pessoas interessadas” (BENJAMIN, 1985, p. 78). Benjamin articula o debate sobre o público do Teatro Épico com o problema da “transformação do palco em pódio” e a categoria de herói não trágico. Os elementos da realidade devem ser “ordenados experimentalmente para despertar com ‘espanto’ a consciência da sua historicidade”. O Teatro Épico se caracterizaria por tentar transformar o interesse que decorre desse espanto originário num interesse de “especialista”, que controla criticamente o trabalho do autor e dos autores.

No esforço de interessar essas massas pelo teatro, como especialistas, e não através da “cultura”, o materialismo histórico de Brecht se afirma inequivocamente. “Desse modo, teríamos muito breve um teatro cheio de especialistas, da mesma forma que um estádio esportivo cheio de especialistas.” (BENJAMIN, 1994, p. 81).

Benjamin então ressalta que os interessados pensam a partir de certa base e que Brecht “no esforço de interessar profissionalmente o seu público pelo teatro, embora isso não seja feito de maneira nenhuma apenas por meio da formação acadêmica, o que se afirma é vontade política” (BENJAMIN, 1985, p. 212-213).

Este enfoque político é histórico. Brecht deixa claro na conclusão do seu ensaio “Teatro Recreativo ou Teatro Didático?” que quanto ao “estilo, o Teatro Épico nada apresenta de especialmente novo” (BRECHT, 1978, p.54). Ele constata sua presença no “caráter de exposição” do antigo teatro asiático e nas tendências didáticas dos mistérios medievais, do teatro clássico espanhol e do teatro jesuíta. Mas a tese de que Brecht deixa implícita uma visão mais profunda que não se limita a uma questão de estilo, mas coloca o **problema do revolucionamento do Teatro Épico enquanto gênero**. Trata-se enfim da

necessidade de transformar radicalmente um gênero literário, ou melhor, de inventá-lo distinguindo-o das formas tradicionais de teatro que Brecht considera anacrônicas ou inadequadas para desenvolver objetivo pedagógico que o dramaturgo lhe atribui. Há uma convergência entre a preocupação de Benjamin a cerca da necessidade de reconhecer na arte a sua função política e a finalidade pedagógico-didática proposta por Brecht. Este último escreve: “o moderno Teatro Épico está ligado a certas e determinadas tendências; não pode ser de forma alguma, feito onde quer que seja”, pois exige um tempo e lugar em que existam nações disposta a “debater os seus problemas no palco” (Id. Ibid.). Ele destaca que o nazismo barrou repressivamente o desenvolvimento deste teatro na Alemanha, pois o Teatro Épico pressupõe:

Um determinado nível técnico, e, além disto, um poderoso movimento na vida social, movimento este não só interessado na livre discussão das questões vitais, visando à sua solução e dispondo da possibilidade de defender este interesse contra todas as tendências que se lhe oponham (Ibid.).

Benjamin, no mesmo sentido de Brecht, considerava que os desafios do Teatro Épico devem ser pensados de modo consciente com respostas aos desafios históricos e suas posições concretas. O Teatro Épico surgiu em conexão com a tragédia da Primeira Guerra Mundial, vitória da Revolução Russa de 1917 e o Ascenso do movimento revolucionário da Alemanha [1918-1933] que acabaria esmagado pelo nazismo. O Teatro Épico alemão se desenvolveu apoiado em um poderoso movimento popular interessado na livre discussão dos seus problemas vitais e capaz de defender seu espaço. Com a derrota do movimento revolucionário da Alemanha as dificuldades de produção e recepção do Teatro Épico chegaram a um momentâneo fechamento quase total. Neste contexto, no exílio francês, Walter Benjamin abre seu ensaio intitulado “O País no Qual Não se Permite Nomear o Proletariado” [1938] com as seguintes linhas:

O teatro da imigração só pode fazer causa própria de um drama político. A maioria das peças, que há dez ou quinze anos reuniram na Alemanha um público político, estão superadas pelos acontecimentos. O teatro da

imigração tem que começar desde o princípio; não só deve construir de novo sua cena, se não, além disso, seu drama. (BENJAMIN 1975, p. 63).

A questão, ainda que formulada em uma conjuntura específica, tem um alcance mais geral. O problema artístico do Teatro Épico deve ter uma sensibilidade para a questão histórica. Assim, ela foi retomada, em termos de tarefas nacionais populares (não no sentido populista, mas no sentido marxista) em uma situação que foi sintetizada com brilhante simplicidade por então jovens dramaturgos brasileiros:

*“temos que tentar de todas as maneiras a aproximação com nossa única fonte de concretude, de substância e até de originalidade. (...) É preciso, de todas as maneiras, tentar fazer voltar o nosso povo ao nosso palco”* (HOLLANDA, 1976, p 17).

## **HISTORICIZAÇÃO DA FÁBULA E O HERÓI NÃO-TRÁGICO**

Assim como os grandes tragediógrafos gregos, Brecht opta por narrativas históricas conhecidas pelo público, pois voltados com uma atenção secundária à fábula o expectador se atém as alterações do enredo, cuja finalidade é a de demonstrar a possibilidade de transgressão diante daquele evento conhecido. Em sua adaptação de “Antígona de Sófocles” (1948), Brecht insere pequenas alterações para que o público perceba seu posicionamento diante dos conflitos deste enredo tão antigo, e ao mesmo tempo similar à situação de guerra em que o autor vivia. Segundo Walter Benjamin o caráter antifatalista e a “historicização da fábula” como características que estão ligadas ao “transcurso do tempo de um modo completamente diverso do teatro trágico”; pois “a tensão dramática se concentra menos no desenlace do que nos eventos individualmente tomados”, ampliando a dimensão narrativa que pode abarcar a mais ampla extensão de tempo” (BENJAMIN, 1985, p. 2013). O Teatro Épico ao invés de envolver o expectador numa ação cênica faz o expectador um observador pensante; não esgota a atividade do público numa descarga de sentimentalismo, mas estimula as decisões conscientes. O expectador não é envolvido numa ação emotiva e submetido a sugestões e sim colocado diante de uma ação e de argumentos que

despertam sua consciência. Benjamin destaca que estas diferenças esquematicamente apontadas estão ligadas a “literalização do teatro sob forma de frases, cartazes, títulos”, que tem como função “privar o palco de todo o sensacionalismo temático”. A valorização de uma **concepção histórica** significa também a valorização das escolhas entre alternativas por parte dos seres humanos que são sujeitos da história: “pode acontecer assim, mas também pode acontecer outra coisa completamente diferente – esta seria a atitude básica de quem escreve para o Teatro Épico” (BENJAMIN, 1994, p.84).

Ao contrário da forma dramática tradicional que pressupõe que o homem é um ser conhecido com uma natureza fixa e imutável, para a forma Épica do teatro o ser humano é um objeto de indagações, é um ser que se transforma e é transformador. Contra a visão “naturalista e fatalista do mundo”, Brecht contrapõe um quadro todo humano e terreno, que pode ser conhecido, compreendido e explicado racionalmente lançando assim as bases da sua futura transformação. Os personagens de Brecht se defrontam com dificuldades e infortúnios historicamente determinados, permitindo que os expectadores adquiram uma consciência racional das possibilidades e necessidades históricas objetivas. Por isto Benjamin sustenta – no seu ensaio “Um Drama de Família do Teatro Épico” de 1932 – que “o Teatro Épico é um teatro de um herói surrado. Um herói não surrado não será nunca um pensador.” (Benjamin 1987 p. 59).

Em busca deste herói sofrido e, por isso, reflexivo há uma longa história. Desde os antigos gregos até o iluminismo Alemão de Goethe. Benjamin comenta que Lukács detecta em Platão o reconhecimento do “caráter não dramático do homem elevado entre todos os sábios” e levou-o “no diálogo até o limiar do palco”. Benjamin observa que: “Se se quiser ver no Teatro Épico um gênero mais dramático que o diálogo (nem sempre esse é o caso) ele não precisará, por isso, ser menos filosófico” (Id. 1994 p. 83).

A comédia “Um Homem é um Homem” é um marco na superação das influências surrealistas. Ela se constitui numa espécie de ensaio geral do Teatro Épico e pedagógico:

Assim Galy Gay, o trabalhador sábio e solitário, concorda com a abolição de sua própria sabedoria e com a incorporação ao exercito colonial inglês. Ele tinha acabado de sair de casa, a pedido da mulher, para comprar um peixe. Nesse momento, encontra um pelotão do exército anglo-indiano, que ao saquear um pagode tinha perdido o quarto homem, que pertencia ao grupo. Os outros três têm todo o interesse em encontrar um substituto o mais rapidamente possível. Galy Gay é o homem que não sabe dizer não. Acompanha os três, sem saber o que eles querem dele. Pouco a pouco, assume os pensamentos, atitudes e hábitos que um homem deve ter na guerra. É completamente metamorfoseado, não reconhece a mulher quando ela consegue encontrá-lo, e acaba transformando-se num temido guerreiro e conquistador da fortaleza Sir el Dchowr, nas montanhas do Tibet. Um Homem é um Homem, um estivador um mercenário (BENJAMIN 1994, pp. 85-86).

A fábula olha os horrores da sociedade contemporânea não de fora, mas de dentro. O ambiente e as relações sociais já não são apenas um pano de fundo inerte e passivo, mas uma realidade que permeia o ser social objetivo e a subjetividade dos personagens, conferindo lhes expressão típica e humanização. Brecht parte do cotidiano mais simples como a vontade de comprar um peixe para tecer os dilemas sociais e desvelar (como fará Chaplin em *Os Tempos Modernos*) a engrenagem alienante que tritura os indivíduos na sociabilidade do capital, do colonialismo e do imperialismo. Para essa doença o único remédio conhecido é a palavra “**não**” e uma práxis negadora que transforma o mundo. Brecht e Benjamin baseiam-se aqui diretamente nas Teses sobre Feuerbach de Karl Marx (Cf. LABICA, 1990).

Jamais a arte havia desmontado com tamanha convicção e eficácia o mito metafísico (não dialético) de uma natureza humana fixa e imutável. O ser humano não é um dado fixo, mas um ser histórico: sua essência é o conjunto das relações sociais que se constituem no processo da história. A compreensão das relações sociais implica numa visão radicalmente histórica do próprio indivíduo: “..., não se trata de fidelidade a sua própria essência, e sim da disposição constante para receber uma nova essência”. (BENJAMIN, 1994, p. 1986).

O homem se transforma e transforma o mundo; mas nesta peça, esta tese é demonstrada em negativo. Segundo Fernando Peixoto trata-se aqui de uma parábola que mostra como “não é difícil transformar um homem do povo num

fantoches do aparelho fascista; (...) esta paródia do heroísmo falso da literatura de Kipling é na verdade um protesto vigoroso contra os primeiros passos da ascensão do nazismo” (PEIXOTO, 1974, p. 65). O homem é apresentado na peça como um objeto desmontável e remontável. No interlúdio musical da peça, Brecht cita a si mesmo através de um personagem a viúva Begbick.

O senhor Bertolt Brecht afirma: Um Homem é um Homem.  
E isso qualquer um pode afirmar.  
Porém o senhor Bertolt Brecht consegue também provar  
Que qualquer um consegue fazer com um homem o que desejar.  
Esta noite aqui, como se fosse automóvel, um homem será desmontado  
E depois, sem que dele nada se perca, nada será remontado.  
[...] O senhor Bertolt Brecht espera que observem o solo em que pisam.  
Como neve sob os pés se derreter.  
E que, vendo Galy Gay, finalmente compreendam.  
Como é perigoso neste mundo viver. (BRECHT, vol. II, 1991, p.182).

Aqui Brecht, de maneira irônica, mas também professoral, anuncia a **teoria que sustenta a peça**. Ao contrário da forma dramática tradicional – onde a tensão se orienta em direção ao êxito, uma cena serve a outra numa progressão linear e mecânica dos acontecimentos – na forma épica do teatro a tensão se mantém relativa ao andamento da peça, cada cena tem vida própria a uma montagem por curvas e saltos. Aos diversos elementos que chamam a tensão do espectador para a montagem mobilizada pela própria apresentação, Brecht julga necessário acrescentar a autoridade do próprio dramaturgo, com o objetivo de garantir que o ensinamento não se perdesse na figuração. O anúncio da desmontagem e remontagem de Galy Gay desempenha assim a função de preparar o público, transformando o processo de metamorfose de um homem em objeto de estudo.

### **A INTERRUPÇÃO E O GESTO CITÁVEL.**

Segundo Benjamin “Brecht contrapõe o seu teatro enquanto Teatro Épico ao teatro dramático em sentido estrito, cuja teoria foi formulada por Aristóteles” (BENJAMIN, 1985, p. 214).

A catarse da tragédia aristotélica suscita no público uma comoção de “terror e piedade”. Este teatro tradicional se funda na “empatia” ou identificação emocional entre o público e o palco. Através da “catarse”, da purgação dos afetos ele ajuda os homens a reencontrar o equilíbrio da natureza eterna e imutável das coisas humanas. Em contraste o Teatro Épico confere ao teatro uma função de crítica filosófica dos mecanismos ilusionistas da arte. Ele destaca que a história não é um destino fatal, mas resulta da ação conjunta dos homens e pode ser sempre transformada. Neste contexto, o teatro assume a função de despertar no público ao interesse filosófico sobre o interesse prático dos homens: **o objeto da exposição é o entrelaçamento das relações sociais entre os homens.** Destaque-se a apresentação desta ideia nas próprias palavras de Benjamin: **“A arte do Teatro Épico é muito mais a de provocar o espanto ao invés da empatia. Expressando isso numa fórmula: ao invés de se identificar com o herói, o público deve, muito mais, aprender a se admirar das relações em que vive.”** (Id. Ibid. p. 215).

Benjamin destaca a força pedagógica do gesto para mostrar ao público que o homem e as situações são históricas e modificáveis. Ele considera que no Teatro Épico “a matriz da dialética não é a sequencia contraditória das palavras e ações, mas o próprio gesto”. Assim é valorizado, por exemplo, a força e a evidência da repetição do mesmo gesto em momentos chaves da peça. “O mesmo gesto faz Galy Gay aproximar-se duas vezes do muro, uma vez para despir-se e outra para ser fuzilado. O mesmo gesto faz com que ele desista de comprar o peixe e aceite o elefante.” (BENJAMIN, 1994, p. 89). Na interpretação de Benjamin este processo de **citação do gesto** é elevado à posição de organizador da exposição e princípio formal, decisivo do Teatro Épico. A atenção de Benjamin as mediações entre as técnicas de encenação e a dimensão literária narrativa do teatro brechtiano. Sintetizam-se na caracterização de que “o Teatro Épico é gestual (...) e a aplicação adequada deste material é sua tarefa”. Benjamin destaca a conexão entre gesto e o fluxo vivo sob a figura da interrupção, isto é, a passagem da interrupção da ação à

produção do gesto. Diante das mentiras dos indivíduos e do caráter opaco e ambíguo de suas ações o gesto tem duas vantagens:

Em primeiro lugar ele é relativamente pouco falsificável, e o é tanto menos quanto mais inconspícuo e habitual for o gesto. Em segundo lugar, em contraste com as ações e iniciativas dos indivíduos, o gesto tem um começo determinável e um fim determinável. Esse caráter fechado, circunscrevendo numa moldura rigorosa cada um dos elementos de uma atitude que não obstante, como um todo, está escrita num fluxo vivo, constitui um dos fenômenos dialéticos mais fundamentais do gesto. Resulta daí uma conclusão importante: quanto mais frequentemente interrompemos o protagonista de uma ação, mais gestos obtemos (BENJAMIN 1994, p. 80).

A função formal das canções, das legendas e das convenções gestuais brechtianas é a “interrupção da ação” e a quebra anti-ilusionista, delimitando uma situação frente a outras na composição da cena. Seu uso não se dá como no esquema tradicional de repetir a ação a ilustrando, ou a estimulando, o que provocaria o conforto da repetição, e sim tem a utilidade de uma nova informação que provoca um espanto, provoca um “efeito de retardamento” e um “caráter episódico de emolduramento”, que “transformam o teatro gestual num teatro épico.” (Id. Ibid. pp. 80-81).

A função da interrupção está na produção e citação do gesto. A interrupção mostra a possibilidade de transformação da situação por permitir que uma determinada situação se desmobilize e seja desmontada, de modo que o gesto seja dela retirado e montado em outra situação. “O teatro épico não reproduz condições, mas as descobre. A descoberta das situações se processa pela interrupção dos acontecimentos.” (Ibid.). Pode-se dizer que a função desta interrupção da ação está em tornar as situações estranhas. (Id. 1985, p. 215). Este tipo de estranhamento está presente de modo primário e emblemático nas “Histórias do Sr. Keuner”, que encarna a figura do homem como processo, para quem o pensar não constitui uma atividade passiva ou contemplativa, mas está profundamente ligada a uma práxis reflexiva, de base dialética, que se orienta para intervir nas relações entre os indivíduos e a sociedade como um todo. (Cf. Brecht, 2006). No Teatro Épico a interrupção tem uma “função organizatória”, pois ao deter o curso da ação impele “o espectador a assumir uma postura quanto à ação, obrigando o ator a posicionar-se ante o seu papel”



(BENJAMIM 1985, p. 199). Trata-se de estimular um posicionamento crítico, uma tomada de posição e uma postura ativa do ser humano diante de momentos decisivos. Em contraste com o sentimentalismo e a fatalidade da tragédia antiga (com seus deuses e fados) e o idealismo liberal em que o pensamento determina a existência e um indivíduo (concebido de modo não histórico, nem social) com personalidade imutável desempenha o papel de herói; na forma épica do teatro afirma-se interioridade do pensamento ao ser social e a determinação da produção social sobre as ideias. A função de sujeito histórico passa a ser desempenhada pelos grandes coletivos (classes sociais e movimentos organizados), valorizando-se a crítica das ilusões e a reflexão para a formação das escolhas no rumo da construção de um mundo que não precise de ilusões. Assinala-se o peso das irracionalidades do sistema como um todo e a capacidade revolucionária das luta organizada consciente, construída pelas escolhas racionais dos indivíduos que se engajam na luta do ser social por sua humanidade e liberdade.

Benjamin aponta inserção histórica do Teatro Épico em uma perspectiva materialista, ao afirmar que a articulação dialética de gesto e interrupção da constituição de um teatro não ilusionista não é uma utopia do dramaturgo, mas uma possibilidade histórica posta pelo avanço das forças produtivas. Em 1931, na primeira versão do Ensaio sobre o Teatro Épico ele escreve: “As formas do teatro épico correspondem às novas formas técnicas, o cinema e o rádio. Ele está situado no ponto mais alto da técnica.” (BENJAMIN, 1994, p. 83). Já em 1934, em “*O Autor como Produtor*”, ele retoma o tema: “O teatro épico assume, exatamente com o princípio da interrupção (...) um princípio que se tornou, nos últimos anos, corrente a partir do cinema e do rádio, da imprensa e da fotografia; falo do procedimento da montagem: o que é montado interrompe o contexto em que está montado” (Id. 1985 p. 198).

### **A PEÇA DIDÁTICA E A PEDAGOGIA DO GESTO**

As “condições” desveladas pelo Teatro Épico são distintas da noção de “meio” própria da forma teatral “naturalista” de “retratar a realidade”, que “não

conseguiu abandonar o domínio do teatro ilusionista” (Id. 1994 p. 81). A exposição adequada do mundo, na concepção de Brecht, exigia a transformação das formas de exposição tradicionais; de modo que o teatro se transformasse em um instrumento de divertimento e prazer estético, mas também de conhecimento crítico da realidade. Isto só é produzido quando a realidade é exposta na perspectiva da possibilidade de sua transformação (Cf. BRECHT 1967, “Pequeno Organon” para o Teatro, pp. 181-220).

Este conhecimento não é concebido como uma ideia utópica do artista; e sim, reafirme-se: como uma possibilidade concreta posta pelo desenvolvimento das forças produtivas; não só as técnicas e os meios de produção, mas o próprio proletariado moderno, que é a principal força produtiva das sociedades contemporâneas e uma classe social racionalmente interessada em criar uma sociedade sem classes, e, portanto, em se autoabolir enquanto classe. A relação dialética entre técnica, classe revolucionária e emancipação é concebida por Brecht como o fundamento da possibilidade objetiva do desenvolvimento “não-ilusionista” e efetivamente crítico da técnica teatral. Seu caminho não é o das “superproduções”, o do excesso de sofisticação que sobrecarrega o teatro burguês comercial (e mais ainda a então nascente indústria cinematográfica) com maquinário complicado, inúmeros figurantes e efeitos refinados, destinados a reforçar e tornar exponencial o seu caráter ilusionista. O método de Brecht, reconhecido e saudado por Benjamin, segue a via da sobriedade, que se traduz no despojamento do palco de todo artifício supérfluo, de modo a incorporar os mecanismos de montagem trazidos do rádio e do cinema. Em “O *Autor como Produtor*” aparece a defesa do Teatro Épico como:

(...) um teatro que, em vez de competir com esses novos instrumentos de difusão, procura aplica-los e aprender com eles, em suma, confronta-se com esses veículos. O teatro épico transformou esse confronto em coisa sua. É o verdadeiro teatro do nosso tempo, pois está à altura do nível de desenvolvimento hoje alcançado pelo cinema e pelo rádio. Para fins desse confronto, Brecht limitou-se aos elementos mais primitivos do teatro. Num certo sentido, contentou-se com uma tribuna. Renunciou a ações complexas. (BENJAMIN, 1994, pp. 132-133).

Trata-se da elaboração de uma perspectiva alternativa, a partir do qual o teatro pode ser transformado pela técnica mais avançada, inclusive “num nível máximo de técnica musical e literária”, como “foi demonstrado por Brecht e Eisler com a peça didática *Die Massnahme [A Resolução]*” (Id. 1985 p.196). É como se o teatro tivesse que livrar-se de todo adereço desnecessário, retornando, num gesto de despojamento sóbrio, à sua estrutura básica, para só então começar de novo. “A tarefa mais premente do atual escritor: reconhecer quão pobre ele tem que ser para poder recomeçar desde o começo” (Id. Ibid., p. 197). Não se trata aqui, evidentemente, de representação da pobreza, mas de um novo arranjo de elementos e formas literárias para a exposição da realidade, em uma “literalização” das relações constitutivas do ser social, em que se recorre a vários elementos (como a fotografia, a música e muitos outros) que são “fundidos” em novas formas. O despojamento do teatro de Brecht não é, assim, contraditório com a técnica mais avançada, mas é justamente a maneira mais consequente de incorporá-la como instrumento crítico-pedagógico.

No teatro brechtiano há uma correlação interna dialética consciente entre o caráter pedagógico geral do teatro épico e o aparato técnico. O único modo de evitar a produção da ilusão e da empatia tradicional é manter a distinção e a contradição entre os elementos (totalidades parciais) que compõe o espetáculo como um todo (uma totalidade de totalidades). Os efeitos produzidos pelo aparato cênico, musical e de iluminação, por exemplo, não devem desaparecer na ação, mas vir à tona como elementos distintos. “Cada parte, além do seu valor para o todo tem que ter valor próprio, episódico” (Benjamin 1994, p. 83). Aqui o teatro épico se apropria dos procedimentos de montagem do rádio e do cinema e os traz para o palco. A técnica de montagem é incorporada então ao teatro como produto de sua reflexão sobre o próprio espetáculo enquanto algo produzido.

A função social dessa postura se mostra no esforço em transmitir ao espectador e aos próprios atores o ensinamento de que também a realidade é algo produzido pelo trabalho e pela práxis dos seres humanos e que poderia ser transformada com uma nova articulação de seus elementos e a transformação de suas relações.

O teatro épico é destinado tanto aos autores quanto aos espectadores. A peça didática se destaca como um caso especial essencialmente porque a peculiar pobreza do aparelho simplifica e aproxima o intercâmbio do público com os autores e dos autores com o público. Cada autor podia ser coadjuvante. E, de fato, é mais fácil representar o “pedagogo” do que o “herói”. (BENJAMIN, 1985, p. 216)

O Teatro Épico de Brecht é um teatro engajado e com uma dimensão pedagógica essencial. Nesse sentido ele é um teatro didático. No entanto isso não deve ser entendido como pregação; pois o sentido ético e político desse teatro não é o do sermão, nem da agitação imediatista e sim da autoconsciência artística sobre os desafios históricos da humanidade e de um conhecimento crítico sobre os conflitos sociais que orientem uma prática emancipatória. É interessante indicar aqui a resposta de Iná Camargo Costa à crítica de Adorno contra o caráter engajado e pedagógico do teatro de Brecht. Depois de mostrar a qualidade artística e a profundidade crítica de “*Santa Joana dos Matadouros*” e de “*A Resistível Ascensão de Artuto Ui*” – a professora Iná argumenta que este filósofo frankfurtiano não leva em conta que as *peças especificamente “didáticas”* de Brecht foram “concebidas para fins didáticos propriamente ditos, no interior de uma pedagogia na qual os atores deveriam aprender a estranhar personagens e processos de modo a, nos espetáculos dirigidos ao público, chamar a atenção do espectador para *tomar partido* em vez de *identificar-se*” (COSTA 1998, p. 236). Neste contexto é muito pertinente resgatar uma pouco conhecida citação de Brecht, que esclarece a posição do próprio Autor sobre as peças especificamente didáticas: “A designação *peça didática* vale apenas para as peças que ensinam àqueles que representam. Elas não necessitam de público” escreveu Brecht um pouco antes de morrer (Cf. KOUDELA, apud: COSTA, Ibid.).

Em uma perspectiva ampla Brecht defende de modo inequívoco o caráter didático e pedagógico do teatro. Ele procura renovar as formas de expressão artística teatral. Os novos temas “pedem uma forma adequada”, porém: “as novas formas podem ser efetivamente criadas a partir da colocação de novos fins artísticos. A arte moderna precisa enxergar claramente as finalidades que o mundo atual lhe impõe. E o objetivo da nova arte, para Brecht, deve ser a

*pedagogia.*” (KONDER, 1967, p. 132). Ao mesmo tempo Brecht considera muito importante a função de divertimento na arte.

A oposição entre aprender e divertir-se não é uma oposição necessária (...) há uma forma de instrução que causa prazer que é alegre e combativa. Não fora esta possibilidade de uma aprendizagem divertida, e o teatro, em que pese toda a sua estrutura, não seria capaz de ensinar. O teatro não deixa de ser teatro, mesmo quando é didático; e, desde que seja teatro, diverte (BRECHT, 1978, pp. 49-50).

### **O ATOR E O PALCO COMO PÓDIO**

“O teatro épico avança aos saltos” e por curvas, em contraste com a forma dramática tradicional que apresenta um curso linear dos acontecimentos e uma evolução mecânica. A forma básica do Teatro Épico é “a do choque, pela qual se encontra entre si as formas bem diferenciadas da peça” (BENJAMIN, 1985, p. 217).

Brecht apresenta as contradições sociais mediante o gesto montado e exposto pelo corpo do ator. O conhecimento não está relacionado só com os elementos discursivos que se unificam no enredo, mas com um tipo de interpretação da ação onde os momentos gestuais suspendem o curso da ação, transformando-a também em objeto de exposição:

O ator tem de mostrar alguma coisa e ele tem de se mostrar. Ele naturalmente mostra a coisa ao se mostrar e ele se mostra ao mostrar a coisa. Embora isso coincida, não deve, contudo, coincidir de modo tal que desapareça a diferença entre essas duas atividades (BRECHT, apud: Ibid.).

O ator precisa ser muito bem preparado para desempenhar o papel decisivo na efetivação do fundamento pedagógico essencial do Teatro Épico: “o que mostra deve ser mostrado” e o próprio ator, em certos momentos determinados, deve “saltar com arte fora de seu papel”, deve “fazer o papel de quem reflete (sobre seu papel)” (Ibid.). Para Benjamin este é um eixo em torno do qual se

organiza a função pedagógica do Teatro Épico. Ao impedir a identificação entre exposição e exposto, além de se romper com o ilusionismo da prática teatral, o jogo do corpo com a técnica permite apresentar a ideia básica de que o destino do personagem não se encontra traçado em sua personalidade, mas se decide no confronto com as contradições objetivas das situações em que toma parte.

Assim Benjamin valoriza a dimensão realista e imanente do Teatro Épico. Utiliza o exemplo de Galy Gay, o homem que não sabe dizer não em confronto com os dramaturgos que “atacam de fora as condições em que vivemos”:

Brecht as deixa criticarem-se mutuamente, de modo altamente mediado e dialético, contrapondo logicamente uns aos outros os seus diversos elementos. Se o estivador, Galy Gay, em *Mann ist Mann*, oferece o grande espetáculo das contradições da nossa ordem social. Talvez não seja excessivo definir o sábio, no sentido de Brecht, como o indivíduo que nos proporciona o espetáculo mais completo dessa dialética. De qualquer modo, Galy Gay é um sábio. Ele se apresenta como um estivador que “não bebe, fuma pouco e quase não tem paixões”. (...) No entanto é apresentado como um homem “que não sabe dizer não”. Isso também é sábio. Pois com isso ele deixa as contradições da vida onde em última análise elas têm que ser resolvidas: no próprio homem. Só quem “está de acordo” tem oportunidade de mudar o mundo. (BENJAMIN, 1985, p.85)

Brecht mostra uma possibilidade concreta: ou ele pode se transformar e ser transformado. Ao mesmo tempo crítica uma modalidade de efetivação dessa possibilidade. Ele mostra a falsidade da visão da personalidade como essência individual e imutável e critica as condições sociais que destruíram a possibilidade de um homem comum em função da ação militar e da anulação da subjetividade diante de um coletivo alienado. O Teatro Épico enfatiza a historicidade do processo: critica o desdobramento de uma personalidade imperialista em máquina de guerra subordinada a ideologia burguesa, mas deixa claramente aberto o espaço para outro desdobramento fundado na historicidade do homem. Trata-se de destacar o caráter histórico concreto da escolha entre alternativas no interior de uma totalidade constituída por contradições sociais agudas. É por isto que Benjamin aponta a descoberta por parte do Teatro Épico não só do comportamento dialético imanente, mas de uma “dialética em estado de repouso”. Cujas matriz é próprio gesto: “Quando o fluxo real da vida é represado, imobilizando-se, essa interrupção é vivida como se fosse um refluxo: o assombro é esse refluxo. O objeto mais autêntico desse assombro é a dialética em estado

de repouso.” (Ibid., p. 89-90). A ênfase de Benjamin está no reconhecimento pedagógico das possibilidades históricas reveladas pela citação de gestos. Ele aponta função educativa dos exercícios de interrupção e desmontagem de processos e situações. No entanto não cai em um “decisionismo” irracionalista. Benjamin é um crítico radicalmente hostil da fenomenologia existencialista de Heidegger, muito antes que este manifestasse sua adesão ao nazismo. Em Cartas de 1930 ao seu amigo Scholem, Benjamin diz que seu “embate” contra Heidegger se deve a “duas maneiras muito diferentes de encarar a história” e anuncia seu projeto de leitura crítica junto com Brecht visando “demolir Heidegger” (Cf. Löwy, 2005, pp. 15-16). A ênfase de Benjamin e Brecht na escolha entre alternativas se refere às repostas de indivíduos concretos socialmente constituídos diante de necessidades e possibilidade inscritas em situações históricas concretas.

Brecht busca sobre tudo compreender historicamente as contradições sociais, para contribuir com a sua superação ativa e revolucionária. Este objetivo articulado com as preocupações colocadas sobre os problemas com que se defronta na prática da dramaturgia é o que determina a educação do ator brechtiano:

No teatro épico, a educação de um ator consiste em familiarizá-lo com estilo de representação que induz ao conhecimento; por sua vez, esse conhecimento determina sua representação não somente do ponto de vista do conteúdo, mas do seu ritmo, pausas e ênfases. (Ibid., p.87)

No drama burguês comercial as emoções se superpõem de um raciocínio e turvam a inteligência. Brecht não quer absolutamente suprimir as emoções, mas superar a confusão e obscuridade que deprimem a inteligência em nome da emoção. Brecht procura reconquistar tanto a clareza conceitual, como a clareza da linguagem como instrumentos a serviço da razão dialética e da luta dos homens racionais.

O ponto essencial do teatro épico é que ele apela menos para o sentimento do que para a razão do espectador. Em vez de participar de uma experiência, o espectador deve dominar as coisas. Ao mesmo tempo, seria completamente errado tentar negar emoção a esta espécie de teatro. Seria o mesmo que tentar negar a emoção à ciência moderna. (BRECHT, 1967, p. 41).

As transformações operadas pelo teatro épico também transformam o conceito de palco. “O palco ainda está num plano mais elevado. Mas não se eleva mais a partir de uma insondável profundidade: tornou-se um pódio. Peça didática e teatro épico são tentativas de se instalar sobre este pódio.” (BENJAMIN, 1985, p. 218). Para Benjamin a questão é que o palco “transformou-se em tribuna; temos que ajustar-nos a esta tribuna; esta é a situação” (Id. 1994 p.78). Benjamin elegeu seu amigo Brecht como referência de artista revolucionário exemplar de seu tempo. Em “O Autor como Produtor” destaca que Brecht foi o inovador que formulou:

O conceito de redefinição de funções [*Umfunktionierung*] para a mudança de formas de produção e de instrumentos de produção adequando-os aos propósitos de uma intelectualidade progressista: portanto, interessada na libertação dos meios de produção e, por isso, útil na luta de classes. (Id. Ibid. p. 193).

Benjamin explicou com grande profundidade o uso racional da montagem no Teatro Épico de Brecht, que não tinha o objetivo de exacerbar os sentidos, mas uma função “organizadora”, um “comportamento orientador, didático, ensinando inclusive sobre outros escritores”. (Id. Ibid. p. 197). Um estudioso marxista sobre as origens e significado da escola de Frankfurt ressalta que esta função organizadora para Benjamin não era só um “trabalho espiritual de negação artística” (como na visão de Adorno), mas visava, ligando-se a realidade da luta de classes através da comunicação discursiva organizar os expectadores, os atores e os autores envolvidos na produção cultural emancipadora numa “totalidade coerente” (Cf. SLATER, pp. 196-198). Adorno na sua “*Teoria Estética*” critica Brecht por supostamente estar envolvido em uma “falsa consciência social” e questiona qualquer consequência no engajamento artístico, considerando “duvidoso” que “as obras de arte se empenhem politicamente”, sendo que seu “verdadeiro efeito social” se dá “participando no espírito (Geist) que contribui por processos subterrâneos para a transformação da sociedade e se concentra nas obras de arte” (ADORNO 2008, p. 277). Benjamin na conferência de 1934 em que destaca a opção de Brecht por transformar o palco em “tribuna” e “alterar a correlação funcional entre palco e público, texto e encenação, diretor e ator”



(BENJAMIN, 1985, p. 198), pensa de modo radicalmente diferente, criticando qualquer apolitismo (idealista, elitista e passivo):

O espírito que se faz carne em nome do fascismo *tem* de desaparecer. O espírito que o enfrenta com a confiança em seus próprios poderes miraculosos *vai* desaparecer. Pois a luta revolucionária não se trava entre o capitalismo e o espírito, mas entre o capitalismo e o proletariado. (Id. Ibid. 200).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. – Teoria Estética, Lisboa: Edições 70, 2008.

BENJAMIN, Walter, Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura; tradução Sergio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. – 7 ed. – São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. Sociologia; introdução, organização e tradução Flávio R. Koethe; São Paulo: Editora Ática, 1985.

\_\_\_\_\_. Tentativas Sobre Brecht; Prólogo e tradução de Jesus Aguirre; Madrid: Taurus, 1987.

BENJAMIN, Walter [et al.], Os Pensadores; tradução José Lino Grünewald – São Paulo: Abril Cultural, 1980.

BRECHT, Bertolt, Teatro Dialético. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

\_\_\_\_\_. Estudos sobre Teatro; coletados por Siegfried Unseld; Tradução Fiama Pais Brandão, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

\_\_\_\_\_. Histórias do Sr. Keuner, tradução de Paulo César de Souza – São Paulo: Ed. 34, 2006.

\_\_\_\_\_. Teatro Completo – volume II; tradução Fernando Peixoto [et al]; Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

CHIARINI, Paolo, Bertolt Brecht, tradução Fátima de Souza, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

COSTA, Iná Camargo, Sinta o drama, Rio de Janeiro: Vozes, 1998.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Walter Benjamin – Os Cacos da História, tradução Sônia Salzstein [et al.], São Paulo, 1982.

HOLLANDA, Chico Buarque de & PONTES, Paulo, Gota D'Água, Civilização Brasileira, RJ, 1976.

KOETHE, Flávio R., Para ler Benjamin. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976.

\_\_\_\_\_. Benjamin & Adorno: Confrontos, São Paulo: Editora Ática, 1978.

KONDER Leandro, Os Marxistas e a Arte, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

\_\_\_\_\_. Benjamin: O Marxismo da Melancolia, Rio de Janeiro: Editora Campus, 1989.

LABICA, Georges - |As Teses sobre Feuerbach de Karl Marx, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

LUKÁCS, György, Estética 1, La Peculiaridad de lo Estético, vol. 4, traducido por Manuel Sacristán, Grijalbo, Barcelona, 1965.

\_\_\_\_\_. Realismo Crítico Hoje. Brasília: Editora Coordenada, 1969.

\_\_\_\_\_. Marxismo e teoria da literatura, seleção, apresentação e tradução Carlos Nelson Coutinho, São Paulo: Expressão Popular, 2010.

\_\_\_\_\_. Arte e sociedade – Escritos Estéticos 1932-1967. Organização e Tradução Carlos Nelson e José Paulo Netto, Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2009.

\_\_\_\_\_. Introdução a uma Estética Marxista, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

MÉSZÁROS, István, O Poder da Ideologia, tradução Magda Lopes, São Paulo: Ensaio, 1996.

PEIXOTO, Fernando. Brecht – Vida e Obra, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.

POSADA, Francisco, Lukács, Brecht e a Situação do Realismo Socialista, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

SLATER, Phil, Origem e Significado da Escola de Frankfurt – Uma perspectiva Marxista, tradução de Alberto Oliva, Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

WIGGERSHAUS, Rolf, 1944 – A Escola de Frankfurt: história, desenvolvimento teórico, significação política, tradução Lilyane Deroche-Gurgel [et al.], Rio de Janeiro: DIFEL, 2002

## **A CATARSE OU A NÃO CATARSE? EXPERIMENTOS CRIATIVOS A PARTIR DO TEXTO OU A PARTIR DO ESPECTADOR COMO QUINTO CRIADOR DA CENA**

BARRETO, Cristiane Santos<sup>1</sup>

### **RESUMO**

A partir de dois experimentos teórico-práticos realizados durante o ano de 2012, propõe-se refletir acerca da relação entre o espectador com o espetáculo teatral sob o ponto de vista da recepção e da catarse transformadora de Bertolt Brecht. Desta forma, descreverei aqui as duas experiências e os conceitos que fundamentaram tais práticas.

**Palavras-Chave:** Formação, Espetáculo, Espectador.

### **ABSTRACT**

From two theoretical-practical experiments carried out during the year of 2012, it is proposed to reflect about the relationship between the spectator and the spectacle from the point of view of the reception and processing of Bertolt Brecht's catharsis. In this way, I will describe here the two experiences and concepts that underlie these practices.

**Keywords:** Training, Spectacle, Spectador.

---

<sup>1</sup> Cristiane Santos Barreto é doutoranda, bolsista CAPES, linha de pesquisa: Processos educacionais em Artes Cênicas, Orientador: Prof. Dr. Luiz Cláudio Cajaíba Soares, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, PPGAC-UFBA. Ênfase profissional: Encenadora, dramaturga e pedagogia do teatro. E-mail: crisbarreto13@yahoo.com.br

O primeiro experimento teórico-prático foi deflagrado, primeiramente, por meio do projeto de pesquisa, em andamento. Trouxe alguns aspectos que fossem o ponto de partida para o processo criativo. Para tanto, fiz uma “*brainstorming*” com ideias-força predominantes no estudo: Recepção, Espetáculo, Espectador, Cena Contemporânea, Formação e Pluralidade.

Tinha acabado de ler o texto *Desconstruir Duchamp – arte na hora da revisão*, de Affonso Romano Sant’anna<sup>2</sup> e me deparei com algumas reflexões provocativas desse autor acerca da arte contemporânea, arte conceitual, mercado artístico e a necessidade para ele de uma pedagogia do olhar diante de determinadas obras de arte. Com isso, não foi difícil para mim articular com a arte teatral diante da atual pluralidade encontrada em muitos discursos cênicos que circulam na cidade de Salvador, capital da Bahia, e, a dificuldade ainda de alguns especialistas, leigos e até artistas em criticarem, comentarem ou classificarem tais espetáculos.

Diante disso, trago algumas considerações importantes para a compreensão de como esse texto/imagem foi por mim utilizado como estímulo/provocador para o ponto de partida desse percurso aqui relatado. Sant’anna (2003) destaca logo no início que seu livro não é contra a arte contemporânea, certos autores e obras. O autor propõe uma revisão, segundo ele, inadiável de valores da modernidade e da pós-modernidade. Afirma que as rupturas sucessivas criaram o círculo vicioso, e sem saída, das rupturas dentro das próprias rupturas, configurando, a exemplo da pintura, a síndrome do “branco no branco”, chegou-se então, até a folha em branco, concerto silencioso, à escultura que derrete, ao teatro sem atores, dentre outros. O que o autor propõe é uma indagação, uma reflexão já que, para ele, o século XX acabou.

Além desses aspectos, o autor traça dois paradoxos da chamada arte contemporânea: a obsessiva e excludente política do “desver” qualquer tipo de obra que não seja extravagância espetaculosa. Dessa forma, o autor sinaliza a urgência em se desenvolver uma “pedagogia do olhar” para “desautomatizar” a

---

<sup>2</sup> - SANT’ANNA, Affonso Romano. **Desconstruir Duchamp**: Arte na hora da revisão. Rio de Janeiro: Vieira e Lent, 2003.

falsa modernidade. Usa um jargão usado por Woody Allen que certa vez declarou que devemos desconstruir a desconstrução. Portanto, para Sant’anna (2003) uma pedagogia do olhar deve ensinar não apenas a ver e a rever, mas exercitar astuciosamente o que ele chama de terceiro olhar.

Para Sant’anna (2003) não se pode entender a “arte conceitual” sem passar pela livraria e pela bolsa de valores. Pela livraria, porque essa arte se quer “conceitual”, e, portanto, é um ramo da literatura com pretensões filosóficas. Pela bolsa de valores porque, mais do que nunca, a sua chave de explicação passa antes pelo mercado que pela estética.

Obviamente que nem todas as reflexões feitas por Sant’anna (2003) são concordadas ou acatadas por mim. O que me chamou atenção em seu texto foi à coragem de tocar em questões bastante delicadas de maneira crítica e demonstrar, assim, o seu ponto de vista em relação aos temas ali tratados e, com isso, se tornar um elemento desencadeador de reflexões, de outras críticas direcionadas a ele próprio ou ainda, trazer a tona diversas polêmicas em torno dos questionamentos abordados.

Em relação à maneira que Sant Anna (2003) se coloca diante do que é contemporâneo quando cita Drummond “E como ficou chato ser moderno, agora serei eterno”, busquei outras reflexões para ampliar a compreensão a partir desses dois autores respectivamente, Giorgio Agamben<sup>3</sup> afirma que (2009, p. 59) “a contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o seu próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias, mas precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e de um anacronismo” e, para François Frimat<sup>4</sup> (2009, p.3) “o contemporâneo não é simplesmente aquilo que me é presente, mas aquilo que se qualifica como valor para ser no momento atual um portador de devir, de alternativas possíveis para aquilo que me desola e aflige”.

---

<sup>3</sup>- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** In: AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? E outros ensaios. Chapecó: ARGOS, 2009, p. 55-73.

<sup>4</sup>- FRIMAT, François. **Qu’est-ce la danse contemporaine?** Politiques de l’hybride. Trad. Betti Grabler. Paris: PUF, 2010, p. 3-25.

Além dessas considerações, trago também alguns aspectos norteadores em relação à estética da recepção presente nesse processo criativo. Primeiramente, lanço mão do conceito de atmosfera no que se refere à estética de acordo com Gernot Böhme<sup>5</sup> (2005). O autor afirma que se trata da maneira como alguém pode ser transportado pela percepção da presença ou a realidade da atmosfera e exemplifica (2005, p.8) “Um vale não é descrito como sereno, porque de algum modo, uma pessoa serena assim o idealizou, mas porque ele transportou esta pessoa a uma atmosfera serena”. Dessa forma, a tentativa foi de trazer para a poética da cena, uma atmosfera, por meio da percepção sensorial de todos os participantes e dos temas relacionados à minha pesquisa de doutorado, já elencados anteriormente.

E em segundo lugar, mas não por isso menos importante, trago outro aspecto norteador desse processo criativo, o horizonte de expectativas, no sentido de buscar a contextualização dos temas e trazê-los de alguma forma para meu próprio universo e a dos participantes convidados para que juntos pudéssemos acionar nossas enciclopédias individuais. Hans Robert Jauss<sup>6</sup> (1994) defende que uma obra artística não se apresenta nunca como algo novo para o público. Para tanto, cada pessoa acionará seu horizonte de expectativas, suas referências familiares, sociais, culturais, dentre outras. Para Jauss (1994, p. 66-67) cada leitor/espectador “cria, logo desde o início, expectativas a respeito do ‘meio e do fim’ da obra que, com o decorrer da leitura, podem ser conservadas ou alteradas, reorientadas ou ainda ironicamente desrespeitadas, segundo determinadas regras de jogo relativamente ao gênero ou ao tipo do texto”.

Postos esses aspectos relevantes, inicio a descrição das etapas do processo criativo a partir do texto/imagem. Quando li, no caso, um dos capítulos do livro de Sant’anna (2003), intitulado *Diálogo Imaginário: Estória daqueles que estão condenados à esperança*, logo me veio a vontade de modificá-lo, de mexer na sua estrutura e encená-lo. Trata-se de um capítulo curto no qual Sant’anna

---

<sup>5</sup> - BÖHME, Gernot. **Ensaio para uma nova estética**. Trad. Luis Claudio Cajaíba Soares. Frankfurt: Suhrkamp, 1995.

<sup>6</sup> - JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ativa, 1994.

(2003) quase escreveu como uma obra dramática, já com vestígios de diálogos e personagens, com aproximações estilísticas ou características semelhantes ao Teatro do absurdo. Rapidamente, fiz uma adaptação de um gênero para o outro, que de acordo com Patrice Pavis<sup>7</sup> (1999), nesse tipo de processo dramático todo tipo de manobra é possível, desde a mudança da estrutura, da fábula, entrada ou saída de personagens, até cortes ou inserção de outros textos e não há exigência de uma maior ou menor fidelidade com a obra original. Diante disso, trouxe para a adaptação todos às ideias-força que desde o ponto de partida me estimularam e as que surgiram no percurso criativo.

Ao concluir a adaptação do texto/imagem, percebi que realmente poderia encená-lo. No começo dos ensaios, não fiz uma leitura do texto, preferi fazer depois que os alunos/atores convidados<sup>8</sup> estivessem mais familiarizados, a partir de suas percepções, mas expliquei as temáticas, os personagens, enfim, a contextualização. Fizemos alguns exercícios de voz, corpo e de improvisação para integração, sensibilizá-los, os envolverem no processo e também para definir quem faria os três personagens: *Artista contemporâneo*, *Mestre moderno* e *Mercado artístico*.

Já nas últimas semanas ou última etapa dos ensaios, convidei outros participantes para fazerem o personagem do *espectador/público* que já estava previsto na adaptação do texto. Esse personagem foi composto por sete alunos, uma espécie de coro, do mesmo curso, citado anteriormente, e que representariam algumas reações propositais, intervenções na cena, como risadas, vaias, questionamentos, bater os pés no chão ou jogar bolinhas amassadas de jornal em sinal de protesto. De certa forma, foi criado um diálogo, talvez imaginário, entre os personagens do *Artista contemporâneo*, *Mercado artístico*, *Mestre moderno* e o personagem do *espectador/público*.

O segundo experimento teórico-prático foi desenvolvido a partir da relação histórica do espectador com o espetáculo. Compreende-se que, em diversos

---

<sup>7</sup> - PAVIS, Patrice. **Dicionário do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

<sup>8</sup> - Alunos do Colégio Estadual Deputado Manoel Novaes, curso técnico da Educação Profissional – Arte dramática (formação do ator) da rede estadual de ensino – Salvador – BA, no qual sou coordenadora e leciono as disciplinas Jogos improvisacionais e História do teatro mundial.



períodos, gêneros e estéticas, o teatro traçou caminhos marcados por aproximações variadas entre atores e público. Houve, por exemplo, momentos em que os primeiros direcionavam o discurso à plateia por meio de prólogos, epílogos e comentários, como em realizações teatrais de fins da Idade Média, do Barroco, da *Commedia dell'arte* e de determinadas montagens do Período Elizabetano. Em outros, concebiam a audiência como um grupo que espiava uma realidade paralela e independente no palco, como foi o caso do drama burguês no século XIX.

Para Jacó Guinsburg<sup>9</sup> (2001, p.30) foi a partir das pesquisas de Meyerhold, relacionadas à estética simbolista, que começaram a serem realizados experimentos no teatro russo de oposição à tendência de distinguir e isolar os universos da cena e da plateia, característicos das experiências realizadas por Stanislavski, por exemplo. Meyerhold propunha a retomada da significação social do teatro e a coparticipação entre atores e públicos com vistas a uma criação conjunta do acontecimento cênico.

Destaco outro importante momento, a partir da segunda metade do século XX com Bertolt Brecht, o retorno ao teatro épico e o efeito do distanciamento proposto para os espectadores com o objetivo destes não entrarem emotivamente na fábula, mas questioná-la e até transformá-la. Sobre isso, Cleise Mendes<sup>10</sup> afirma que, em Brecht, a catarse aristotélica passa por uma espécie de ressignificação:

O que suas peças têm de novo a oferecer é a direção tomada pelas emoções. O leitor/espectador, diante de algo que lhe é mostrado como “podendo não ser assim”, como não-fatal, diante da imagem de um mundo passível (e necessitado) de transformação, seria levado a sentir-se potencialmente como um transformador [...]. Brecht substitui o mito elegíaco por um mito utópico: emociona o espectador com a desmitificação da fatalidade, ou da suposta “naturalidade” dos sacrifícios humanos (como a guerra, em *Mãe coragem*). É nisso que consiste a catarse brechtiana: o espetáculo de seres potencialmente capazes de mudar sua realidade. (MENDES, 2008, p. 5)

<sup>9</sup> - GUINSBURG, Jacó. **Stanislavski, Meierhold & Cia**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

<sup>10</sup> - MENDES, Cleise Furtado. **A gargalhada de Ulisses: A catarse na comédia**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

No Brasil, as ideias de Brecht reverberaram na proposta de Augusto Boal<sup>11</sup> referentes ao Espect-ator com a participação de todos (espectadores e atores) por meio das técnicas do *Teatro do Oprimido* (TO): *Teatro-Fórum*, o *Teatro-Imagem*, a *Dramaturgia simultânea*, o *Teatro invisível*, dentre outras. O objetivo é de fazer com que os participantes discutam, reflitam e questionem acerca dos temas propostos, geralmente relacionados a questões políticas ou sociais enfrentadas por determinado grupo, porém, sem o objetivo da formação de espectadores para a arte teatral, mas como possibilidade de transformar os indivíduos. Sobre isso, Flavio Desgranges<sup>12</sup> analisa o TO de Boal e aponta algumas críticas comumente feitas:

Uma questão precisa ser fundamental nesta forma teatral: a que público se dirige o evento? A prática do Teatro do Oprimido solicita (...) que a cena encontre ressonância na sala, ou seja, a questão levada ao palco deve ter uma repercussão efetiva nos participantes, e para isso precisa constituir-se em algo que diga respeito aquela comunidade, que surja dos próprios integrantes, um tema que engaje os espect-atores, que percebam que a sua vida está de fato em jogo (DESGRANGES, p. 73, 2006).

Segundo ainda Desgranges (2006, p, 74), outra crítica bastante freqüente ao TO, é que para não perder o caráter imediato e espontâneo da relação entre os participantes “acabam por engendrar cenas pouco elaboradas artisticamente, o que acarreta a perda do caráter poético das formulações teatrais, o empobrecimento da linguagem, e indica o enfraquecimento da potencialidade estética própria a esta arte”.

Postas essas considerações, resolvi experimentar o público não apenas como transformador de uma realidade, mas, como criador ativo conjuntamente com os demais criadores. O experimento criativo *O quinto criador: o público* foi idealizado quando li o artigo intitulado *O quarto criador da cena narrativa* de Lígia Borges Matias<sup>13</sup>, o qual discute a participação do espectador ao longo da História

---

<sup>11</sup> - BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**, Civilização Brasileira, 1988.

<sup>12</sup>- DESGRANGES, Flávio. **Pedagogia do teatro: Provação e dialogismo**. São Paulo: Hucitec, 2006

<sup>13</sup>- MATIAS, Lígia Borges. **O quarto criador da cena narrativa**. São Paulo: Anais do VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – ABRACE, 2010.

do teatro e a investigação da possibilidade do público ser considerado também um agente criador, assim como, os outros elementos criadores. Dessa forma, resolvi fazer algumas modificações necessárias. Ao contrário de associar o espectador como o quarto criador, resolvi associá-lo ao quinto elemento criador por identificar e reconhecer os participantes da construção do espetáculo: o ator, o dramaturgo, o diretor e a equipe técnica (iluminador, cenógrafo, figurinista, maquiador, sonoplasta, dentre outros).

Diante disso, o público se faz presente nesse tipo de experimento, por meio das suas escolhas, sugestões e intervenções na construção da criação cênica a partir de temas, história/enredo/situações, personagens, ações e em todo o desenvolvimento da cena. Segundo Matias (2010), para a realização dessa construção colaborativa dos elementos, esse tipo de espetáculo, necessita de grande proximidade entre público e atores, e pressupõe o engajamento de todos os presentes na manifestação. Nele é muito importante a instauração de um processo de cumplicidade entre os participantes, no qual os atores que “criam e conhecem as regras do jogo”, paulatinamente consigam revelá-las aos demais, convidando-os e estimulando-os a participar. Para que isso ocorra, é fundamental o desenvolvimento de recursos técnicos e habilidades perceptivas e improvisacionais, que deem aos atores determinada segurança durante a relação que, muitas vezes, é marcada por pequena distância física e contato olho-no-olho.

No primeiro experimento *O quinto criador: o público* foram realizadas quatro apresentações (segundas e terças –20h – outubro/2012) no projeto “O que cabe nesse palco”, no espaço Cabaré dos Novos do Teatro Vila Velha, na cidade de Salvador, Bahia. O objetivo principal foi o de destacar o público como o quinto criador da cena, ou seja, além de atores, dramaturgos, diretores e técnicos, a plateia criou, a cada apresentação, uma cena com demais criadores ao vivo.

O público presente, nesse primeiro experimento, foi composto de estudantes do ensino médio, universitários, profissionais de diversas áreas e público de maneira geral a partir de 14 anos em diante. O espaço do Cabaré dos Novos traz em sua arquitetura (mesas distribuídas com serviço de bar-café), permitiu assim, maior possibilidade interativa e de descontração.

Foi formado um núcleo de produção criativa, por mim coordenado, constituído por oito atores fixos, oito dramaturgos, oito diretores, um cenógrafo, um figurinista, um sonoplasta Dj, um iluminador, um fotógrafo, um operador de câmara de vídeo e um designer gráfico, os quais, demonstraram interesse em investigar a formação do espectador criativo.

O diferencial é que cada cena foi criada ao vivo em cada apresentação. Um dramaturgo convidado esteve disponível para ouvir as ideias propostas pelo público e ao mesmo tempo se inspirar para produzir, posteriormente, uma cena ou peça teatral curta. Nesse primeiro experimento foram criados, portanto, quatro peças curtas. O tempo de duração do espetáculo foi em média de uma hora e trinta minutos entre a chegada do público, as orientações acerca dos elementos criadores do jogo ali presentes: atores, diretores, dramaturgos e técnicos, e, principalmente, o estímulo para que a os espectadores se sentissem acolhidos e se tornassem um elemento também criador da cena.

Outras ações e experiências estão sendo planejadas. O intuito é desenvolver novos experimentos com alunos da Escola de Teatro (Universidade Federal da Bahia), alunos de colégios públicos (Ensino Médio) e, possivelmente, nova temporada com artistas e técnicos no Teatro Vila Velha. Além disso, *O quinto criador: o público* foi contemplado com o prêmio *Idéias Inovadoras* (FAPESB - Fundação de Amparo à Pesquisa FAPESB/2012).

Finalizo, então, a reflexão acerca do efeito da catarse ressignificada e transformadora proposta por Bertold Brecht e suas possíveis consequências para os modos de criação e recepção na atualidade presentes nos dois experimentos teórico-práticos aqui relatados.

## REVEREND BILLY – O PROFETA ANTICONSUMO

BORDIN, Vanessa Benites<sup>1</sup>

### RESUMO

Trata-se de uma reflexão acerca da prática artística e política do performer ativista norte-americano Reverend Billy. Doravante, para designá-lo, vamos utilizar o termo “*ativista*”, uma vez que sua prática artística está estritamente ligada a sua prática ativista, onde vida e arte se confundem. Esta investigação, que se insere no campo da performance política, busca analisar a eficácia da realização de algumas das ações de Reverend Billy e sua comunidade de performers *The Church of Stop Shopping*. Essas ações, realizadas em espaços cênicos e públicos, compreendem principalmente o período em que atuou dentro do movimento *Occupy Wall Street* e contra a construção do gasoduto *Spectra* em Nova Jersey. O interesse neste trabalho parte da experiência prática de atriz com o bufão - centrado no caráter de denúncia com humor - comparando a gestualidade crítica do bufão com os trabalhos de “*ativistas*”, neste caso, Reverend Billy que utiliza o grotesco, o humor e a bufonaria para denunciar as injustiças contra o homem na sociedade capitalista de consumo. Assim, como Brecht, que viu no palhaço Karl Valentin premissas básicas para o ator de seu Teatro Épico, examina-se o jogo de paródia com humor e blasfêmia que endereça suas críticas sempre em favor da liberdade de expressão, revelando novas possibilidades de questionamento político dentro de trabalhos coletivos.

**Palavras-chave:** Reverend Billy: performance política: ativismo

---

<sup>1</sup> Vanessa Benites Bordin é atriz e pedagoga, formada em artes cênicas pela Universidade de Santa Maria, atualmente finalizando o mestrado em artes cênicas na Universidade de São Paulo, onde investiga o jogo do bufão como ferramenta para o ativista. Desenvolve seus trabalhos em São Paulo e no Rio Grande do Sul, ministrando oficinas de teatro para atores e não atores e apresentações artísticas.

## ABSTRACT

This is a reflection about the artistic and political activism practice the American performer Reverend Billy. Henceforth, to designate it, we will use the term “*artist*” since his artistic practice is closely linked to its activism practice, where life and art intermingle. This research, which falls within the field of political performance, seeks to analyze the efficacy of performing some actions “*artists*” of Reverend Billy and his community of performers The Church of Stop Shopping. These actions, carried out in public spaces and theatres, comprises mainly the period in which he worked within the movement Occupy Wall Street and against the Spectra Pipeline in New Jersey. The interest in this work comes from practical experience as an actress with the buffoon - centered on the character of complaint with humor – comparing the buffoon’s gestures with critical “*artists*” performances, in this case, Reverend Billy who uses the grotesque, humor and buffoonery to denounce the injustices against man in capitalism consumerism society. Thus, as Brecht, who found in clown Karl Valentin basic premises for the actor of his Epic Theatre, examines the play with humor parody and blasphemy that addresses their criticism always in favor of freedom of expression, revealing new possibilities of political questioning in collective works.

**Keywords:** Reverend Billy: political performance: activism

Profetas são aqueles que prenunciam grandes revelações sobre o universo, os planetas, a humanidade, e tantas outras coisas que simples mortais não podem sequer imaginar. Eles se relacionam com o sobrenatural, com forças ocultas da natureza e podem prever o destino, que é mistério para muitos. Admirados por uns, temidos por outros, rechaçados, tratados como loucos. Loucos e/ou sábios, ambivalência que nos acompanha desde o início de nossa jornada, os portadores das verdades que poucos percebem ou querem perceber, os reveladores, os

denunciadores. Na atualidade, podemos pensar em quais seriam as profecias a se revelar, Reverend Billy, declara uma bombástica: “Mickey Mouse é o Anticristo”<sup>2</sup>

Bill Tallen, o cidadão norte americano, o pai, o marido, o professor, coloca-se como o artista na figura de Reverend Billy, que ao revelar que Mickey Mouse é o Anticristo, também revela-se, já que expõe suas convicções de uma maneira crítica e inusitada. Reverend Billy denuncia, com o humor da paródia e da linguagem blasfematória, o poder por trás de uma marca massivamente difundida em diversos países, neste caso, endereçada principalmente ao público infantil há décadas de gerações.

Reverend Billy também crítica e provoca curiosidade com sua própria imagem. Homem alto, magro, olhos azuis, belo sorriso, cabelos loiríssimos milimetricamente estruturados por uma generosa camada de *spray*<sup>3</sup> que dão forma a um enorme topete. Seu corpo é coberto por uma camisa preta de colarinho branco, ornado de um paletó e calças brancas (o conjunto clássico dos televangelistas<sup>4</sup> norte americanos) e nos pés, que percorrem as ruas em busca de fiéis, botas de astro-*cowboy* também brancas, vestígios de um texano que saiu pro mundo, astro-macho, estigma de galã. Uma figura que desperta a atenção de quem quer que seja por onde passa. Seu tipo físico remete a imagem que temos do ideal de homem norte americano, difundido principalmente no cinema, por astros como Clark Gable, Marlon Brando e Richard Gere. Porém, sua figura causa certo estranhamento, ao mesmo tempo em que parece ser um reverendo evangélico, ou melhor, um Televangelista, possui traços de um astro pop, segundo Jane Hindley: “(...) este homem espetáculo é remanescente de Billy Graham, Jimmy Swaggart, Johnny Cash, ou mesmo Elvis.”<sup>5</sup>

---

<sup>2</sup>BILLY, Reverend in: Beautiful Trouble. A toolbox for revolution. Assembled by Andrew Boyd and Dave Oswald Mitchell. New York and London: OR Books, 2012: 426. Traduzido livremente da obra: “Mickey Mouse is the Antichrist!” No minidicionário Luft da editora ática, 2003: 68 – “anticristo s.m. 1. (Rel.) Segundo o Apocalipse, inimigo de Cristo que virá prenunciando o fim do mundo. 2. (p. ext.) Qualquer perseguidor dos cristãos.”

<sup>3</sup> Para cabelos.

<sup>4</sup> Pastores que se apresentam na televisão para pregar os preceitos de sua religião.

<sup>5</sup> HINDLEY, Jane. *Breaking the Consumerist Trance: The Reverend Billy and Church of Stop Shopping, Capitalism Nature Socialism*. London: Routledge, 2011: 4, 118 – 126: 119. URL: <<http://dx.doi.org/10.1080/10455752.2010.523138>> Acesso em 04/05/2012.: “(...) his showmanship is reminiscent of Billy Graham, Jimmy Swaggart, Johnny Cash or even Elvis.”

Aproveitando-se de suas características pessoais, ele rebaixa a figura do reverendo, profanando-o ao confundi-lo com o astro do rock, posto que o homem religioso (mesmo que saibamos que isso possa ser uma falácia) prega a humildade, a vida longe de vícios e de exageros, em contraponto a ideia da estrela do rock, que em muitos casos está envolvida em um universo de luxo, exageros de consumo e vícios dos mais variados (o que constata-se por algumas histórias de grandes astros exibidas pela mídia).

A figura de Billy se funde por dois opostos, que, com efeito, tem um ponto em comum, porque do mesmo modo que o homem religioso é um “enviado de Deus”, ele se apropria dos meios de comunicação para a realização de shows, elevando-o ao nível de um astro no meio evangélico. E os ídolos representam astros tão inatingíveis que são vistos como deuses por seus fãs, o que os eleva, podemos dizer<sup>6</sup>, ao plano do sagrado. Assim, essa sobreposição, ou essa fusão na construção da imagem de Reverend Billy, contém uma crítica social à ideia que se tem do religioso e do astro, aparentemente divergentes.

A primeira vista não se sabe se ele é um personagem ou não, sua figura causa desconfiança, confunde e nos faz indagar: o que esse “tipo” (no sentido pejorativo do termo) pretende no meio de artistas?! Os fatos revelam que isto acontece frequentemente. Jane Hindley fala sobre o estranhamento que causou nela própria, o fato de Reverend Billy agir com um “fervor religioso” tão intenso, mesmo sendo paródia.<sup>7</sup> Savitri D.<sup>8</sup>, confirma que isso é comum durante as manifestações sociais das quais Reverend Billy participa, principalmente em países estrangeiros, onde seu trabalho ainda não é conhecido. Algumas pessoas acreditam que realmente ele possa ser um Televangelista de “direita”<sup>9</sup>.

---

<sup>6</sup> Principalmente pela reação de alguns fãs, que gritam, tentam agarrar o astro, desmaiam e até enfartam.

<sup>7</sup>HINDLEY, 2011: 120.

<sup>8</sup> Diretora da comunidade/igreja *The Church of Stop Shopping* e companheira de vida e arte de Bill Tallen. Transcrição de parte da entrevista realizada pela autora deste artigo durante pesquisa de campo realizada ao lado de Reverend Billy e a *The Church of Stop Shopping* em setembro de 2012. A entrevista foi feita na casa do casal no bairro do Brooklin, Nova York, EUA.

<sup>9</sup> Palavra usada por Savitri. Os termos direita e esquerda na política podem estar ultrapassados, mas ainda são utilizados por muitos artistas. Fica nítido nesse trabalho que os artistas pesquisados são considerados ou se consideram de esquerda, por quem ainda utiliza tais termos. “A esquerda seria o grupo dentro da política que prega a defesa de uma ordem social baseada em



Porém, à medida que vamos apreciando seu discurso percebemos sua verdadeira intenção: a denúncia. Essa figura contraditória, mesmo que cause dúvida a primeira vista, no momento em que começamos a observá-la e a ouvi-la, vai se transformando e mostrando seu verdadeiro objetivo, produzindo discursos que se contrapõe àquela imagem, resignificando-a, pois o discurso dos reverendos típicos não tem o mesmo conteúdo do de nosso *Reverend* atípico, somente seu disfarce e sua paródia remetem a eles. Conseqüentemente, a reação das pessoas muda e o cômico as suspende e surpreende por um instante.

Reverend Billy mistura a imagem fabricada do Televangelista com a do astro do rock e ainda ao texano, aos galãs viris como Marlon Brando, ao mesmo tempo que representa o homem grosseiro, rude, pelas botas. E tanto pode emprestar seu charme e carisma ao reverendo como ao astro, sua graça está justamente nisto, é a piada de si mesmo para rir do outro. O que evidencia-se ainda mais por sua postura imponente, gestos hiperbólicos e vigorosos que transformam-no num gigante, o que é fundamental para esse ativista que busca seguidores nas ruas.

O trabalho vocal também é relevante em sua prática, visto que a rua é um lugar de passagem de muita gente, com intervenções sonoras diversas. Apesar de Reverend Billy conseguir fazer com que sua voz ecoe neste espaço infinito, já que tem técnicas para isso (por sua experiência anterior como ator profissional), ele percebeu em suas primeiras ações, que para adquirir mais força precisava de gente que o acompanhasse, pois sendo um profeta “enviado de Deus”, não poderia estar sozinho, necessitava pertencer a uma “igreja com fiéis” para que sua crítica não fosse tomada como algo ridículo e insignificante.

Eu estava gritando “parem de comprar e salvem suas almas”, mas não havia uma Igreja, uma instituição que pregasse isso. (...) Eu não fazia parte de uma revolução que resistiu ao consumismo. Eu estava gritando com os monstros debruçados sobre mim, mas o meu retorno era uma piada, não um manifesto. E eu não tinha público, apenas milhares de

peçoas com a testa franzida. Oh, eu odeio aquele olhar de canto de olho.<sup>10</sup>

Foi então que decidiu fundar sua própria igreja, *The ChurchOf Stop Shopping*<sup>11</sup>, uma comunidade de performers unida em prol do ideal anticonsumo, atuando como um coro ao lado de Reverend Billy na propagação de suas profecias. O coro fortalece e ajuda a levar o foco de atenção a Reverend Billy com canções paródicas, muitas vezes vestidos com roupas que remetem ao tipo de batina utilizada pelos cantores de corais de igreja, mas, detalhe, são verdes<sup>12</sup> de cetim brilhante, o que colabora com a imagem do religioso pop.

O discurso é Reverend Billy quem improvisa e o coro intervém com palavras que fortalecem, ou repetem com ele as de maior impacto. Utiliza o linguajar blasfematório, que se dá como uma espécie de brincadeira com as palavras, pois na medida em que tem um discurso do qual acredita realmente, esse discurso está formatado de maneira que imita o religioso, usando palavras como amém, aleluia, aglutinando com outras que lhe conferem um cunho político e cômico, por exemplo: *terraluia* (terra+aleluia), *revoluia*(revolução+aleluia), *amorluia* (amor+aleluia). Estas palavras são repetidas pelo coro, encorajando o público a repeti-las também. O chefe do coro da Igreja Pare de Comprar é Reverend Billy. Ao lado do coro sua crítica se torna relevante, incômoda e cômica, já que existem fiéis que também seguem seus preceitos e estão com ele nas ruas. Sem o coro ele estaria desprotegido, porém agora, tem quem o apoie e pode exorcizar, profetizar, criticar e denunciar quem for preciso. O coro multiplica seu pensamento.

A base do canto coral da Igreja de Billy são as canções gospels que foram incorporadas das igrejas norte americanas. Essas canções evangélicas são parte de uma tradição popular feita para louvar a ideologia cristã, mas que também

---

<sup>10</sup> TALLEN, Bill. *What should I do if Reverend Billy is in my story?* New York: The New Press, 2003: 56.: "I was shouting "Stop shopping and save your souls", but there was no Church of stop shopping. (...) I was not a part of a revolution that resisted consumerism. I was shouting at the monsters that were leaning over me, but my comeback was a joke, not a manifesto. And I had no audience, just thousands of people with frowns, in profile. Oh, I hatethatone-earedstare."

<sup>11</sup> Livre tradução: A Igreja Pare de Comprar.

<sup>12</sup> Para a igreja de Reverend Billy tem um significado ligado ao fato de lutarem pela preservação da natureza.

foram incorporadas pela cultura de massa midiática, então acabam possuindo um caráter dúbio que faz com que seja difícil discernir os limites do popular e da cultura de massa na atualidade. Deste modo, Reverend Billy se aproveita dessas canções para enriquecer seu ativismo, tornando-as paródicas porque utiliza a mesma melodia, ritmo e arranjo dos corais gospels, com letras que denunciam o consumo desenfreado e o abuso das grandes empresas que lucram em cima de produtos de baixa qualidade e altos preços, ao mesmo tempo em que escravizam seus empregados com baixos salários e altas cargas horárias.

O grupo cria um jogo lúdico ao versar assuntos sérios em arranjos leves com danças divertidas. Em muitas de suas ações, o profeta vai até as lojas exorcizar os caixas de dinheiro, os cartões de créditos dos clientes, propondo que eles quebrem, queimem, arrumem uma maneira de livrarem-se de seus cartões. Coloca-se na frente dos estabelecimentos fazendo preces e benzimentos, sempre acompanhado pelo coro de sua igreja. Seus principais alvos são as lojas de brinquedos da Disney e a de café Starbucks, que nos EUA dominam o mercado de ambos os produtos. Os gerentes, donos e administradores das lojas ficam possessos, alguns clientes constrangidos e outros se divertem com sua proposta subversiva.

No livro de Bill Tallen/Reverend Billy, "*What should I do if Reverend Billy is in my store?*"<sup>13</sup>, podemos encontrar muitas histórias deste ativista bem humorado, inclusive a introdução do livro, "Divertindo-se com o desconhecido"<sup>14</sup>, já nos chama atenção. A proposta de divertir-se com o desconhecido, remete a mistério e nos deixa curiosos em saber com que tipo de mistério este "bufão profeta" pretende divertir-se. Parece que o mistério é algo sobrenatural, uma força maior que domina e deve ser exorcizada. Bill Tallen descreve a exorcização dessa "força maior" que ocorreu em um culto de sua igreja: "nosso estranho culto na Igreja *Stop Shopping* (pare de comprar) (...)"<sup>15</sup>. Durante esse culto foi colocado no altar da Igreja a "força maior" que estava impedindo um homem de viver em paz, uma

---

<sup>13</sup>TALLEN, Bill. *What should I do if Reverend Billy is in my store?*New York: The New Press, 2003. Livre tradução: "O que eu devo fazer se Reverend Billy estiver em minha loja?"

<sup>14</sup>Tradução: "*Fun With the Unknow.*"

<sup>15</sup> TALLEN, 2003: xi.: "*our strange worship at the Church of Stop Shopping (...)*".

reluzente “*Sunbeam toaster*”<sup>16</sup> envolvida em um pano de veludo vermelho. Esse homem, chamado Jonah, estava completamente hipnotizado por essa torradeira, e foi até a Igreja para ser exorcizado, na tentativa de lhe tirar seu desejo compulsivo pelo objeto.

Bill Tallen descreve a torradeira aos olhos de Jonah como uma Mercedes<sup>17</sup> com diversos controles e ainda a voz de uma mulher dizendo: “Sua torrada está pronta”.<sup>18</sup> O texto é marcado por descrições que nos fazem imaginar o quão atrativa é a torradeira. Ele conta como foi a exorcização, colocando a mão sobre a testa de Jonah, que estava tremendo, se refere a ele como uma “pobre alma”. Reverend Billy e o coro da Igreja oravam com fé por aquele consumidor covarde que parecia puxado pelo diabo, gritando e chorando: “Oh...torrada e manteiga...é mais do que o cheiro...Oh, meu Deus! Geleia de groselha com manteiga, oh, oh!”<sup>19</sup>. Por fim o homem se entrega e larga a torradeira, a força da pregação do coro, a força dos Deuses e Deusas vencem o desejo de consumo. “O objeto parecia enganado, traído. Finalmente a Sunbeam torradeira deluxe era somente a porra de um lixo.”<sup>20</sup>

A exorcização de Jonah, possibilita imaginar como Reverend Billy improvisa suas ações com o público, evidenciando o caráter cômico e crítico de seu trabalho. Brinca com o sagrado e o profano ao colocar no altar de sua Igreja uma torradeira como se fosse uma santa aos olhos de Jonah, mas que, no entanto aos olhos de sua Igreja é um demônio. A ação denuncia a valorização exagerada que se dá a um objeto, mostra o desejo das pessoas em consumir, não importa o que. Para Reverend Billy, não comprar seria um ato de coragem diante de tanta propaganda, principalmente das grandes marcas que usam todos os recursos disponíveis para difundir seus produtos. É a cultura de massa que se alastra transformando objetos em Deuses, no entanto, o que os difere dos Deuses, que

---

<sup>16</sup> Sunbeam toaster é uma marca de torradeira.

<sup>17</sup>Mercedez Benz – A marca famosa de carros luxuosos.

<sup>18</sup> TALLEN, 2003: xi.: “*Your toast is done*”.

<sup>19</sup>TALLEN, 2003: xi.: “*Oh... toast and butter...it's more than a smell.. Oh, my God! Black current Jam on the butter, oh, oh!*”

<sup>20</sup>TALLEN, 2003: xii: “*The object looked cheated, cuckolded. Finally the Sunbeam deluxe toaster was just fucking junk.*”

são intocáveis, é que os objetos podem ser possuídos através da compra, desse “simples” ato.

Reverend Billy quer evidenciar o quanto é ridículo e equivocada esse pensamento, porque muitas vezes as pessoas são induzidas a consumir e possuir objetos que elas não necessitam realmente. Assim, ao invés de utilizar um discurso político moralizante, prefere utilizar suas ferramentas artísticas, seu humor para fazer a denúncia, levando a contradição do ato de comprar ao extremo, ressaltando com a lente de aumento do humor aquilo que é absurdo na situação do consumo desnecessário e desenfreado, e de como as grandes marcas conseguem manipular isso endeusando seus produtos, tornando-os, aos olhos dos consumidores, indispensáveis para suas vidas.

Podemos ver que seu desejo de alfinetar é muito claro, sua crítica é direcionada às grandes redes de consumo, que dominam as vendas no planeta com lojas espalhadas em diversos pontos do globo terrestre. Falar em sistema capitalista e luta anticonsumo pode remeter a algo muito generalizante, mas como ele tem alvos específicos, sua denúncia se torna mais eficaz. A Starbucks é um dos alvos prediletos de Reverend Billy.

Starbucks é pior que a maioria, porque é totalmente inconsciente do contraste entre a sua monotonia corporativa e da história fascinante de um estilo de vida “café” (como se fosse um estilo de vida coca-cola, que as grandes marcas propõem com suas propagandas) que emprega como um atrativo para os clientes. Não, Starbucks não é engraçada. Mas da mesma forma que os puritanos perseguem a vida sexual ativa, ela é assombrada pelo divertido.<sup>21</sup>

A corporação Wall Disney é outra que sofre com suas pregações. Foi com a Disney sua primeira experiência como Reverend Billy, ainda sozinho, antes de ter fundado a Igreja, na maior loja da rede localizada no maior conjunto comercial de Nova York (EUA), a Times Square.

---

<sup>21</sup>TALLEN, 2003: 4.: “*Starbucks is worse than most because it is entirely unaware of the contrast between its corporate drabness and the glamorous history of café life that it employs as an enticement to costumers. No, Starbucks is not funny. But in the way that Puritans stalk the sexually active, it is haunted by funny.*”

Estes foram os dias depois que eu comecei o “personagem” do Reverend Billy, mas não sabia se o papel se tornaria mais do que uma arte irônica sem forças. Olhando para trás, acho este período, em 1998, como uma etapa de transição perigosa para o início da Igreja (*The Church of Stop Shopping*). Eu estava gritando “pare de comprar!” na porta da loja da Disney, gritando: “Aqueles brinquedinhos barulhentos (*tchotchkes*) da Disney causam perda de memória em crianças indefesas!” diante dos pais inexperientes e assustados da América. Eu estava despertando os demônios.<sup>22</sup>

Bill Tallen utiliza aspas quando fala em “personagem”, pois não se trata de um personagem, é a própria vida do ator que se mistura à sua arte.

Durante a pesquisa de campo já citada, presenciamos duas ações do grupo, a primeira em Nova Jersey (EUA) na *Grace Church*,<sup>23</sup> em um evento beneficente contra a construção do gasoduto da empresa de energia “*Spectra Energy*”. Reverend Billy e *The Church of Stop Shopping* fecharam o evento muito aplaudidos e pelo que se pode constatar eram os mais esperados, o público adora a figura de Reverend Billy e seu coro. As pregações e canções falavam sobre os possíveis estragos que a construção do gasoduto pode trazer a população levando gás radônio para 30.000 casas de Nova Jersey, o que pode ocasionar câncer de pulmão. Evidentemente todo esse discurso dentro do arranjo gospel cômico de que falamos. A figura de Reverend Billy se destacava e realmente era muito engraçado, sem ser ridículo nem caricato, pois ele agia como um roqueiro, meio desajeitado, mas não por estar fingindo-se de desajeitado, mas por ser sua real maneira de dançar dentro do disfarce de Televangelista pop. A ação emocionou as pessoas que sabiam que o assunto era sério, mas riam, cantavam e dançavam com aquele louco profeta divertido, que acredita poder transformar o mundo pregando o amor à vida.

No dia seguinte, pode-se ver a segunda ação artista do grupo, desta vez, na rua, em comemoração a um ano do movimento de protesto *Occupy Wall Street*, que aconteceu em *Wall Street*, centro financeiro Nova York onde se localiza a

---

<sup>22</sup>TALLEN, 2003: 55. “*These were the days after I'd started the "character" of Reverend Billy but didn't know if the role would become more than a strenuous art irony. looking back, I think of this period, in 98, as a dangerous transitional step in the early church. I was shouting "Stop shopping!" at the door of the Disney Store, screaming "Those Disney tchotchkes cause memory loss in defenseless kids!" at startled parents fresh from America. I was exciting the demons.*”

<sup>23</sup> No dia 16 de setembro de 2012.

bolsa de valores americana. O *Occupy Wall Street* teve a intenção de iniciar uma luta contra a desigualdade econômica e a indevida influência das grandes empresas sobre o setor financeiro e o governo dos EUA. O jargão: “*We are the 99%*”<sup>24</sup>, ficou conhecido mundialmente, esses 99% da população deveriam juntar-se contra a corrupção do 1% que detém o poder.

Reverend Billy está envolvido no movimento desde o início, realizando ações em diferentes locais da cidade. Essa ação foi especial, já que ocorreu no mesmo local onde começou a ocupação, em frente ao Museu Americano do Índio, na entrada da *Wall Street*. Ao lado de diversos ativistas e artistas, Reverend Billy e seu coro cantaram parabéns ao movimento, cercado por uma multidão e pela imprensa. Por ter presenciado suas ações é que se pode constatar tudo o que falamos, inclusive sobre seu potencial corporal e vocal na rua, que se torna ainda maior ao lado do coro e de fato consegue mover a multidão ao seu redor e fazer com que ouçam o que tem a dizer e cantem juntos. Nessa ação Reverend Billy e o coro incluíam na canção de parabéns o jargão “*We are the 99%, We are the 99%*” e as pessoas repetiam igualmente em coro, a frase era absorvida rapidamente, talvez por seu ritmo forte e pulsante, não tinha como não cantar junto.

Bill Tallen<sup>25</sup> disse que utilizou a figura do Televangelista para se aproximar do povo americano, muito religioso, uma forma de ganhar a simpatia da maioria. E quando questionado sobre a paródia, o que ele diz é que não é uma paródia, ele e sua Igreja são reais, no sentido de que o que ele prega é o que realmente acredita, se as pessoas riem é porque não é o convencional de uma igreja, seria um novo conceito de igreja. Bill Tallen - Reverend Billy segue com suas profecias que denunciam e divertem, buscando trazer cada vez mais “fiéis” para sua igreja revolucionária.

---

<sup>24</sup> “Nós somos os 99%”.

<sup>25</sup> Em entrevista realizada durante a pesquisa de campo realizada em setembro de 2012.

## **O IDIOTA E O COMPARTILHAMENTO DA CRIAÇÃO COMO POTÊNCIA POLÍTICO-POÉTICA**

BITENCOURT, Tuini dos Santos<sup>1</sup>

### **RESUMO**

A presente comunicação quer discutir os processos de construção do espetáculo *O Idiota* da Mundana Companhia de Teatro, dirigido por Cibele Forjaz e baseado no romance de Dostoiévski. A peça, de 7 horas de duração, circulou diversas cidades do Brasil sendo apresentada em “capítulos” divididos em três dias, ou num único dia com dois pequenos intervalos. O público acompanha os atores num percurso de múltiplos espaços e inesperadas apropriações. A intenção desse trabalho é analisar de que modo as condições de criação muito peculiares influenciaram na qualidade da relação entre atores e espectadores ao longo de todo o espetáculo. A peça se construiu a partir uma conjunção de processos abertos. O público compartilhava com os atores esse momento de gênese, de criação, de desconhecido. E o espetáculo porta essa relação de inclusão, de participação nesse percurso criativo. A hipótese é de que esse processo de criação transformado em experiência estética conferiu uma espécie de potência política muito peculiar, gerando uma forma específica de inclusão. Através da explicitação das ferramentas da teatralidade, se constrói uma política dos afetos, da poesia do momento da criação.

**Palavras-chave:** processos de criação, experiência estética, exercícios cênicos, política.

### **ABSTRACT**

---

<sup>1</sup> Tuini Bitencourt é doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO. É Mestre em Artes Cênicas também pela UNIRIO (2011) tendo desenvolvido a pesquisa *O Príncipe Constante de Ryszard Cieslak e Jerzy Grotowski: Transgressão e Processos de Construção como possibilidades do político na arte*. Foi atriz da Companhia Studio Stanislavski; dirigida por Celina Sodré, de 2007 a 2012. Possui graduação em Comunicação Social pela Universidade Federal Fluminense (2005) e Formação profissionalizante de atriz na Casa das Artes de Laranjeiras (2005). É professora de interpretação e de História do Teatro e Literatura Dramática.



This communication wants to discuss the process of construction of the spectacle *The Idiot* acted by the *Mundana Theatre Company*, directed by Cybele Forjaz and based on the novel by Dostoiévski. With 7 hours duration, the play circulated several cities in Brazil and was presented in "chapters" divided into 3 days or in a single day with two short breaks. The audience follows the actors in a course of multiple spaces and unexpected appropriations. The intention of this paper is to analyze how the peculiar rearing conditions influences the quality of the relationship between actors and spectators throughout the play. The piece construction was based open processes, watched by the public. The public shared with actors that moment of genesis, creation, and unknown. And the play port this relationship of inclusion, of participation in this creative journey. The hypothesis is that this creative process transformed into aesthetic experience generated a kind of a peculiar political power, with its specific mode of inclusion. Through the explicitation of the theatricality tools, it is possible to achieve a policy of affections and poetry of the creation moment.

**Keywords:** creative process, aesthetic experience, scenic exercises, politics.

O que é o teatro brasileiro contemporâneo? Quais são os porquês, os vetores, os caminhos? E se a primeira pergunta fosse repetida assim: O que é o "teatro brasileiro contemporâneo"? Algo como um nome, um território, uma casa. Um edifício de múltiplas portas, múltiplas janelas. Mas as chaves não existem. Ou estão em pleno processo de fabricação.

O teatro está em trânsito. É nômade sim. Mas nós continuamos fixados na condição tanto etérea quanto eterna de seres humanos. É um teatro do porvir, cuja síntese está no lugar da utopia. Fingimos compreender o paradoxo pulsante entre teatralidade e performance do mesmo modo que nos confortamos com um desenho da casa em risco de giz, ou com um edifício sem chaves. Ainda não suportamos ser responsáveis por um teatro inapreensível, e nos instrumentalizamos de palavras.

O conceito de “desconstrução” explorado por Derrida – nosso velho conhecido, tão eficaz para nomear o inapreensível – forja o mesmo conforto de que “estamos compreendendo tudo”.

Como compreender, nomear, analisar um teatro que ecoa de tantas vozes? O embate/relação entre o indivíduo e o coletivo toma novas proporções, e passa a existir não como problema, mas como um vetor essencial para a criação. Alguns pensarão: “mas não há embate, esse é um raciocínio maniqueísta. Não há separações cartesianas”. “Cartesianas” não, epiteliais. Minha pele é o limite físico imiscível de mim mesmo. Ainda que o “quiasma” de Merleau Ponty nos traga a alegoria das mãos que se tocam e não sabem mais se sentem ou são sentidas, ainda existe o “sentir” e o “ser sentido”.

Somos indivíduos na busca pelo contato com outros indivíduos. Essa busca em comum já é suficiente para formar um coletivo? O que forma um coletivo? E sobretudo um coletivo capaz de gerar transformações e contatos?

Antonio Negri e Michael Hardt discorrem sobre o conceito de *Multidão* (2004):

A multidão, em contrapartida, é múltipla. A multidão é composta de inúmeras diferenças internas que nunca poderão ser reduzidas a uma unidade ou identidade única – diferentes culturas, raças, etnias, gêneros e orientações sexuais, diferentes formas de trabalho, diferentes maneiras de viver; diferentes visões de mundo e diferentes desejos. A multidão é uma multiplicidade de todas essas diferenças singulares. [...] Na multidão, as diferenças sociais mantêm-se diferentes, a multidão é multicolorida. Desse modo, o desafio apresentado pelo conceito de multidão consiste em fazer com que uma multiplicidade social seja capaz de se comunicar e agir em comum, ao mesmo tempo em que se mantém internamente diferente.<sup>2</sup>

Podemos assim fazer uma analogia com esse coletivo artístico contemporâneo, resultado do dialogismo permanente entre indivíduos e promotor das poéticas e políticas da arte do hoje. Político-poéticas do afeto, do encontro humano, da multidão polifônica, do coletivo em trânsito.

É no sentido deste fôlego investigativo que pretendo lançar um olhar para os elementos – e mais que para os elementos, para as forças e vetores resultantes da relação entre esses elementos – presentes na construção do espetáculo O

---

<sup>2</sup>HARDT, Michael e NEGRI, Antonio. *Multidão: Guerra e Democracia na era do Império*. Rio de Janeiro: Record, 2004: p. 12-13.

*Idiota: uma novela teatral*, da Mundana Companhia de Teatro, dirigido por Cibele Forjaz e baseado no romance de Dostoiévski. Um processo que deu carne às “palavras”, encontrou chaves, derrubou portas e abriu alguns buracos na parede.

### **As múltiplas vozes, ou “DNAs”: uma polifonia genética**

O *Idiota: uma novela teatral*, terceira produção da Mundana Companhia de Teatro<sup>3</sup>, dirigido por Cibele Forjaz e baseado no romance de Fiodor Dostoiévski. A peça, com 7 horas de duração, estreou no SESC Pompéia, em São Paulo, em 2010 e teve um processo de criação que durou dois anos. O espetáculo circulou por diversas cidades do Brasil sendo apresentado em três “capítulos” divididos em três dias, ou num único dia com dois intervalos. A narrativa a história do Príncipe Míchkin, que após uma longa ausência para tratar de uma epilepsia na Suíça, retorna a São Petersburgo, na Rússia, seu país natal. Míchkin se vê então tragado para um triângulo amoroso, do qual são participantes as personagens Nastássia Filipovna e Aglaia, fato que o faz ter contato com emoções nunca antes experimentadas por ele. O Príncipe, um homem que ama a todos incondicionalmente, e que não possui as ferramentas para se inserir nas normas e padrões daquele coletivo, e acaba por sucumbir numa sociedade assolada pela ganância e pelo vício.

Segundo o filósofo e crítico literário Mikhail Bakhtin, em seu *Problemas da Poética de Dostoiévski* a obra de Dostoiévski se diferencia estruturalmente do romance monológico romântico, uma vez que se desenvolve a partir de “uma multiplicidade de consciências equipolentes e seus mundos” que “se combinam numa unidade de acontecimento, mantendo sua imiscibilidade” (BAKHTIN, p. 5). O herói de Dostoiévski não é a representação de uma tese ideológica do autor ou o veículo para externar e construir uma filosofia do mundo. O olhar do herói, e, sobretudo do autor/narrador, enxerga os outros personagens não como objetos do seu ponto de vista, mas como sujeitos, como consciências de um “outro”, como universos. Essa “multiplicidade substancial de consciências imiscíveis” seria então

---

<sup>3</sup>A Mundana Companhia foi criada em 2009 pelos atores Aury Porto e Luah Guimarães e já encenou os espetáculos: *A Queda* (2007), *Das Cinzas* (2009), *O Idiota – uma novela teatral* (2010), *Tchekhov – uma experiência cênica* (2010) e *Pais e Filhos* (2012). Atualmente está em cartaz com a peça *O Duelo*, baseada no texto de Anton Tchekhov.

o principal elemento estrutural das obras de Dostoiévski. Assim, Bakhtin atribuiu à obra do romancista russo o território desterritorializante do “romance polifônico”.

De fato o conceito de *polifonia* foi um dos catalisadores artísticos de todo o processo de *O Idiota: uma novela teatral*. A construção do espetáculo se caracterizou pela conjugação de modalidades distintas de *processo aberto*, etapas essenciais para a construção tanto da dramaturgia a partir do romance, quanto da encenação. Segundo a diretora Cibele Forjaz, o trabalho foi concebido desde o seu início para ser construído junto com o público, o que foi realizado através de uma extrema precisão das etapas da criação. A obra está em movimento permanente, e o processo também é obra.

O diretor num processo colaborativo, ele não é tanto um inventor das formas do espetáculo. É lógico que também é. Mas de uma forma generosa, porque essas formas, elas vêm também de workshops e imagens que os atores trouxeram, que o cenógrafo trouxe, que o iluminador trouxe... Não é uma criação sozinha. É uma grande construção, uma rede a partir das formas e intervenções criativas de uma equipe muito grande. Mas tem um papel que é muito importante para que esse “rebú” dê certo. Que é o “construtor de caminhos do processo”. Então você tem que construir o caminho de criação. No qual você delimita um percurso pra que os atores possam criar, para que toda a equipe possa criar, pra que as pessoas possam criar. (FORJAZ, 2013).<sup>4</sup>

Os vetores polifônicos se manifestam ainda na própria formação dessa equipe criadora, que conta com atores provenientes de múltiplas companhias paulistas, como *Oficina*, *Teatro da Vertigem*, *Companhia Livre*, *Companhia São Jorge de Variedades*, *Companhia da Mentira*. A pesquisadora e atriz Lúcia Romano, que interpreta a personagem Aglaia em *O Idiota: uma novela Teatral*, discorre sobre a construção dessas “pontes de diálogo entre essas várias formas de ver o teatro contemporâneo e o trabalho do ator brasileiro”

Um golpe de mestre da direção de Cibele Forjaz residiu em não insistir na hogeneização dos modos de atuação. Pelo contrário, Forjaz enfatizou o caráter polifônico da obra russa através de mudanças nos registros da encenação, assim como nas diferentes escolas de interpretação. Algumas cenas foram concebidas “à maneira” de um realismo naturalista, outras do expressionismo, outras do distanciamento brechtiano e outras, ainda, abusando de um teatralismo declarado. Da mesma forma, os atores puderam encarnar e expressar com grande

---

<sup>4</sup>Cibele Forjaz em entrevista concedida a mim em 08/08/2013.

autonomia os DNAs dos teatros nos quais foram formados e cuja linguagem ajudaram a organizar.<sup>5</sup>

Faz-se necessário, portanto, um maior detalhamento das etapas de construção do espetáculo, para que se possa compreender melhor a materialidade do conceito de polifonia, ao qual tanto recorro aqui.

### **As etapas do processo**

A primeira etapa do projeto, realizada entre abril e outubro de 2008, foi realizada a partir da contemplação pelo Programa Municipal de Fomento ao Teatro consistiu na leitura e estudos públicos do romance *O Idiota*, ambos abertos ao público e realizados na Casa Mário de Andrade/Oficina da Palavra. Além das leituras foram realizadas oficinas, para as quais foram selecionados 20icineiros, cujo objetivo era a realização de experimentações cênicas e “propostas dramatúrgicas” para a adaptação de trechos do romance. Segundo Luah Guimarães, atriz e idealizadora do projeto, os atores/oficineiros teriam sido os “primeiros colaboradores polifônicos” do projeto. Concomitantemente foram realizadas palestras sobre a poética e a teatralidade de Dostoiévski, como os especialistas: Boris Schnaiderman, Bruno Gomide e Elena Vássina<sup>6</sup>.

Todas essas atividades resultaram num primeiro tratamento do roteiro dramatúrgico, realizado por Aury Porto, ator e idealizador do projeto, Vadim Niktim, dramaturgo convidado para gestar as poéticas da adaptação do romance e Luah Guimarães. Foram eleitas dezoito sequências do romance das quais Aury Porto se apropria. Essa apropriação - como Luah Guimarães expõe no longo e

---

<sup>5</sup>ROMANO, Lúcia. “Os atores e os DNAs dos teatros” In: *Caderno Livre. Cia. Livre: Experimentos e processos 2000-2011*. São Paulo, 2012: p.214.

<sup>6</sup>Boris Schnaiderman é ensaísta, professor e um dos mais reconhecidos tradutores do russo para o português. Foi o responsável pela criação do curso de língua e literatura russa da Universidade de São Paulo (USP). Bruno Gomide é professor da Universidade de São Paulo (USP), na área de Literatura e Cultura Russa, e é coordenador do Programa de pós-graduação em literatura e cultura russa. Elena Vássina é pesquisadora e professora russa com doutorado em História e Teoria de Arte (1984) e Pós-doutorado (1996) em Teoria e Semiótica de Cultura e Literatura pelo Instituto Estatal de Pesquisa da Arte (Rússia). Atualmente é professora das Letras Russas na Universidade de São Paulo (USP).

polifônico programa do espetáculo, concebido como a edição de um jornal - propunha “contar o romance através dos picos de tensão”.

Uma das características da prosa dostoiévskiana, já apontada por vários críticos, é a oscilação entre momentos narrativos de tensão e outro de distensão, como se ora falasse o trágico, ora o cronista. Daí provém o primeiro critério de adaptação do romance: fechar o foco nos momentos decisivos ou críticos, sejam eles diálogos ou situações. São o que Bakhtin chama de umbrais, ou seja, instante de viragem. Os diálogos que regem a grandeza da obra de Dostoiévski são verdadeiras danças a beira do abismo. O umbral é travessia, momento decisivo e tenso de crise, de corte, de transformação, saturado de contradições estraçalhantes, o que lhe dá caráter dionisíaco. É um limiar, um entre-lugar problemático na soleira que liga e separa dois lugares.<sup>7</sup>

Esse primeiro roteiro dramaturgico, denominado de “roteiro de umbrais e lugares” norteou as experimentações dos *Exercícios Cênicos* ocorridos na sede da *Cia. Livre*, companhia dirigida por Cibele Forjaz, entre novembro e dezembro de 2008. Esta foi portanto a segunda etapa do projeto, cujo objetivo era realizar experimentações cênicas abertas ao público através do encontro de toda a equipe artística.<sup>8</sup>

Cibele Forjaz propõe ao dramaturgo Vadim Niktim a elaboração de roteiros dramaturgicos denominados “ENVELOPES” que continham, indicações e provocações referentes às partes do romance selecionadas para elencar a adaptação para o teatro.

ENVELOPE 1 | 25.11.2008

ROTEIRO GERAL

Doença-dança. Letargia. Viagem de trem de Míchkin da Rússia à Suíça. Passagem pela Alemanha. Letargia, letargia, letargia. (...) A cena do trem, com Míchkin, Ragôjan e Lhêbediev. O primeiro cara-a-cara epifânico entre Míchkin e Ragôjan. A chegada a São Petersburgo.

ALESSANDRA DOMINGUES (iluminação) e LAURA VINCI (cenografia): 1)

Se da Rússia à Suíça Míchkin havia tomado um “trem da morte”, quatro anos depois ele embarca semi-curado num “trem da vida” rumo à sua terra natal. Não é

<sup>7</sup>Vadim Niktim, no programa do espetáculo.

<sup>8</sup>Esse projeto foi realizado através da junção dos projetos de fomento das duas companhias, a Companhia Livre - dirigida por Cibele Forjaz - cuja intenção era desenvolver estudos sobre o mito de amor e morte, e a Mundana Companhia liderada pelos atores Luah Guimarães e Aury Porto, que tinha o objetivo de mergulhar concretamente no universo cênico e dramaturgico de Dostoiévski.

só uma travessia pelo espaço como também pelos estados da matéria. (...) O trem Rússia-Moscou-Rússia é em grande parte feito de luz. O alvorecer do degelo, também. A natureza suíça, sem comentários. Apenas uma encomenda importante: a luz da letargia, para ser quebrada pelo canto do jumento. Afinal, a luz sempre é, por excelência, um zurro, ou seja, uma revelação.<sup>9</sup>

Foram elaborados um total de 10 roteiros, correspondentes aos 10 dias de experimentação cênica abertos ao público ocorridos na sede da Companhia Livre. Para esses improvisos/experimentações foram convidados atores da Companhia Livre, em conjunto com os atores que permaneceram até a realização da montagem do espetáculo: Aury Porto, Luah Guimarães e Lúcia Romano.

A cenógrafa Laura Vinci, a iluminadora Alessandra Domingues, a figurinista Joana Porto e o diretor musical Otávio Ortégarecebiam roteiro, de dois a um dia antes da próxima experimentação a ser realizada. Essa equipe desenvolvia nesse pequeno tempo propostas e elementos para o espaço, figurino e trilha sonora. Os atores e a direção recebiam o roteiro 4 horas antes da improvisação da noite, e o estudavam transformando-o num roteiro de ações. Ao chegar no espaço, elenco e diretora se deparavam com as proposta da equipe técnico/artística.

Às 16h, pontualmente, abríamos o envelope e começávamos a urdir o roteiro da noite. A cada encontro, um pedaço de *O Idiota* ia sendo narrado ao público. Não havia possibilidade de repetição, porque o roteiro era combinado com os atores sentados em cadeiras, sem nenhum ensaio. A consciência de que os improvisos aconteceriam uma única vez e se desvaneceriam junto com a noite causava, em todos, um sentimento de rigor e urgência, que respaldava o exercício teatral no melhor sentido<sup>10</sup>.

Essa precisão, relativa à combinação e realização dos procedimentos, foi capaz de gerar uma circunstância criativa muito potente. As apresentações/improvisos não eram o resultado de um ensaio ou de um espetáculo inacabado. O público compartilhava com o elenco esse momento de gênese, de criação, de exploração do desconhecido, que não tinha limite de duração temporal. Aqui, o *processo de criação* era, desta forma, transformado em *experiência estética*, o que produzia uma forma muito específica de inclusão e de

---

<sup>9</sup> Texto extraído do ENVELOPE 1.

<sup>10</sup> Cibele Forjaz, no programa do espetáculo.

engajamento. Esta foi uma etapa fundamental para o estabelecimento de alguns dos elementos e características que norteariam a encenação. Segundo Luah Guimarães:

Os exercícios cênicos representaram um marco para todos os que participaram, foram dez dias em “estado de graça”. O conceito de polifonia foi vivenciado por cada membro desse coletivo, e se tornou nossa segunda poética como norte na criação da dramaturgia final e, também, agora, no processo de montagem.<sup>11</sup>

O resultado dramático dessa empreitada foi concluído por Aury Porto, que finalizou o material textual utilizado na montagem da peça.

A terceira etapa do projeto foi realizada entre novembro de 2009 e março de 2010. Neste momento se realizaram os ensaios para o espetáculo, já com o elenco definitivo e estreia prevista e realizada no dia 30 de março de 2009 no SESC Pompéia, em São Paulo.

O espetáculo foi construído através de ensaios abertos numa travessia por 9 unidades do Sesc, no interior de São Paulo. Era realizado um capítulo da adaptação por noite, nas unidades de Araraquara, São José dos Campos, Santo André, Campinas, São José do Rio Preto, São Carlos, Ribeirão Preto e Bauru, com a estreia no Pompéia.

“*Rito teatral explícito*” é como nomeei o procedimento específico de trabalho elaborado para nortear a construção cênica da novela teatral *O Idiota*. Uma tradução para o teatro do conceito de POLIFONIA, palavra cara ao crítico Mikhail Bakhtin, que significa, *grosso modo*, uma encruzilhada de pontos de vista projetados sobre um mesmo acontecimento ou narrativa, um turbilhão incessante de ideias.<sup>12</sup>

Os procedimentos utilizados na construção de *O Idiota: uma novela teatral* parecem responder a alguns dos questionamentos dispostos no início deste artigo. A construção de um campo de experiência em que os espectadores são testemunhas constantes de atos de criação e compartilham do risco e da tensão dos atores imersos no vazio do momento pré-criativo, reunidos em uma espacialidade criada com esse objetivo, é um modo de participação que busca incluir os espectadores através do desnudamento da gênese do processo de

<sup>11</sup> Luah Guimarães, no programa do espetáculo.

<sup>12</sup> Cibele Forjaz, no programa do espetáculo.



criação e de seus mecanismos. Essa participação é fundamentalmente política, justamente por se instaurar nesse limite de dissoluções de fronteiras e superação de oposições. Esse “coletivo-multidão” do teatro contemporâneo se manifesta aqui em todas as etapas da criação do espetáculo *O Idiota: uma novela teatral*, que constrói uma espécie de compartilhamento muito particular e instaura a experiência política através dessa qualidade de experiência estética.

### **O espetáculo e o espaço**

Gostaria de propor agora um olhar “entrelaçado” entre as poéticas espaciais do espetáculo analisado e o texto de Nelson Brissac Peixoto, *Passagens da imagem: pintura, fotografia, cinema, arquitetura*.

O princípio desse processo é o movimento, que transforma o ponto em linha. Deleuze definiu assim essa condição: estar no meio, como o mato que cresce entre as pedras. Mover-se entre as coisas e instaurar uma lógica do ‘e’. Conexão entre um ponto qualquer e outro ponto qualquer. Sem começo nem fim, mas entre. Não se trata de uma simples relação entre duas coisas, mas do lugar onde elas ganham velocidade. O ‘entre-lugar’. Seu tecido é a conjunção “e... e... e...”. Algo que acontece entre os elementos, mas que não se reduz aos seus termos. Diferente de uma lógica binária, é uma justaposição ilimitada de conjuntos.<sup>13</sup>

Esse trecho traduz quase fotograficamente a sensação estética provocada pela construção espaço-temporal de *O Idiota*. Brissac discorre sobre o conceito de *passagens*, que seriam “a arquitetura da cidade das imagens” (*Idem*: p.237). O autor recorre a esse conceito com o objetivo de caracterizar a estética da contemporaneidade como o resultado de uma interpenetração de linguagens, imagens e arquiteturas.

O espetáculo *O Idiota: uma novela teatral* foi dividido em capítulos ligados aos principais movimentos de ação presentes no romance de Dostoiévski. Cada cena correspondia a um desses capítulos, e era realizada em cenários totalmente distintos e distantes entre si. O público tinha que caminhar compondo grandes “procissões” para chegar no próximo lugar da encenação.

---

<sup>13</sup>PEIXOTO, Nelson Brissac. “Passagens da imagem: pintura, fotografia, cinema, arquitetura”. In PARENTE, André (org.) *Imagem-máquina: A era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993: p.238).

No trecho destacado, essa “lógica do e”, remete aos elementos que estruturam a participação dos espectadores que caminham pelo espaço sem ponto fixo, buscando a próxima cena. O público segue os atores numa itinerância que dura 7 horas e dá corpo a essa “justaposição ilimitada de conjuntos”.

Os cenários e objetos de cena compõem uma profusão visual sempre renovada. Cada cena instaura um novo espaço temporal, pictórico e psíquico. E ao mesmo tempo temos a consciência de que aquele espaço é apenas uma parte do caminho que vai continuar sendo percorrido.

Esses caminhos, que instauram “entre-lugares” incorporados pelo espetáculo, são justamente os momentos em que os atores estabelecem uma interação mais próxima com o público, construindo uma relação sem distinções, hierarquias. Não há nada além de muitas humanidades no mesmo percurso.

É curioso encontrar durante o intervalo entre uma cena e outra atores bebendo água ou fumando um cigarro. Eles estão vivos, espalhados não pelo espaço da cena, mas pelo espaço daquele acontecimento partilhado.

Assim o compartilhamento do percurso por atores e espectadores acaba por contribuir para o estabelecimento de uma relação de qualidade muito particular. É como se todos estivéssemos buscando alguma coisa. E para encontrá-la é necessário percorrer o caminho. Mas o primeiro encontro é entre todos nós, espectadores e atores que juntos – principalmente nessas grandes romarias entre-cenas – compõem um “ser de porosidade e pregnância”<sup>14</sup>. Um entrelaçado no qual espaço e tempo tomam parte, dando forma a um continuum de percurso e duração.

Os elementos cenográficos são utilizados justamente como dispositivos que se relacionam entre si produzindo múltiplas camadas e desdobramentos. Esse lugar das *passagens* acaba por se instaurar não apenas durante o percurso entre uma cena e outra, mas no interior de cada etapa do espetáculo. É freqüente o uso de grandes passarelas em que os atores se deslocam como se buscassem sempre o caminho, a abertura para o próximo percurso, para a fissura que vai desencadear a continuação da caminhada.

---

<sup>14</sup> Idem.

O próprio texto de Dostoiévski está estruturado em “espaços narrativos” que se desenvolvem dentro dessa lógica de saturação e desdobramento. É como se a ação caminhasse em direção ao seu próprio esgotamento, e em algum momento é preciso que ela “escoe” tomando novas direções, transformando atores e público novamente em caminhantes com destino incerto. A experiência estética se constrói aqui através de um movimento contínuo e imprevisível, em que a atmosfera das *passagens* se constitui numa cenografia que não busca criar o simulacro de um ambiente inexistente, mas que faz do próprio local dispositivo e discurso.

### **O político-poético**

Quero recorrer agora ao conceito de *político-poético*, cunhado pela professora e pesquisadora Sueli Rolnik<sup>15</sup>. Esse lugar da construção artística e política num mundo contemporâneo, em que se fluidificam e se despolarizam as estratégias de captura do poder, é bastante prolífero como material para a presente discussão. Rolnik afirma que a resistência e as estratégias de transgressão hoje não se localiza mais num lugar fixo, ou que se justifica a partir da simples oposição ao regime vigente, mas se configuram tendo como principal alvo “o princípio que norteia o destino da criação”. Dentro de um pensamento que vê o capitalismo contemporâneo como estimulador e capturador de subjetividades e de formas de criação múltiplas, Rolnik considera o artista criador aquele que precisa lidar com essa ambigüidade, com esse problema específico, e utiliza como exemplo a obra do artista plástico pernambucano Tunga. As “Instaurações” são obras híbridas que contemplam um “conjunto formado pela performance + processo + instalação” que “instaura “um mundo”.

Dispositivo singular que, com sagacidade e humor, instala-se no âmago da ambigüidade do capitalismo contemporâneo, e de dentro dele problematiza e negocia com sua nova modalidade de relação com a cultura. Estratégia que mantém viva a função político-poética da arte e impede que o vetor perverso do capitalismo tome conta da cena,

---

<sup>15</sup> Sueli Rolin é psicanalista, crítica de arte e cultura, curadora, Professora Titular da PUC-SP e docente convidada do Programa de Estudios Independientes do Museu de Arte Contemporâneo de Barcelona.

reduzindo a arte a mera fonte de mais-valia, esvaziando-a por completo de sua função.<sup>16</sup>

É interessante perceber a multiplicidade de questões geradas pela citação acima, que inicialmente enxerga o artista contemporâneo como um “negociador” que se move no interior da dinâmica das relações capitalistas de poder, estabelecendo-se ao mesmo tempo como parte dessa dinâmica e como uma alternativa a ela mesma. Mas, no mesmo parágrafo, Rolnik ressalta o “vetor perverso do capitalismo” que se apropria economicamente da arte e a esvazia completamente de sua função. Essa expressão remonta, de certa forma um raciocínio maniqueísta que quer se afirmar a partir da negação e da aniquilação do outro, vendo a arte política e de resistência como um microcosmo da luta entre a ideologia de esquerda e a de direita. Mas ainda assim, a construção do pensamento nesse texto se aproxima de uma busca por reconhecer a obra de arte em sua positividade, uma vez que “as manifestações da potência criadora tendem a não mais ser interpretadas como anormalidade, transgressão de uma referência absolutizada, mas sim como anomalia; tomadas em sua positividade, tais manifestações deixam de ser malditas” (ROLNIK, 2000).

O conceito de *função político-poética da arte* traz uma definição ao mesmo tempo precisa e instigante desse entre-lugar proveniente das relações entre arte e política. A filosofia contemporânea enfrenta esse tema construindo um campo de conhecimento espiralado e auto-reflexivo.

Entendo que tanto a experiência estética instaurada no processo de construção do espetáculo *O Idiota: uma novela teatral*, quanto o resultado da obração desdobramentos e manifestações do político na arte, ou do político-poético

Segundo Jaques Rancière:

Temos de pensar na estética em sentido largo, como modos de percepção e sensibilidade, a maneira pela qual os indivíduos e grupos

---

<sup>16</sup> ROLNIK, Suely. *Despachos no Museu, sabe-se lá o que vai acontecer*. Conferência apresentada em The Deleuzian Age, Californian College of Arts and Crafts São Francisco, 2000. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-392001000300002&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-392001000300002&script=sci_arttext).

constroem o mundo. É um processo estético que cria o novo, ou seja, desloca os dados do problema.<sup>17</sup> (RANCIÈRE, Entrevista).

Para o autor, a experiência estética é essencialmente política por ser uma constante “reformulação do universo dos possíveis”. Desse modo, como podemos pensar nesse modo de conceber os processos artísticos como um conjunto ininterrupto de reformulações, em que os modos de fazer vão se configurando como o próprio fazer?

O “Rito teatral explícito” a que Cibele denominou os procedimentos de criação de *O Idiota: uma novela Teatral*, se apresenta aqui não só como estética do espetáculo, mas como uma lógica que atravessa todo o processo de construção. A explicitação do processo se transforma, assim, num procedimento artístico. O procedimento artístico se transforma, assim, em obra.

## REFERÊNCIAS BIBLIGRÁFICAS

- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *O Idiota*. Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: Ed.34, 2002.
- FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades Contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- FISHER, Stela. *Processo colaborativo e experiências de companhias teatrais brasileiras*. São Paulo: Hucitec, 2008.
- FORJAZ, Cibele. A novela Teatral “O Idiota”. *Texto presente no programa da peça diagramado em formato de jornal, em 2010*.
- HARDT, Michael e NEGRI, Antonio. 2004 – *Multidão: Guerra e Democracia na era do Império*. Rio de Janeiro: Record.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. “Passagens da imagem: pintura, fotografia, cinema, arquitetura”. In PARENTE, André (org.) *Imagem-máquina: A era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993. P. 237-252.

---

<sup>17</sup>Entrevista com Jacques Rancière disponível em <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/entrevista-jacques-ranciere/>

RANCIÈRE, Jacques. O Espectador emancipado. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

Programa da peça *O Idiota: uma novela teatral*

ROLNIK, Suely. *Despachos no Museu, sabe-se lá o que vai acontecer*. Conferência apresentada em The Deleuzian Age, Californian College of Arts and Crafts São Francisco, 2000. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-392001000300002&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-392001000300002&script=sci_arttext).

ROMANO, Lúcia. "Os atores e os DNAs dos teatros" In: *Caderno Livre. Cia. Livre: Experimentos e processos 2000-2011*. São Paulo, 2012: p.214.

### **Entrevistas**

Entrevista com Cibele Forjaz, concedida a mim em 08/08/2013

Entrevista com Lúcia Romano, concedida a mim em 09/08/2013

Entrevista com Jacques Rancière disponível em

<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/entrevista-jacques-ranciere/>

## INVENTÁRIO DE MEMÓRIAS: DISCURSO POLÍTICO E A INSTÂNCIA METATEATRAL DE *MILAGRE BRASILEIRO*

BRITO, Nayara Macedo Barbosa de<sup>1</sup>

### RESUMO

O Coletivo Teatro Alfenim, criado no Estado da Paraíba pelo diretor e dramaturgo Márcio Marciano, destaca-se naquele cenário como o grupo que optou por tratar de temas históricos e sócio-políticos ancorando suas bases nos conceitos e no modo de criação do teatro épico-brechtiano, longamente trabalhados por Marciano nos dez anos em que esteve na Companhia do Latão (SP), da qual é cofundador. O Coletivo insere-se, por esta via, na tradição de teatro político que se forma em toda a América Latina a partir das ditaduras que comandaram estes países ao longo do século XX. O espetáculo *Milagre Brasileiro* (2009) se debruça sobre os anos de chumbo da Ditadura Militar no Brasil, reclamando as dezenas de presos políticos que até hoje permanecem desaparecidos. Este trabalho se propõe a analisar-interpretar o referido espetáculo em seus aspectos épicos, a partir da forma dramatúrgica e de interpretação atoral adotadas e do discurso político-ideológico e metateatral que permeia toda a peça. Usamos como material teórico básico os escritos do próprio Brecht (1967) sobre teatro épico-dialético e a leitura de Gerd Bornheim (1992) sobre esta técnica/método e seu autor.

**Palavras-chave:** Teatro épico-brechtiano; Metateatro; *Milagre Brasileiro*.

### ABSTRACT

In Paraíba, the Coletivo Teatro Alfenim, created by the director and playwright Márcio Marciano, stands out as the group that chose to deal with historical and

---

<sup>1</sup> Bacharel em Comunicação Social – Jornalismo pela Universidade Estadual da Paraíba. Mestranda do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E-mail: [nay\\_brito13@hotmail.com](mailto:nay_brito13@hotmail.com).

socio-political issues anchoring its bases in the concepts and the mode of Brechtian epic theater, worked by Marciano along the ten years that he was part of the Companhia do Latão (SP), of which he is co-founder. Thus, the group is part of the tradition of political theatre that sets in all Latin America, from the dictatorships that commanded those countries along the 20<sup>th</sup> century. The spectacle *Milagre Brasileiro* (“Brazilian Miracle”) (2009) focuses on the Military Dictatorship in Brazil, claiming dozens of political prisoners who remain unaccounted for today. We propose to analyze and interpret the *Milagre Brasileiro*'s epic aspects, as from its dramaturgical structure and way of acting by the actors and its political-ideological and “metateatral” speech. We take, as theoretical basis, Brecht's (1967) own writings about epic-dialectic theater and the Gerd Bornheim's (1992) reading on this technique/method and its author.

**Key-words:** Brechtian epic theater; “Metateatro”; *Milagre Brasileiro*.

O presente escrito apresenta-se na forma de um comentário acerca de um dos espetáculos do Coletivo Teatro Alfenim, grupo que vem se destacando na cena teatral paraibana por sua forma épica-dialética de abordagem de materiais históricos, método relativamente inédito nos palcos daquele Estado.

O Coletivo surgiu em João Pessoa (PB) em 2007, com a chegada do diretor e dramaturgo paulistano Márcio Marciano ao Estado. Marciano foi cofundador, juntamente com Sérgio de Carvalho, da Companhia do Latão, a mais antiga (começa a se organizar em 1996 com a montagem de *A morte de Danton*) e de pesquisa mais duradoura em torno do teatro épico-dialético brechtiano no Brasil. De modo que podemos dizer que a ida de Marciano a João Pessoa funciona(ou) como um desdobramento, uma continuação da pesquisa e do modo de criação teatral e dramaturgica que ele vinha desenvolvendo no Latão<sup>2</sup>.

O Coletivo trabalha com o chamado processo colaborativo de criação, em que os atuais dez componentes (a maior parte nascidos ou radicados na Paraíba)

---

<sup>2</sup>Cf.: Entrevista de Márcio Marciano a Ana Lúcia Nunes, para o Jornal A Nova Democracia: <http://teatroalfenim.blogspot.com.br/2013/04/entrevista-ao-jornal-nova-democracia.html>



participam ativamente com a proposição de materiais (cênicos, literários, etc.), a discussão e a improvisação tanto atoral quanto dos músicos (que não integram oficialmente o grupo, mas que eventualmente estão presentes em seus processos), sempre em torno do universo do objeto/assunto que se quer tratar.

Em geral, tomam como base temática algum fato histórico/político-social brasileiro e, a partir dele, buscam apresentar dialeticamente em cena as relações e as contradições sociais imbricadas neste fato, lançando mão de procedimentos épicos para a construção da narrativa do espetáculo.

O que nos propomos a comentar é a segunda montagem do grupo, de 2009. *Milagre Brasileiro* tem como tema, como o nome faz referência, a ditadura militar no Brasil, enfocando especificamente os desaparecidos políticos, que são os sujeitos/personagens (ou assim os consideramos aqui) anônimos desta peça. Nela, não há – e é bom que deixemos isto claro –, por exemplo, a imagem de “um militante político específico que narra a história de sua luta contra o regime”; há, ao invés disso, a referência constante aos desaparecidos políticos, e a tentativa do espetáculo de dar corpo a essas figuras anônimas e ausentes.

Em tratando destas figuras, já podemos fazer uma primeira observação, que é sobre a pertinência que a utilização de assuntos históricos e sua discussão teria para os espectadores e cidadãos de hoje. Na verdade, este é um dos pontos-chave da produção teórica e teatral/dramatúrgica de Brecht: o tratamento de assuntos históricos/sócio-políticos como forma de compreender, a partir da avaliação de estruturas sociais e de poder e de modos de representação ideológica do passado, as relações que se instauram no presente, as quais são colocadas em comparação/tensão com as de outrora (GRUBISICH, 2010)<sup>3</sup>.

Além disso, falar destes desaparecidos é falar de uma situação latente ainda em centenas de famílias brasileiras que permanecem ignorando o destino

---

<sup>3</sup>GRUBISICH, Teresa Maria. *O teatro dialético e a dialética no teatro: o método Brecht*. Anais do 1º Colóquio Internacional de Estudos Linguísticos e Literários. Universidade Estadual de Maringá. Maringá: jun. 2010.

de seus familiares e amigos, exilados, torturados, mortos, *inexplicados*. É, pois, um tema que, sim, interessa aos debates que se possam promover na atualidade<sup>4</sup>.

Mas debruçemo-nos um pouco sobre algumas cenas do espetáculo. Logo na entrada para o teatro/espço em que se dá a apresentação, o público entra em contato com esses “espectros” à medida em que vão caminhando ao largo dos atores que, dispostos em fila, mantêm um cartaz com a sua própria fotografia cobrindo o rosto (um cartaz em que lê-se: “*Terrorista – Para o seu bem-estar e o de seus familiares, denuncie*”) e, em coro, pronunciam os nomes dos desaparecidos políticos, conseguidos durante a pesquisa que realizaram para a montagem do espetáculo<sup>5</sup>.

Os “espectros”, os “espíritos” desses desaparecidos seguem durante toda a peça, manifestando-se pontualmente através do coro de atores, que dá voz a essas figuras. Como estão colocadas no texto-roteiro do espetáculo, esses sujeitos parecem anunciar, de um tempo passado, que em algum momento futuro sua voz será entoada por outrém, que falará por eles. Assim acontece numa das primeiras falas do coro, que diz:

Uma voz falará por mim  
Voz humana  
Que tomo de empréstimo  
Corpo que dança  
Enquanto me pensa  
Memória  
Minha memória  
Continente  
Do nada  
“Sou” – palavra  
“Eu” – palavra  
Não mais em mim – no outro  
Memória  
Turva, una, plural  
Subtraído da História  
Desaparecido  
Profanado

---

<sup>4</sup>Para saber mais sobre a pertinência e a atualidade dos pressupostos do teatro dialético brechtiano no contexto histórico e sócio-político de hoje, ver: JAMESON, Frederic. *O método Brecht*. Trad. Maria Sílvia Betti. Petrópolis: Vozes, 1999.

<sup>5</sup>Na entrevista referenciada na nota anterior, Marciano diz que os nomes dos desaparecidos políticos foram retirados no livro *Brasil: Nunca Mais*.

[...] (MILAGRA BRASILEIRO, 2010, p. 2-3)<sup>6</sup>

E, logo a seguir, cantam um trecho dessa mesma fala, acompanhados da instrumentação musical que acontece ao vivo, com um pianista e um violoncelista/violista – recurso que é, nitidamente, mais um traço épico-brechtiano da montagem: a utilização de canções de natureza narrativa que ajudam a “contar o espetáculo” e a promover o distanciamento (um dos termos mais discutidos da teoria brechtiana) crítico do público.

Gerd Bornheim (1992)<sup>7</sup> aponta, entre as características que fundamentam a estrutura das peças épicas –a partir do levantamento feito por Walter Hinck<sup>8</sup> das últimas peças de Brecht – a utilização da canção (letra + música) como um dos principais recursos para se alcançar o efeito de distanciamento tão caro ao dramaturgo alemão. Bornheim explica que a canção, como colocada nas peças brechtianas, não interfere na ação ou nas decisões das personagens e não funciona como fala, mas pode se contrapor ao que é dito nela, se a intenção for ironizar, por exemplo. Tem natureza crítica, uma vez que é “exterior” à ação, que se representa ainda num campo mimético. Estruturalmente, é uma pausa, um interlúdio que resulta na fragmentação e descontinuidade da ação que se desenrola.

Afora o canto, a voz dessas figuras também se presentifica em depoimentos que relatam as sensações e os estados de consciência e de perda paulatina de consciência e de identidade a que as vítimas dos torturadores eram submetidas.

ATRIZ 1 – A roupa sobre o corpo molhado. O primeiro banho depois de muitos dias. Quanto tempo se passou? Quanto tempo na cela sem luz? O que me prende ao mundo lá fora? Quem sou, agora que não me vejo? Agora que me privaram de minhas roupas e documentos. De meus hábitos e crenças. De minhas convicções e desejos. Agora que urino sem controle e meu suor tem cheiro de sangue. Agora que não choro porque não posso e não falo quando me obrigam. Agora que meus pensamentos se abismam no poço da consciência. (MILAGRE BRASILEIRO, 2010, p. 4-5)

<sup>6</sup>Coletivo Teatro Alfenim. *Milagre Brasileiro*. Manuscrito inédito da segunda versão do roteiro do espetáculo. Arquivo do grupo. 23 p. Nov. 2010.

<sup>7</sup>BORNHEIM, Gerd. *Brecht: A estética do teatro*. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1992.

<sup>8</sup>HINCK, Walter. *The dramaturgy of late Brecht*. 1959.

São relatos fortes e ao mesmo tempo poéticos, e, apesar de dados em primeira pessoa, pelo tipo de interpretação utilizada pelos atores, numa pronúncia quase fria das palavras, das frases, mais: sendo uma pronúncia apenas, sem qualquer intenção de uma representação mimética ou psicologizada do que está sendo dito no texto – quer dizer, numa interpretação à maneira brechtiana, impede a identificação e a comoção do público com a “personagem”, quem existe.

Essa era uma das principais preocupações de Brecht, que está associada à crítica que ele faz à hegemonia das emoções no teatro dramático – ao qual o épico opõe-se, em alguma medida, como está colocado no já famoso quadro comparatista que o teórico elabora distinguindo o drama aristotélico do não-aristotélico<sup>9</sup>. Para ele, o texto – e cremos que, por extensão, também a interpretação dada pelos atores – “não deve ser nem sentimental nem moralizante, deve mostrar a moral e a sentimentalidade” (1967, p. 61)<sup>10</sup>. O que ele condena é a espécie de hipnose que toma conta do espectador em sua relação com o espetáculo quando assiste a peças que, ligadas à tradição aristotélica-hegeliana de representação, “o envolve numa ação; consome sua atividade; proporciona-lhe emoções, vivências” (Bornheim, 1992) e o faz esquecer seu próprio mundo.

Ao contrário disso, o que Brecht propunha era a apropriação da arte como forma de reconectar-se ao mundo – àquele que se passa no palco e que é também a nossa realidade – com o espírito crítico desperto. O teórico propõe uma substituição das emoções que na tragédia grega eram responsáveis por levar o espectador a um processo de catarse por outras que possibilitem a esse mesmo espectador um distanciamento crítico diante do que lhe é revelado, *desvelado*: o *terror* pelo *espanto* e a  *piedade* pelo *estranhamento*. Assim, convoca-se o espectador a uma tomada de atitude, de decisão diante do fato mostrado em cena – que é ainda imitação da realidade, mas em outro nível. Espera-se que nele despertem não terror e piedade, mas desejo de saber e solicitude, e o recurso para se atingir tais objetivos seria o distanciamento em lugar da empatia aristotélica (Bornheim, 1992).

---

<sup>9</sup>Cf.: BRECHT, Bertold. *Teatro Dialético: ensaios*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

<sup>10</sup>Ibidem.

De volta ao *Milagre*... Há outra figura que o atravessa e que representa a parcela da população que reclama seus mortos/desaparecidos. É a Antígona, que, já revisada em um texto de Brecht<sup>11</sup>, é recortada da tragédia grega e trazida à cena de forma exaltada com a função de desmistificar, de desvalar o assunto em geral tratado “à surdina”, o que reproduz o clima de terror que se instaura em épocas de regimes como a Ditadura. Trazer essa personagem, mítica, para “desmistificar” um assunto já é, em si, um paradoxo, de que tanto se vale o teatro dialético.

Na peça grega, o mito conta a estória da mulher que luta contra o rei Creonte para enterrar seu irmão Polinices, morto na tentativa de destruir Tebas por vingança ao exílio e morte do pai, Édipo. O rei havia ordenado que deixassem o corpo apodrecer exposto e servisse de comida aos abutres. Antígona, contudo, não se conforma, e tenta a todo custo enterrar o irmão. É, por isso, castigada e acaba por suicidar-se, dando continuidade a uma série de desgraças e mortes que acometia sua família desde Édipo, seu pai.

A estória é reproduzida numa das cenas do *Milagre Brasileiro*. Há, no espetáculo, o núcleo de uma “família de caveiras” (os atores usam máscaras de caveira em algumas cenas), segundo Marciano, tomada de empréstimo daquela pervertida da obra de Nelson Rodrigues, *Álbum de família*, para representar as muitas famílias pequeno-burguesas que, por medo ou livre colaboração, apoiaram o golpe militar. Na cena em questão, o Pai de Família presenteia as filhas gêmeas, em seu aniversário, com um teatrinho de bonecos. As meninas vão, então, apresentar no seu teatrinho a tragédia da Antígona (o que fazem sem a utilização de falas, apenas com “balbucios”), fazendo, com ácida ironia, uma paródia do tema central do espetáculo, que são os desaparecidos políticos. Vejamos:

ATOR 2/NARRADOR – A segunda foto do Álbum de Família. Vejam, senhores, que Pai zeloso com a educação de suas meninas. Agora estamos em junho de 1970. É o aniversário das gêmeas. Não é tocante como o Pai extremoso inicia as filhas no mundo das Artes? Ah, o Teatro, esta milenar Instituição Moral!

---

<sup>11</sup>BRECHT, Bertolt. A Antígona de Sófocles. In: \_\_\_\_\_. *Teatro completo*. Tradução Angelika E. Köhnke e Christine Roehrig. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993. v. 10, p. 191-251.

*Música. O Pai de Família vai buscar a Esposa e a Sogra. As crianças se divertem com os bonecos articulados. A Esposa e a Sogra sentam-se num banco em frente do teatrinho para assistirem à apresentação.*

PAI DE FAMÍLIA – Amável esposa, amantíssima sogra... Agora, nossas adoráveis cotovias levarão à cena uma história milenar, um mito repleto de advertências, coroado de ensinamentos, saturado de virtudes. Em suma, a tragédia de “Antígona, a subversiva”. Verão como essa impatriótica mulher, a despeito dos rogos de Ismene, sua fiel irmã, desobedece às ordens do próprio tio, Creonte, o soberano de Tebas, somente para satisfazer ao capricho de enterrar o irmão, Polinices, traidor da Pátria.

*As crianças encenam uma disputa de bonecos para ilustrar a controvérsia entre Antígona e Ismene sobre o destino do cadáver de Polinices. Antígona e Ismene se agridem. Ismene se retira. Antígona chora sobre o cadáver do irmão. Surgem cães e urubus para devorá-lo. Antígona os espanta. Ao final da cena, os pais aplaudem. As gêmeas agradecem e saem de cena ao som de “Bravo!”. Transição musical. [...](MILAGRE BRASILEIRO, 2010, p. 12)*

Nesta cena temos claramente a relação entre o mito da Antígona e o assunto de que trata a peça. Ela funciona como uma espécie de *parábola*, outro recurso épico-brechtiano que Bornheim (1992) comenta: a parábola é, assim como as canções, um corpo estranho que promove a ruptura da ação, relativizando-a a si, e provocando, também ela, o distanciamento e a reflexão crítica no interior do espetáculo e, claro, no espectador.

Mas não é somente aqui que a referência à personagem e ao mito aparecem. Quem recebe o público na primeira cena, logo após a passagem pelos atores que seguram cartazes à frente dos rostos, é a figura de uma velha atriz, com roupas ridículas e a maquiagem exagerada de quem veio diretamente de um “teatro de outra época”. Esta atriz é também a Antígona (como está discriminado no roteiro do espetáculo: ATRIZ/ANTÍGONA) e dialoga, utilizando versos livremente inspirados na obra do próprio Sófocles (segundo notas encontradas no referido roteiro), com os atores contemporâneos e sua forma de fazer teatro, instaurando, assim, a dimensão da metateatralidade e a discussão sobre o velho e o novo teatro. Há um trecho que reproduz bem essa discussão:

ATOR QUE REPRESENTA ANTÍGONA –  
Irmã da mesma terra  
Conhece algum mal que ainda não caiu sobre nós?  
[...]

ATRIZ/ANTÍGONA – É crime desejar ao irmão um funeral? Exposto ao tempo, o cadáver insepulto será banquete no festim das feras.

ATOR 2/NARRADOR – Não deem ouvidos às lamúrias dessa velha. É uma pobre-coitada. Olhem só! Ela pensa que é atriz e anda por aí, gemendo mitologias. Está num outro tempo, um tempo imemorial em que o Teatro tinha pretensões pedagógicas, revolucionárias...

ATRIZ /ANTÍGONA – O que têm a dizer, cidadãos de Tebas? Sei que me aprovariam se o medo não tolhesse vossas línguas. Mas a tirania concede ao tirano fazer o que quer, e aos covardes o privilégio de fechar os olhos e calar a boca.

ATOR 2/NARRADOR– Esse tempo acabou, velha. Aqui não representamos nada. (*A Família se retira.*) Estamos no tempo da Verdade Absoluta. Eu, por exemplo... (*Transição para efeito de luz. O ator simula trejeitos canastrões.*) “... to be or not be!” Eu não sou ator, sou eu mesmo. (MILAGRE BRASILEIRO, 2010, p. 6, 9, 10)

Aqui nós vemos, pelas falas, uma atriz que estaria ligada à tradição dramática-aristotélica de teatro – ela “mantém a personagem”, dirigindo a palavra aos “cidadãos de Tebas” – e um ator filiado a um novo modo de representação, em que assume sua condição de atuante (radicalizando no texto ao dizer que nem ator é, que é apenas ele mesmo) frente ao público<sup>12</sup>. Quando, na verdade, os “cidadãos de Tebas”, nesse contexto, são os próprios cidadãos presentes no teatro naquele momento. E o questionamento que esta Antígona faz é a respeito dos nossos insepultos, os nossos desaparecidos.

Assim, é através de inúmeros fragmentos de materiais (textuais, musicais, imagéticos, etc.), recursos e técnicas específicas de atuação e encenação que o Coletivo Teatro Alfenim<sup>13</sup> constrói sua cena épica-dialética.

O que queríamos ressaltar do espetáculo em discussão foram exatamente os dois aspectos que mais demoradamente comentamos neste espaço: o seu caráter político, manifesto já na escolha da temática abordada, mas também na forma como organiza sua estrutura narrativa, extremamente fragmentária (lembramos,

---

<sup>12</sup>Novamente, conferir quadro comparativo entre o drama aristotélico e o drama épico encontrado em BRECHT (1967).

<sup>13</sup>Em tempo: para mais informações sobre o grupo, acessar o site <http://www.coletivoalfenim.com.br/>.

como já nos ensinou H.-T. Lehmann<sup>14</sup>, que a forma é, ela mesma, a política no teatro); e a metateatralidade expressa especialmente na figura da Antígona, que causa, *per si*, um estranhamento no público, através da presença da atriz, além de nitidamente mais velha em relação aos demais, caracterizada a propósito de se fazer um contraponto com esse “teatro contemporâneo” praticado.

Por fim, também quisemos dar nossa contribuição no sentido da divulgação – e conseqüente problematização, na medida em que colocamos nosso trabalho nas rodas de discussões – desta cena épica que vem se consolidando na Paraíba a partir da iniciativa de Marciano e do Alfenim. Seus espetáculos tem alcançado novos palcos, com a apresentação do repertório (composto por mais três peças) em outros estados do Nordeste e do Brasil. Buscamos, igualmente, uma ampliação dos debates em torno de seu trabalho.

---

<sup>14</sup>Cf.: LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-Dramático e Teatro Político*. Revista Sala Preta. São Paulo, USP – ECA, 2003, p. 9-19.



## TERCEIROS INQUÉRITOS – EM BUSCA DA FORMA

CABRAL, Beatriz (Biange)<sup>1</sup>

### RESUMO

Esta comunicação identifica e discute questões estético-pedagógicas de experimentos com um fragmento do texto “Inquéritos para saber se o homem ajuda o homem” de *A peça didática de Baden Baden sobre o acordo*. A re (construção) deste fragmento, por sete grupos de três a seis alunos, respondeu aos desafios do professor e à necessidade de identificar enquadramentos e papéis distintos para responder à situação. *Perspectivas de Enquadramento e Níveis de Aprofundamento* foram introduzidos para dialogar com o processo. Esta experiência abriu espaço para focalizar a apropriação deste fragmento via mobilização da forma e do lugar – os estudantes jogaram com a ironia para salientar as contradições da ordem social implícitas nas sete leituras do *terceiro inquérito*.

Os experimentos cênicos com o Terceiro Inquérito, quadro 3 do texto “Inquéritos para saber se o homem ajuda o homem”, de *A peça didática de Baden Baden sobre o acordo*(Brecht), foram realizados com a junção de duas turmas de ‘Metodologia do Ensino do Teatro II’, do Curso de Artes Cênicas da UDESC, uma tendo como professor Vicente Concílio, e plano de ensino centrado nas peças didáticas de Brecht, e outra comigo como professora, e plano de ensino centrado

---

<sup>1</sup> Beatriz A.V.Cabral (Biange Cabral) é professora de drama na Universidade do Estado de Santa Catarina. Entre 1996 e 2003 coordenou projetos de pesquisa e extensão que associaram UFSC e UDESC - alunos de teatro e professores. Entre estes projetos um link com a universidade de Exeter (1997-2001) com apoio da CAPES e do Conselho Britânico. Ela faz parte do Grupo de Teatro e Pedagogia da ABRACE a foi membro de seu diretório na gestão 2002-2004. Suas pesquisas anteriores investigaram 'impacto em drama', 'análise da recepção', e atualmente, 'o jogo da interpretação: subjetividades em cena e criação em grupo'. É bolsista de produtividade e pesquisa do CNPq.

em *drama*. Resolvemos na ocasião unir as duas turmas e associar ambas as referências no transcorrer do processo de montagem do Terceiro Inquérito – Concílio dialogaria com as equipes de trabalho sobre suas propostas para apropriação deste fragmento via mobilização da forma e do lugar; eu identificaria suas perspectivas de enquadramento e questionaria seus níveis de aprofundamento pela perspectiva do drama.

Meu olhar sobre o processo de criação esteve centrado na atualização do fragmento em termos da interação entre o ficcional e o real, e sua relação com o confronto entre o ‘espaço da subjetividade’ e a criação em grupo. A intenção foi compatibilizar a reflexão sobre a mobilidade da forma e do lugar com a identificação de enquadramentos e papéis distintos que abrissem espaço para focalizar e dar sentido a tal mobilização. Em conjunto estaríamos conduzindo uma reflexão estética – pedagógica, procurando associar conhecimento e mudança ou *conhecimento-em-ação*, aspecto este em que detenho aqui minha atenção e questionamentos, com o intuito de observar o que denominei ‘espaço da subjetividade’.

Os críticos de Brecht apontaram para o fato de que “o foco na forma reduz o elemento dialético das peças em tal grau que nada resta lá a não ser a dialética” (...) porém, de acordo com Elizabeth Wright, “a dialética é o padrão de mudança de qualquer conceito ou significado que resulte da colocação da fonte de referência em um novo contexto de relevância, uma nova perspectiva intencional” (1984:14-15). Assim como Brecht, Dorothy Heathcote, através do *drama*, usou a forma para desafiar os códigos de representação aceitos e estabelecidos. É jogando com a forma que ambos interrompem, congelam e marcam a ação, a fim de salientar as contradições da ordem social.

Meu diálogo com Concílio, no decorrer deste processo, confrontou aspectos centrais à abordagem Brechtiana com aqueles centrais ao *drama*, no caso representado pela abordagem de Heathcote. Brecht e Heathcote em sua

preocupação com a *forma* propõem: confrontos espaciais, signos visuais de linguagem (cartões, posters, banners, rótulos, manchetes), atuação dialética através de uma troca de enquadramentos e papéis, foco no *gesto* (identidade a partir de um código de relações sociais).

Os dois teatrólogos, na esfera da pedagogia, usam intencionalmente a lógica e a linguagem para trazer à tona as contradições dos personagens e sua história. Neste sentido a dialética é sua *pièce de résistance*.

A interação *Teatro – Política*, pelo ângulo do drama, historicamente remonta às influências de Kenneth Burke (1945, 1950) e Erving Goffman (1974). A preocupação central de Burke é o estabelecimento de conceitos e estratégias para a análise das motivações e recursos usados pelas pessoas (consciente ou inconscientemente) para tentar influenciar as opiniões e ações uns dos outros. Qualquer abordagem sobre as motivações políticas, segundo Burke, deve responder a cinco questões que são centrais ao drama: o que foi feito (ato), quando ou onde foi feito (cena), quem fez (agente), como fez (agência), e porque (propósito). O método de investigação de Burke, sobre relações humanas, oferece uma minuciosa exploração das suas motivações (formas de pensamento e expressão), e foi denominado 'drama', ou 'dramatism', como metáfora para drama. Seu objetivo maior seria eliminar conflitos através do entendimento das razões e objetivos subjacentes a eles.

Goffman se volta à noção de enquadramento em *Frame Analysis – an essay on the organization of experience*, em cuja introdução afirma: "Eu assumo que as definições de uma situação são construídas de acordo com os princípios de organização que governam os eventos (...) e nosso envolvimento subjetivo neles; *frame* é a palavra que eu uso para me referir a estes elementos básicos que sou capaz de identificar (1974:10). Nesta obra Goffman descreve como os enquadramentos são as estruturas cognitivas básicas que guiam nossa percepção e representação da realidade. Em geral, eles não são selecionados conscientemente, mas sim adotados inconscientemente no decorrer dos processos comunicativos. Neste sentido, a adoção de um enquadramento no

contexto ficcional se sustenta nos eventos do contexto real. Como princípios de seleção, é possível afirmar, como enfatizava Heathcote<sup>2</sup>, que os enquadramentos apresentam e/ou sugerem “o que existe, o que acontece, e o que importa”.Ao focalizar ‘como fazer sentido das coisas’, ‘como entender o que está acontecendo’, no âmbito da pedagogia, Heathcote faz uso de outro conceito de Goffman, “keying”<sup>3</sup>, como metáfora para indicar o direcionamento do olhar, oferecer a chave do problema. Goffman exemplifica, fazendo eco à questão fenomenológica introduzida por William James: não perguntar o que é real, e sim “sob quais circunstâncias nós achamos que as coisas são reais?”.O objetivo dos enquadramentos, para Goffman, é entender o que está acontecendo, a partir de perspectivas específicas, cujos objetivos e efeitos incluem: explicar o evento (o inexplicável é intolerável), estender os limites da explicação, aprender as competências em ação, produzir consequências não previstas” (p. 36).

A influência de Burke no trabalho de Heathcote é evidenciada através de sua introdução dos “Five Layers of Meaning” (Cinco Níveis de Significação) para investigação das motivações subjacentes ao desenvolvimento de situações e interações em grupo: Ação, Intenção, Motivação, Modelo, Visão de Mundo.

A partir da perspectiva de enquadramento de Goffman, Heathcote especificou e desenvolveu o que denominou “Frames Distancing” ( Perspectivas de Distanciamento através de Enquadramentos), onde enumera nove funções distintas através das quais o professor direciona o olhar dos alunos, ao propor a função através da qual eles irão interagir com a situação: participante, guia,

---

<sup>2</sup> As referências ao uso dos níveis de significação e perspectivas de enquadramento estão publicadas em transcrição de palestra realizada por Heathcote em 1989, em conferência da NATD (National Association for the Teaching of Drama), “The Fight for Drama – The Fight for Education”, editado e introduzido por Ken Byron. Na publicação não há referência a Burke ou Goffman, estas referências obtive diretamente de Heathcote, em seminários e conversas informais. O contato com a obra de ambos ocorreu durante minha pesquisa de doutorado.

<sup>3</sup> *Keying* – dando/oferecendo a chave, de Key=chave. Interessante notar que a palavra *Keynote* refere-se à primeira palestra em cada manhã de uma conferência de pesquisa, nos países de língua inglesa, neste sentido focaliza e direciona o olhar para o tema a ser explorado nas apresentações daquele dia. De forma semelhante, o termo *Keyhole* (que poderia ser traduzido como ‘buraco da fechadura’) foi proposto em 2001, em Bergen, Noruega, no IV Congresso de Drama/Teatro na Educação, para apresentações teóricas através da prática, ou seja, fisicalizadas de alguma forma.

agente, autoridade, relator, repórter, pesquisador, crítico, artista (in Byron, 1990). Segundo a autora, os enquadramentos provêm aos participantes diferentes e específicos interesses, responsabilidades, atitudes e comportamentos em relação ao evento em foco.

Em “Sete Vezes Sr. Schmitt” a releitura que Heathcote fez das motivações políticas para tentar influenciar as ações e opiniões dos outros, apresentada por Burke, e as perspectivas de distanciamento, criadas a partir da noção de enquadramento, apresentada por Goffman, foram a forma que encontrei para dialogar com a proposta de encenação de Vicente Concílio a partir do jogo com o terceiro fragmento de *A peça didática de Baden Baden sobre o acordo*. Este diálogo está documentado apenas em minhas anotações, uma vez terem ocorrido *em ação*, no decorrer das experimentações. Enquanto Concílio dialogava com um dos grupos sobre suas intenções do ‘por em cena’, eu questionava indivíduo(s) de outro grupo sobre sua proposta de enquadramento e as possíveis motivações dos dois palhaços. Após cada encontro anotei aquilo que considerei mais significativo. Assim, aqui apresento meu olhar sobre *o potencial* de associar essas duas estratégias criadas por Heathcote para ampliar a percepção do aluno sobre suas ações e motivações, em cena.

O espaço onde ocorreu a experiência, amplo o suficiente para que os sete grupos investigassem a forma de nele inserir sua releitura do fragmento, foi também um desafio em relação ao exercício de memória – comentários para mim, ou entre eles, indicaram que o espaço tal como escolhido e formatado pelo seu grupo lhes trazia (individualmente) lembranças e despertava flashes de memórias.

Em movimento – modelo e identidades em reconstrução

O jogo com o texto e o jogo com ‘o outro’ colocou o ‘modelo’ do terceiro fragmento e a criação das identidades do Sr. Schmitt e dos dois palhaços em um movimento contínuo de experimentações. Este fragmento apresenta dois palhaços, que pouco

a pouco vão desmembrando o Sr. Schmitt, inicialmente uma figura poderosa que tem o controle sobre os dois palhaços, mas que se vê obrigado a lhes pedir ajuda devido a fortes dores em partes distintas do corpo. Os palhaços sugerem eliminar a parte dolorosa, e seu gradual desmembramento o torna cada vez mais dependente dos palhaços, e culmina com sua decapitação.

Concílio deu início ao processo de construção das cenas em grupos lançando quatro desafios (2011:160):

- 1) como representar o desmembramento do Sr. Schmitt?
- 2) Que sentidos este desmembramento pode adquirir, dependendo das atitudes e intenções representadas pelos palhaços?
- 3) Qual o *gestus* que se pretende associar a essa cena?
- 4) Como desvelar as relações de poder presentes neste trecho e como traduzi-las cenicamente?

Eu procurei dialogar com o segundo e o quarto desafios<sup>4</sup>.

Quanto ao segundo desafio, questionei um ou mais componentes dos grupos sobre a identificação do(s) subtexto(s) da interação entre o Dr. Schmitt e os dois palhaços, a partir dos níveis de significação da ação propostos por Heathcote—no caso, me interessou particularmente identificar o possível modelo de ação e a visão de mundo (filosofia de vida) que o justificasse. A identificação destes níveis em relação à ação de ‘desmembrar o Sr. Schmitt de acordo com seu desejo’ poderia contribuir para melhor responder aos desafios propostos por Concílio?

Quanto ao quarto desafio nosso diálogo teve como foco as perspectivas de enquadramento (*frames*) que permitiriam identificar a função social de cada papel no decorrer da interação. Os enquadramentos se encaixam no processo de construção da cena e sua identificação naturaliza e justifica as diferentes posturas que em geral emergem em trabalhos de caráter processual e não encontram registro como componentes da criação cênica. Por exemplo, o papel de ‘guia’ como aquele que observa e sugere opções; ou de autoridade, equivalente ao de diretor, como aquele que toma decisões; o de artista como o performer ou o

---

<sup>4</sup> Os diálogos foram esparsos, não formalizados na forma de entrevista, para não interferir no ritmo da montagem, cujo tempo era curto. Assim, sempre que possível, ao encontrar um aluno ou uma dupla disponíveis, levantei questões sobre os enquadramentos e as possibilidades de aprofundamento.

personagem no momento da apresentação, seja esta para público externo ou apenas para avaliação.

### **Os sete Senhores Schmitt**

Cena 1: O corpo do ator é ampliado através de revestimento de isopor, que resolve cenicamente seu desmembramento, e os dois palhaços representam literalmente o papel de palhaços. Esta cena foi considerada como *textocêntrica*, por Concílio (2011:161) “uma vez que procurou construir sua encenação respeitando ao máximo as rubricas e a proposta original de Brecht”. Ao manter o jogo proposto por Brecht, foi mantida a significação do desmembramento como solução ingênua para a cura da dor. Com este grupo não levantei questões sobre enquadramento nem níveis de significação – a cena já havia sido resolvida e a experimentação no espaço cênico se concentrou no revestimento de isopor e na busca de formas adequadas à sua remoção.

Cena 2: Os dois palhaços são ajudantes (ou aprendizes) de um *chef* de cozinha, que seria o patrão. A amputação dos membros do patrão é representada pelas peças de roupa que lhe são tiradas e jogadas em uma grande panela. Quando o Sr. Schmitt lhes pede que suas roupas sejam devolvidas, os ajudantes lhe devolviam peças de um figurino de palhaço, e a peça termina com ele só, vestido de palhaço, pedindo ajuda.

Cena 3: Como cafetão de um cabaré e com a postura de um robô, o Sr Schmitt acaba sendo esquartejado por duas prostitutas que foram por ele submetidas a práticas humilhantes.

Cena 4: O Sr. Schmitt, como figura gigantesca atrás de uma tela (técnica de teatro de sombras) e os dois palhaços no papel de duas crianças. Estas tiram um boneco de uma caixinha e iniciam um jogo de faz-de-conta. Atrás de uma tela, o Sr. Schmitt é um adulto agigantado através do teatro de sombras. As crianças iniciam um jogo com o boneco e vão se tornando irônicas e em seguida sarcásticas, na medida em que, com prazer, o desmembram. O desmembramento do boneco se reflete no desmembramento do adulto atrás da tela.

Cena 5: O Sr. Schmitt, como marionete, preso a fios, é manipulado pelos dois palhaços, que emitiam as falas do personagem, sugerindo que este não tinha identidade própria. Esta cena contou com sete atores. Cada ator lhe fazia promessas e ficava perceptível sua intenção de lhe tomar o lugar. Seu desmembramento foi simbolizado por documentos que lhe eram tirados dos bolsos e folhas de papel onde estavam escritas palavras como “liberdade” e “dignidade”. Quando solicitou a devolução de seus membros, lhe foi entregue um cartão do *bolsa-família*. Ao mesmo tempo, foram soltos os fios que o mantinham como marionete, e solto, ficou sem saber o que fazer.

Cena 6: Se Schmitt é cego, no papel da Justiça, com livro de Direito Constitucional na mão. Os dois palhaços nos papéis da Igreja (com crucifixo na mão) e do Exército (peças de roupa correspondentes). Cada vez que o Sr. Schmitt pedia que lhe fosse amputado um membro, os palhaços tiravam dinheiro de seu bolso. Ao terminar a cena, seus bolsos estão cheios de papel higiênico.

Cena 7: O Sr. Schmitt como eleitor assistindo os debates presidenciais de 2010. Os palhaços, no papel de políticos apresentando suas propostas na TV. O poder inicial estaria com o eleitor, e durante as promessas dos políticos, o desmembramento do Sr. Schmitt tem início à medida que se mostra seduzido pelas promessas dos políticos. Quando solicitou a devolução de seus membros, lhe foram entregues mantimentos e vale-transporte.

Minha percepção dos sete processos de investigação cênica se fixou nas diferentes formas de resolver a ação; nos indícios (confessos) de que o processo de criação ativou lembranças e memórias e se baseou em analogias e cruzamento de referências. A intenção dos grupos foi identificar uma abordagem crítica aos costumes e hábitos cotidianos para o *nonsense* da interação entre os palhaços e o Sr. Schmitt. O resultado foi abordagens irônicas na construção da cena e no jogo entre os atores.

Outra questão que poderia ser levantada aqui é de que o fato dos sete grupos



trabalharem em um mesmo espaço físico - embora amplo, com dois níveis, plataformas móveis e cortinas -abriu possibilidades de novos *insights* e experimentações.

A ironia, já presente no texto, foi intensificada pelo jogo dos atores – tanto na apropriação e atualização das situações, quanto na construção do corpo do Sr. Schmitt e nas razões apresentadas pelos dois palhaços para o seu desmembramento.

Ao refletir sobre a ironia na escritura cênica, faço uso de uma citação de Cecily O’Neill e o uso da ironia em *drama*<sup>5</sup>, que se aplica à minha percepção deste processo:

“Quando usamos a ironia, transmitimos uma mensagem de tal maneira ou em tal contexto que evocamos uma resposta que envolve uma re-interpretação de nosso significado (...) uma abordagem irônica no desenvolvimento do *process drama* conduz nossos alunos ao universo da ficção, os desafia a uma resposta ativa, e promove julgamentos e interpretações” O’Neill, 2006:1

Assim como as peças didáticas, o *drama* convida os atores a reescrever a situação dada, ou a agir sobre ela de modo a propor interpretações ou soluções para o problema. Ambas as propostas pedagógicas se caracterizam como processos de investigação cênica, que no caso do drama, são vistos como uma sequência de episódios que focalizam aspectos distintos da situação ou apresentam propostas distintas de solução. O confronto das cenas ou dos episódios, nos sentidos vertical (aprofundamento) e horizontal (sequenciamento) abre campo para o uso da ironia. Foi neste sentido, que me pareceu tão sedutora a proposta de Concílio para Sete Vezes Sr. Schmitt.

Os modelos criados pelas equipes, com exceção da cena 1, que Concílio identificou como textocêntrica (e neste sentido a ironia está em Brecht), remetem a situações cotidianas, quer através de notícias, de referências do universo deste grupo de atores, ou de debate político em curso (período pré- eleitoral). A

---

<sup>5</sup>*Drama*, como denominação de uma forma de fazer teatral no campo da pedagogia, é uma arte performática (no sentido de performance) que inclui um concomitante *fazer* e *apresentar* – o indivíduo, um pequeno grupo, ou o grande grupo recebe um estímulo ou um desafio – e responde individualmente, em pequenos grupos ou em grande grupo. Com ou sem plateia externa.

transposição de um dado ou de uma percepção do real para a cena facilitou e intensificou o uso da ironia, quer no tratamento do texto ou do aparato cênico.

Lehmann (2007), ao se referir aos efeitos do teatro do real sobre o público, defende que é o fator de ambiguidade presente neste tipo de representação que confere uma dimensão crítica aos teatros do real, por meio da incerteza sobre se o que está em jogo é realidade ou ficção. “É dessa ambiguidade que emergem o efeito teatral e o efeito sobre a consciência” (p. 165).

É dessa ambiguidade também, que identifiquei a ironia ao tratar com questões possíveis de serem remetidas ou imaginadas na dimensão do real, com autonomia de uso e adaptações – foi possível agigantar o Sr. Smith através do uso de sombra sobre tela; automatizá-lo e desmembrá-lo; pendurá-lo no espaço, como marionete; cegá-lo e roubá-lo; ser enganado por políticos corruptos - em todas as versões a ironia revelou sua condição de estar sendo manipulado pelos dois palhaços, por vezes em tom que atingiu o sarcástico.

### **Mobilidade e Mudança**

O conceito de mobilidade tem sido visto como um conceito político embasado por visões de mundo e/ou compromissos ideológicos. Em um sentido amplo, mobilidade se associa à civilização, progresso e liberdade – neste sentido, tem sido considerado como mudança. Mas, também tem sido associado *adesvio*, percebido como ameaça à coesão social. Em ambas as perspectivas há uma negociação constante entre pertencimento e desapropriação, estabilidade e flexibilidade, local e internacional, raízes e rizomas.

Como metáfora, se relaciona com a dinâmica da intervenção social, onde as crenças tradicionais são abaladas e valores são reconfigurados. E mobilidade também aponta para a possibilidade de mudança pessoal, onde a vivência do fazer teatral sinaliza identidades em movimento, processos de vir a ser, de tornar-se – identidades em reconstrução.

Três dimensões de mobilidade, neste experimento, direta ou indiretamente estão associadas à escolha do fragmento, ao espaço e número de alunos envolvidos, e aos questionamentos introduzidos pelos professores.

- Como aproximação ao questionamento “o homem ajuda o homem”, Concílio pediu que cada aluno trouxesse imagens que mostrassem quer a ajuda, quer sua negação. As imagens foram colocadas ao centro da sala (e do círculo de alunos) e cada um, por vez escolheu aquela que para ele fosse mais significativa para refletir sobre esta questão. Assim, a primeira dimensão da mobilidade foi oferecer modelos sociais cuja leitura, pelos participantes, os permitisse se aproximar e se deslocar da percepção e do julgamento da questão posta.
- Como alternativas ao uso do espaço e às propostas dos demais grupos – a visibilidade de todos os grupos entre si, no processo de criação cênica, instaurou a busca de originalidade e o desafio de encontrar soluções cênicas em contínuo processo de aperfeiçoamento.
- A mobilidade também pode ser observada como resultado dos questionamentos quanto à forma e viabilidades de execução (por Concílio); e dos questionamentos quanto ao sentido decorrente dos enquadramentos das situações e significados emergentes (Cabral).

### ***Em processo – teorias e práticas em reconstrução***

Em *Signsof a postmodern, yetdialecticalpractice* (1996), após quatro anos de experimentos e experiências, confronto drama e minha prática anterior com as peças didáticas<sup>6</sup>, partindo da constatação que as abordagens pedagógicas ao teatro, na pós-modernidade, estariam representadas por Brecht e Heathcote, o primeiro com as peças didáticas, a segunda com o texto como pré-texto –ambos centrados em fatos históricos ou sociais traumáticos, a serem confrontados e recriados pelos participantes através de experiências estéticas significativas. A

---

<sup>6</sup>Cursei as disciplinas *Teatro Aplicado à Educação I e II*, (USP), ministradas por Ingrid Koudela e fiz parte do Grupo de Pesquisa que investigou a metodologia de Viola Spolin, entre 1977 e 1979, quando retornei a Florianópolis, onde comecei a trabalhar na UDESC e associar Brecht e Spolin em minha prática de ensino.

contextualização como ponto de partida e abertura para discussões de cunho ético e político. A forma de intervenção do professor sendo a principal distinção – enquanto Brecht traz um modelo de ação a ser transformado pela ação do ator, Heathcote inicia com uma situação que vai sendo transformada através de enquadramentos distintos que são introduzidos para mudar a perspectiva da situação *em processo* e desafiar as opiniões e ações dos alunos.

À época eu estava investigando os conceitos de *habitus*, *capital cultural* e *violência simbólica*, centrais na obra de Pierre Bourdieu, que se tornam tão evidentes para quem se transfere para uma cultura distinta durante quatro anos<sup>7</sup>. Bourdieu acentua, em diferentes escritos que o *habitus* surge da reiteração e associação de discursos e práticas, mas que não é destino, quer a mudança de lugar (cidade, país), de amigos ou de profissão, quer o acesso contínuo a leituras e práticas que configuram outro contexto social e teórico, podem promover mudanças.

A prática teatral contínua tem sido vista, cada vez mais, como associada a possibilidades de mudança. A leitura que fiz dos pontos comuns às práticas de Brecht e Heathcote, se mantém, e foi aqui visualizada na forma com que os estudantes realizaram seu “Terceiro Inquérito”.

Observar o processo de identificação de sete ações possíveis sobre o mesmo modelo me permitiu perceber a associação história-expressão física, e como um processo desta natureza aponta claramente para o lugar e o espaço da cultura como pedagogia. Experiência estética e reflexão ocorrem ao mesmo tempo – a busca da forma implica moldar as ideias que emergem durante o processo, caracterizando o que tem sido convencionado como conhecimento-em-ação.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOURDIEU, Pierre. *A Distinção - crítica social do julgamento*. Porto Alegre: Zouk, 2007.

---

<sup>7</sup> Artigo sobre o assunto foi escrito durante minha estadia para doutorado, em Londres, e publicado em 1996 (vide bibliografia)

BRECHT, B. "A peça didática de Baden Baden sobre o acordo. Tradução de Fernando Peixoto. In: *Teatro completo de Bertolt Brecht*, v.3. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

BURKE, K. *A Grammar of Motives*. University of California Press, 1969.

CABRAL, B. "Signs of a Post-modern, yet Dialectic, Practice", in *Research in Drama Education*, Vol.1, No 2, Journals Oxford Ltd, 1996, pp 215-220.

\_\_\_\_\_. "O Professor Dramaturg e o Drama na Pós-Modernidade", in *OuvirOUver* (Ed. Narciso Telles). Uberlândia: EDUFU, 2007, pp 47-56.

CONCÍLIO, V. "Sete Vezes Sr. Schmitt: O modelo de ação e o jogo da encenação com A peça didática de Bertolt Brecht". Revista URDIMENTO No 17. Florianópolis: UDESC/CEART, 2011.

GOFFMAN, E. *Frame Analysis: Na Essay on the Organization of Experience*. Harmondsworth: Penguin, 1974.

HEATHCOTE, D. *The Fight for Drama – The Fight for Education*. Ed. Ken Byron. Newcastle upon Tyne: Occasional Publication by NATD, 1990.

LEHMANN, H-T. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac-Naify, 2007.

O'NEILL, Cecily. *Drama Worlds – a framework for process drama*. London: Heinemann, 2005.

\_\_\_\_\_. "Ways of seeing: audience function in drama and theatre", in *2D*, No. 8, 1989.

SETTON, Maria da Graça J. (2002). "Família escola e mídia: um campo com novas Configurações". *Educação e Pesquisa*. Revista da Faculdade de Educação da USP, v. 28, no 1, jan.-jun. 2002, p. 107-116.

STEINWEG, R. *Das Lehrstück*. Stuttgart: Metzler, 1972.

TAYLOR, P. e WARNER, C. *Structure and Spontaneity: the process drama of Cecily O'Neill*. Stoke on Trent: Trentham Books, 2006.

WRIGHT, E. *Post-modern Brecht*. Londres: Routledge, 1984.

## MEYERHOLD: MATRIZES DE UMA INTERPRETAÇÃO DISTANCIADA<sup>1</sup>

CARREIRA, André<sup>2</sup>

O trabalho de Meyerhold, apesar de ainda não ser amplamente conhecido por artistas e estudiosos da cena, chama a atenção pela combinação de preocupações políticas explícitas com a inovação da linguagem cênica. Suas propostas forjadas no calor da Revolução de 1917 constituem uma referência de um discurso artístico revolucionário. Este texto busca identificar elementos desta obra que permitem perceber a matriz de uma interpretação distanciada e um modelo de teatro político.

O trabalho de Meyerhold se destaca como uma produção intelectual caracterizada pela associação do discurso cênico com a fala política revolucionária. Seu acionar político se relacionou tanto com a ação direta e militante no campo do teatro, como da organização do estado revolucionário, sem deixar de construir uma referência estética chave para se compreender o teatro político do Século XX.

O papel vanguardista de Meyerhold, fundamental construtor da cena revolucionária russa, já tinha sido ensaiado no contexto das atividades do Teatro de Arte de Moscou, como pode atestar a troca de cartas entre os diretores, atores e autores participantes desse projeto que renovou o teatro moderno. As inquietações de Meyerhold sobre os procedimentos de atuação propostos por Stanislavsky, e que foram posteriormente elaboradas quando de sua gestão do Estúdio em 1905, e seus experimentos com a ideia da Biomecânica, dilataram não só os procedimentos de atuação, como, em combinação com a experiência da Revolução, inauguram a reflexão sobre o papel do ator como construtor da cena e como sujeito político.

---

<sup>1</sup> Este texto é um desdobramento do artigo "Meyerhold e a ideia de uma interpretação distanciada" publicado no livro *Meyerhold: Experimentalismo e Vanguarda*: CARREIRA, André e NASPOLINI, Marisa. E-Papers, Rio de Janeiro, 2007.

<sup>2</sup> UDESC

Sua atitude como ator e como diretor, representou em seu tempo uma ação rupturista que provocou, além de polêmicas e tensões no campo teatral e político, a abertura de novos conceitos sobre o lugar do teatro na cultura. Já no início dos anos 20, Meyerhold não tinha pudor em apoiar seu trabalho criativo na experiência dos atores, recortando e adaptando o texto, ao buscar a potência do jogo com os espectadores. Como afirma Beatrice Picon Vallin:

Para Meyerhold o teatro é, em primeiro lugar, movimento no espaço, embora o texto nunca seja negligenciado. O que Meyerhold desvela em seu trabalho e em sua reflexão é um teatro teatral, no qual afirma a importância da linguagem do corpo e se abole qualquer ditadura literária<sup>3</sup>.

O princípio de seu trabalho privilegiava o jogo do ator no espaço considerando a dramaturgia como pré-texto que estimulasse a ocupação do espaço da cena conjugando as propostas da direção como dispositivo para os atores. Segundo esse ponto de vista o trabalho dos atores se relacionaria diretamente como a experimentação dos “obstáculos” propostos pela concepção da cena.

Podemos compreender os exercícios da Biomecânica, menos como procedimentos para o ato da representação, e mais como instrumento do processo de formação do ator. Meyerhold como professor e diretor, estava convencido da capacidade dos atores resolverem problemas como elemento chave do processo de criação. Daí a importância da noção de dispositivo cênico, não como elemento cenográfico, mas, como componente ambiental da cena, e instrumento de condicionamento do processo dos atores.

A partir de sua lógica de ruptura com os referentes do naturalismo, Meyerhold levou seus atores a protagonizarem uma cena cujo processo de criação estava relacionado como o fazer físico da cena, ou seja, com a ocupação do espaço como forma de jogo entre os atores. Mas, não se tratava de uma cena onde os atores não realizassem uma reflexão sobre o material dramático, ou

---

<sup>3</sup> PICON VALLIN, Beatrice. *A Arte do Teatro entre tradição e Vanguarda* – Meyerhold e a cena contemporânea. Rio de Janeiro. Folhetim: 2006. p.10.

não prospectassem os processos de composição das personagens, mas sim, que havia uma aposta clara na experimentação da cena como eixo do processo de criação.

Essa característica pode ser relacionada com a elaboração dos aspectos políticos de sua estética. Apesar da importância do seu projeto renovador, devido às condições políticas relacionadas com sua morte violenta, e à ação de uma política policial de proibição da difusão de sua obra pelo estado repressivo stalinista, e a cumplicidade dos aparelhos políticos e culturais relacionados com o stalinismo mundial, Meyerhold ficou marginalizado. Considerado traidor ele foi apagado da história do teatro russo. Editores e intelectuais espalhados pelo mundo foram cúmplices do assassinato físico e político realizado nos porões da KGB, desconsiderando a importância desse diretor na renovação da cena política do século XX. Sua noção do ator tribuno, e seu princípio de uma cena na qual o ator se compromete politicamente no processo de criação e apresentação do espetáculo foram ignorados na hora de se afirmar as matrizes da cena revolucionária, e de se definir o que é o teatro político.

Suas propostas estéticas apoiadas na experimentação real no palco se opunham a estilos que privilegiavam apenas aspectos formais sem a correspondente relação com a experimentação dos atores. Sustentando seu teatro no jogo do ator e uma lógica segundo a qual atuar é estabelecer diálogos com o material dramático, com o espaço, com a recepção e com seu contexto, Meyerhold politizou o trabalho do ator ao considerá-lo um cidadão em condição de representação.

Apesar de ser acusado nos anos 30 de “formalista” pelos defensores do “realismo socialista”, Meyerhold, empreendeu uma experimentação formal que criou tensões que politizaram seu teatro. Isso é particularmente claro no que diz respeito à ideia de um ator tribuno. Ele pensava permanentemente a relação entre arte e sociedade, pois, os acontecimentos sociais eram referências fundamentais para seus processos de criação. Ainda assim, esse teatro não estava dedicado a uma descrição do conjunto da realidade, mas sim, uma confrontação com essa realidade, pois para ele:



A arte não está em situação de traduzir a plenitude da realidade, isto é, os fenômenos e sua sucessão no tempo. A arte decompõe a realidade reproduzindo-a ou em formas espaciais ou formas temporais, e por isso se limita aos fenômenos ou à sua alternância<sup>4</sup>.

Esse ponto de vista que considera a capacidade da arte de decompor a realidade reproduzindo-a como novas hipóteses sobre o real, podemos entender a dimensão política de Meyerhold tratando de rastrear elementos que se relacionam com o princípio de uma interpretação distanciada. Ao negar o procedimento da reviviscência, o “Teatro Teatral” de Meyerhold sugeria aos atores a busca de matrizes criativas que os separavam da identificação com a personagem a partir da mimese. Considerando a perspectiva da experiência no espaço e do jogo podemos entender um trabalho do ator que não o integra no mundo da dramaturgia pela aproximação com a personagem, mas sim, pela reafirmação da qualidade de sujeito que experimenta as condições do jogo. Assim, o ator representaria sendo sujeito do que se constroi na cena, e não apenas funcionando como um veículo da dramaturgia. Esse deslocamento permite ver os procedimentos meyerholdianos com a perspectiva de uma cena crítica, e, portanto, de uma atuação distanciada.

Meyerhold confrontava o modelo de interpretação, chamado por ele de Triangular, cujo vértice era o diretor e os dois pontos da base, o ator e o autor, e no qual o espectador assistiria o trabalho destes dois últimos através do olhar daquele que está no vértice, com o modelo Linear proposto por ele. Neste segundo modelo – horizontal –, os pontos nodais situados em linha, são autor – diretor – ator – espectador. Para Meyerhold esse modelo implicava em pensar um ator que “abria livremente sua alma frente ao espectador”. Essa possibilidade de conexão direta entre estes dois pólos do acontecimento cênico estaria relacionada como o fato de que:

---

<sup>4</sup> MEYERHOLD, Vsevolod. *Textos Teóricos*. Madrid. ADEE. 1992. p. 156.

A arte do ator é tal que possui uma tarefa bem mais significativa que do que apenas levar ao espectador a concepção do diretor. O ator será capaz de contaminar o espectador se recriar em si tanto o autor como o diretor, expressando-se em cena<sup>5</sup>.

Meyerhold dizia que: “a experiência das emoções da alma, toda sua tragicidade, não se encontra separada da experiência interna das formas, que por sua vez é indissolúvel do conteúdo”.<sup>6</sup> As conexões entre o ator e o espectador se dariam mediadas pela exploração das formas, e pela capacidade do ator de “improvisar” na cena. Improvisar seria assumir, “sem romper o plano da montagem” o risco criativo de particularizar seu trabalho a partir da experiência de cada apresentação.<sup>7</sup>

Apesar de suas certezas sobre o lugar do diretor no processo de encenação Meyerhold confiava ao ator um papel central, pois, compreendia que em seu modelo da linha horizontal requeria a ação direta no espaço da cena para que houvesse real possibilidade de diálogo com os espectadores. Há nesse aspecto de sua visão sobre o teatro uma posição politicamente comprometida com o papel transformador do teatro. Sua certeza na possibilidade de um teatro que transforma o interlocutor antecedeu o período revolucionário. Meyerhold acreditava que o ator deveria estar vinculado à experiência do seu tempo. Isso pode ser relacionado com a ideia de um Teatro de Convenção anteriormente proposta por Valeri Briusov, no qual “o espectador não se esquece nem por um momento sequer que diante dele está um ator que interpreta, e o ator que diante dele se encontra uma audiência”.<sup>8</sup> Esse nível de trabalho consciente explicita uma abordagem que podemos definir como distanciada. Como afirma Borja Ruiz:

A formulação deste tipo de teatro em clara contraposição com os pressupostos naturalistas, não permite que o espectador tenha a ilusão de presenciar o que ocorre na cena como real, e se faz evidente que aquilo que observa é uma cenografia e uns atores que interpretam e que

---

<sup>55</sup> MEYERHOLD, Vsevolod. *Do Teatro*. São Paulo. Iluminuras: 2012. p. 73

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 77.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 58.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 89.

formam parte do jogo teatral. Esta nova concepção teatral antecipa aquilo que Brecht, trinta anos depois chamaria de *Verfremdung*.<sup>9</sup>

Influenciado pelo processo revolucionário que contaminou sua carreira desde 1905, até duas décadas depois da tomada do poder pelos Bolcheviques, Meyerhold relacionava o trabalho do ator com o fenômeno social, e considerava a prática criativa uma atividade que não se distinguia das condições gerais do universo do mundo do trabalho. Portanto, a atuação estaria condicionada pelas regras deste mundo. Ao se considerar o ator um trabalhador, o diretor estava afirmando o papel cidadão do mesmo. E isso não era um ponto de vista relacionado apenas ao dia a dia, mas, sobre tudo ao contexto do teatro, e particularmente, no interior da cena, e frente ao espectador. Podemos comparar a trajetória política de Brecht e Meyerhold destacando que enquanto o primeiro construiu sua prática política no contexto de um processo contrarrevolucionário no qual a Alemanha viu o fracasso do projeto político de Karl Liebknecht y Rosa de Luxemburgo, e a consolidação do Nazismo, Meyerhold conviveu e participou do processo revolucionário assistindo as rebeliões populares de 1905, a ascensão do marxismo russo, e finalmente a revolução proletária 1917.

Gerard Abensour afirma que:

Desde o começo Meyerhold viu na Revolução um enorme cometimento de libertação das forças ocultas no seio do povo. O teatro tinha sua parte nesta ação, visto que o desenvolvimento dos clubes artísticos nas cidades, nas aldeias, nas fábricas, nas guarnições permitia mobilizar o talento daqueles que, até então, não haviam tido direito à palavra. E Meyerhold viu-se, por algum tempo à testa de um exército de animadores, portadores da boa nova, quer dizer, a visão meyerholdiana do teatro, até o recôndito da nova Rússia.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> RUIZ OSANTE, Borja. *El Arte del Actor en el Siglo XX* Bilbao. Artezblai: 2008. p. 112

<sup>10</sup> ABENSOUR, Gerard. *Vsevolod Meyerhold ou A Invenção da Encenação*. São Paulo. Editora Perspectiva. 2011. p. 632.

Konstantin Rudnitsky cita o crítico Ehrenbourg, que afirmou: “a revolução não é para ele simplesmente uma corrente de ideias ou uma construção conceitual, a revolução está em sua natureza”.<sup>11</sup>

A ideia de um teatro militante, não era no caso do diretor russo, uma plataforma para a realização de um projeto político futuro a ser construído, mas sim, uma ação direta dentro de um contexto revolucionário. Não se tratava então de um teatro de resistência e preparação ideológica. Meyerhold e seus contemporâneos lidaram diretamente com a tarefa de construir uma cena na revolução. Ele tinha certeza do lugar político do teatro, e dizia que:

Não se deve acreditar em quem diga que há peças sem tendência. Especialmente se equivocam a este respeito os dramaturgos ocidentais que se perguntam: “o que pode haver de bom em uma arte de agitação? Isso não é arte”. Se esquecem que não há uma só peça escrita pelos melhores dramaturgos ingleses, franceses e japoneses, que não seja tendenciosa.<sup>12</sup>

A partir desse ponto de vista, compreender o contexto da criação artística estaria relacionado com a participação ativa no processo político, e, implicaria estar disposto a intervir, desde sua atividade criativa, na vida política do país. Por isso, as diferentes encenações de Meyerhold no período revolucionário colocavam os atores em uma posição francamente comprometida com a defesa da Revolução, e particularmente, com o apoio ao Exército Vermelho durante a Guerra Civil. Para criar conexões com os processos revolucionários o diretor mesclava em seus espetáculos comunicados militares para informar os espectadores sobre eventos do front.

A relação com a revolução não repercutiu no projeto meyerholdiano através de uma simplificação das encenações, nem na mera ênfase dos aspectos ideológicos da dramaturgia, ele buscou uma forma renovadora, que pudesse expressar as inquietações transformadoras do projeto revolucionário, pois ele dizia que:

---

<sup>11</sup> RUDNITSKY, Konstantin. *Russian and Soviet Theatre*. London. Thames & Hudson. 1992. p 413.

<sup>12</sup> MEYERHOLD, Vsevolod. *Op. Citada*, 1992. p. 107.

A preocupação pelo “que” leva implícita a preocupação pelo “como”. A ideologia se afirma em uma obra de arte somente quando está acompanhada de elevado nível de tecnologia.<sup>13 14</sup>

Quando da ascensão do stalinismo e da consolidação do realismo socialista como padrão da arte do Estado, essa premissa do teatro meyerholdiano foi esgrimida como elemento nas conspirações articuladas pelas correntes conservadoras que finalmente levaram à prisão e fuzilamento de Meyerhold em 1940.

A vitória da Revolução implicou na polarização de todas as atividades culturais com relação às possibilidades de transformação da sociedade. O teatro, naquele período uma arte com forte apelo para a população, foi convocado a cumprir um decisivo papel nas tentativas de politizar e educar uma enorme massa de cidadãos analfabetos. Por isso, os palcos da recém nascida União Soviética, foram rapidamente contaminados pela atmosfera revolucionária.

Caracterizou a experiência de Meyerhold, um diretor formado dentro do TAM, as tentativas de ruptura com o naturalismo e a construção de uma cena que convocava a uma participação criativa do espectador. Essa compreensão do funcionamento do teatro facilitou seu desdobramento nos tempos da Revolução. Para Meyerhold o contato com espectador a partir de um trabalho criativo do ator era o material fundamental do Teatro da Convenção, que estava baseado na noção da articulação da “criação do ator com a fantasia criadora do espectador”, pois isso, “acenderia a verdadeira chama da arte”. Para Meyerhold:

O método “convencional” pressupõe no teatro um quarto criador, depois do autor, do diretor e o ator: o espectador. O teatro “da convenção” cria uma encenação cujas alusões o espectador deve completar criativamente, com sua própria imaginação.<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> Ibidem, p. 231.

<sup>14</sup> O termo “tecnologia” significa para Meyerhold a realização da encenação com alto nível técnico.

<sup>15</sup> Ibidem, p. 176.

Falando do teatro da convenção Meyerhold aponta para um novo conceito de espectador. A confiança demonstrada na capacidade de elaboração do público politiza o trabalho de direção e dos atores, pois reconhece que “o espectador conhece esse mundo especial da arte e saberá por si próprio completar os elementos que faltam [em cena], saberá completar a ideia”<sup>16</sup>. Meyerhold, fazendo da cena da convenção uma linguagem de síntese diz que neste teatro “o espectador não se esquece nem por um instante que tem ante si um ator que *representa*, nem o ator que tem ante ele uma sala e aos seus pés um palco, e ao seu lado os bastidores”.<sup>17</sup> Temos aqui um primeiro indício de sua percepção de uma atuação distanciada que “luta contra o método da ilusão, que não tem necessidade da ilusão como sonho apolíneo”.<sup>18</sup> Esse movimento em direção da convenção não fez Meyerhold abandonar a compreensão do papel do lúdico no teatro como instrumento de estímulo para a reflexão dos espectadores. Ele afirmava já no período revolucionário que:

O papel das imagens e das situações cênicas é levar o espectador a refletir sobre os mesmos temas que se discutem nas reuniões. Nós estimulamos a atividade cerebral do público. Mas há outro que chama a sensibilidade. Sob a ação do espetáculo, a sala deve passar por um labirinto de emoções.<sup>19</sup>

A proposta supunha realizar um teatro que estando comprometido com a luta ideológica que a revolução pedia, não deixasse de se oferecer como forma artística que provocasse a inteligência dos espectadores. Isso fica claro quando Meyerhold crítica uma cena sustentada apenas no discurso político racional:

O teatro não atua somente sobre o cérebro, mas também sobre o “sentimento”. Assim, então se não é mais que retórica e raciocínios, se

---

<sup>16</sup> Ibidem 192.

<sup>17</sup> Ibidem 176.

<sup>18</sup> Ibidem 177.

<sup>19</sup> Ibidem, p. 179.

apresenta diálogos tomados de uma dramaturgia limitada às conversações, já não será teatro, mas si uma sala de conferências.<sup>20</sup>

A proposta do teatro da convenção consciente implicava em fazê-lo instrumento de diálogo com a realidade, combinando o prazer do espectador com o jogo da cena e sua capacidade de reflexão. Por isso, pensar o espetáculo como releitura da realidade que seria mediada pela obra do autor e pela ação da direção, e teria como sujeitos fundamentais atuando horizontalmente, o ator e o espectador. O jogo entre estes dois vetores do espetáculo faria desse acontecimento um objeto mutável a ser construído pela percepção do público que seria responsável, segundo Meyerhold, de “durante todo o tempo do espetáculo, tratar de reconstruir o mundo com a ajuda de sua própria capacidade associativa, partindo do esboço que lhe é oferecido no palco”.<sup>21</sup>

Ao dizer que o que se oferece na cena é um “esboço” o diretor compreende a cena como uma experiência dialógica que é produzida como complementaridade das capacidades dos participantes do evento. Por um lado temos um ator ativo e comprometido com os sentidos sócio políticos do espetáculo – compromisso esse que nasce no próprio processo de construção da cena, e coloca em discussão os modelos do teatro – e, por outro, um espectador compreendido como sujeito capaz de formular seus próprios pensamentos a partir do material da cena. Essa condição do espectador implica certamente em pensar um trabalho do ator que deve estar aberto às condições dinâmicas de cada apresentação. Temos aqui elementos de uma cena dialética. Nas palavras de Meyerhold o ator “pode fazer tudo que quiser, mas deve ouvir constantemente o estado de ânimo do público, e deve saber constantemente a quem está se dirigindo”.<sup>22</sup>

Um elemento que complementa essa ideia de uma interpretação distancia é a compreensão de que o personagem de teatro é uma máscara. Tal como afirma Beatrice Picon Vallin, Meyerhold propunha que:

---

<sup>20</sup> Ibidem, p. 179.

<sup>21</sup> Ibidem, p.189.

<sup>22</sup> Ibidem, p. 88.

Diante do personagem, o ator não deve “jamais se perder, porém modular a distância que o separa dele. O “texto” do ator não coincide com o do personagem que ele avalia, do qual ele se faz advogado ou procurador, e a respeito do qual exprime suas próprias intenções criadoras. O “pré-jogo”, fase muda antes de dar o texto, tem, como primeira função, despertar o artista no ator. (...) Depois de ter afastado o ator do seu personagem, Meyerhold o coloca no coração de três espaços-tempos encaixados uns nos outros: a história do teatro; o presente de sua época; a obra que ele interpreta.”<sup>23</sup>

Em uma descrição clara do procedimento que ele buscava em relação às personagens, Meyerhold afirma que:

Devemos entrar na personagem, e com essa espécie de disfarce assumimos as características positivas e negativas de determinado indivíduo, mas, ao mesmo tempo não devemos nos esquecer de nós mesmos. O ator não tem o direito de entrar no papel até o ponto de se esquecer de si mesmo. Precisamente nisso consiste o segredo, no fato de que não se perca de vista a nós mesmos como portadores de uma determinada concepção de mundo, porque frente a cada personagem devemos assumir a posição de quem acusa ou o defende.<sup>24</sup>

Insistindo em demarcar um território no qual atores e espectadores fossem ativos, Meyerhold disse que:

Um personagem atraente não provoca a necessária violação do equilíbrio que o espetáculo se propõe, e em função da qual o espectador não deve experimentar de modo algum simpatia por um certo rosto. Assim, se dá o caso do ator que não compreende que para uma interpretação ideologicamente justa do seu papel deve empreender de outra maneira seus próprios meios expressivos.<sup>25</sup>

Trabalhando com essas premissas Meyerhold percebia que havia uma dificuldade no que se referia à educação política dos atores, o que produzia

---

<sup>23</sup> PICON VALLIN, Beatrice. *Op. Citada*, 2006. p.34.

<sup>24</sup> MEYERHOLD, Vsevolod. *Op. Citada*, 1992. p. 89.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 89.



distorções no processo de abordagem dos papéis e na compreensão do material dramaturgício. Como pedagogo preocupado com a formação das novas gerações, e comprometido com o projeto revolucionário, ele percebia que era necessário se ocupar da educação política dos atores: “se a concepção do mundo do ator é antiquada, se o ator não está politicamente orientado, se produzirá uma discordância entre a interpretação e a tarefa que lhe foi encomendada”<sup>26</sup>. Ainda que não tenha elaborado um material específico para tal formação, essa questão foi abordada por Meyerhold em diferentes seminários que para novos diretores. Como diretor do Departamento Teatral da URSS, propôs um programa de “educação cultural de grupos de trabalhadores e amadores ou semi profissionais com os quais levaria a cabo os chamados espetáculos de massas”<sup>27</sup>. Antes mesmo da Revolução o trabalho de Meyerhold era caracterizado como uma “coletivização dos atores”, o que produziu sua ruptura, em 1907, com a companhia de Vera Kommissarzhevskaja, quem não tolerava as práticas que ela considerava ignoravam os talentos individuais.

Um dos maiores obstáculos enfrentado pelo diretor para reafirmar a ideia de um ator tribuno estava na cultura do estrelismo dos atores fortemente incrustada na vida teatral russa. Muitas foram suas falas criticando o estrelismo dos solos, e o fato de que os atores atuavam buscando que o público gostasse deles, e de seus personagens em detrimento do espetáculo. O foco principal de suas críticas foi durante muitos anos o modelo do TAM, o qual ele associava diretamente com a busca do “brilho do solo”.

Para alcançar um ator capaz de controlar a cena e se relacionar diretamente com o espectador era necessário um ator plenamente consciente do seu duplo lugar na cena. Isto é, um ator inscrito no jogo com a personagem e com o sujeito cidadão que é o espectador. A noção do rigoroso trabalho físico e a precisão técnica, que Meyerhold gostava de associar com os procedimentos da música, podem ser considerados os instrumentos privilegiados para uma interpretação intensa e polivalente, mas, que preservaria a consciência de um ator que não recria o texto, mas, que cria seu próprio texto, a partir dos elementos que

---

<sup>26</sup> Ibidem, p. 186.

<sup>27</sup> RUIZ OSANTE, *Op. Citada*, 2008. p. 114

são particulares do ator, isto é, através do corpo e do jogo no espaço. Como diz Picon Vallin:

o objetivo precípua do ator meyerholdiano não é sentir, mas dominar os meios de transmitir ao público uma partitura de emoções, sugestões, questionamentos, impulsões e deslanchar os processos que convocam imaginação e reflexão, por em jogo uma forte atividade associativa de seu parceiro-espectador sem o qual o espetáculo não existiria: é nele que devem nascer as emoções ligadas aos sentimentos que o ator, sem experimentar, tem condições de suscitar.<sup>28</sup>

Meyerhold propunha um distanciamento não sistemático cujo principal objetivo era dar voz ativa ao público mediante o jogo e a improvisação como forma de definir os rumos do espetáculo. O papel ativo do público o diferencia radicalmente dos padrões do realismo socialista, pois, supunha a outorga de poder aos espectadores, um poder não normatizado por operações políticas predeterminadas nos projetos de encenação. De forma que, apesar de reconhecer que toda peça tem intencionalidade, Meyerhold se esquivou da apresentação de uma verdade completa a ser compreendida pela audiência, produzindo um discurso que assustou os apologistas da arte stalinista. Esteve longe daquilo que Slavoj Žižek chama de “um teatro Platônico no qual se permite o encanto estético de uma maneira estritamente controlada, para transmitir uma Verdade filosófica política que é externa”, como ele caracterizou o teatro brechtiano<sup>29</sup>. Habitado ao processo revolucionário o diretor sabia reconhecer as vozes das assembléias, o mesmo tipo de assembléia que almejava com seu teatro. Isso é o que permite dizer que segundo a ótica meyerholdiana para o espetáculo ser revolucionário deve ser aberto, e deve posicionar-se ideologicamente e discutir a linguagem do teatro.

O distanciamento meyerholdiano se relaciona com o próprio princípio de sua poética que argumentava por um “teatro teatral”. Tratando que a teatralidade

---

<sup>28</sup> PICON VALLIN, Beatrice. *Op. Citada*, 2006. p.30.

<sup>29</sup> ŽIZEK, Slavoj. “Brecht: a grandeza interna do stalinismo”. In *Urdimento*, Florianópolis, - Vol 1, n.09, Dez, 2007. 67.

fosse o foco do espetáculo, e não o texto dramático, como era o habitual em seu tempo, Meyerhold expandiu o conceito do teatro, e inaugurou uma vertente da cena que combina política com a experimentação de linguagem. Por isso, seu trabalho é uma referência para os artistas interessados em explorar os limites do corpo do ator, e que ao mesmo tempo não temem assumir o lugar político do teatro.

## BRECHT EM PASTICHE

CARVALHO, Ana Maria de Bulhões-<sup>1</sup>

### RESUMO

*A Ópera do malandro*, de Chico Buarque (1978) vista como pastiche, no sentido pós-moderno de paráfrase irreverente, que refere em-abismo a duas obras que a antecedem ao longo de cem anos, *A Ópera de três vinténs*, de Bertolt Brecht (1928), por sua vez reescrita de *A ópera do mendigo*, de John Gay (1728). A peça de Chico, além de retrabalhar entrecho político a partir de um viés brechtiano, estabelece, com as duas peças anteriores, uma sequência de superposições, releituras e apropriações (argumento e personagens), e de renovação (canções). Assim como Brecht e Kurt Weill preservaram traços de alguma canção original da peça de Gay, mas criaram um repertório inovador e acertado em termos de sucesso (quem não conhece pelo menos uma versão de *Mack the Knife?*), Chico Buarque cita *Mack the Knife* apenas na canção de abertura *O malandro*, mas inova criando uma trilha que sobrevive até hoje na popularidade de canções como *Folhetim*, *O meu amor*, *Pedaço de mim*. O ponto de confluência dessas três versões é a encenação de situações cômico-dramáticas envolvendo uma baixa camada do tecido social, onde escroques, mendigos e prostitutas, em sua ação cotidiana, revelam as tramas, em geral sórdidas, que os permitem negociar com as instâncias superiores econômicas (os patrões) ou de poder (a polícia). A propor uma crítica política em tempos de regime autoritário, *A Ópera do malandro* explora as dobras da criação artística

---

<sup>1</sup> **Ana Maria de Bulhões-Carvalho** é pós-doutora em Letras Puc-Rj (2008-2009), Doutora em Literatura comparada (UFRJ,1997), docente do PPPGAC e do Departamento de Teoria do Teatro, do Centro de Letras e Artes da UNIRIO. Coordena a disciplina de Literatura na formação do leitor, na Licenciatura a distancia em Pedagogia (Consórcio CEDERJ/UNIRIO). Pesquisa propostas estéticas do teatro moderno e contemporâneo, sobretudo em sua relação com os gêneros biográficos.

realizando não só um diálogo mais efetivo com a herança de Brecht, mas também oferecendo uma saída eficaz para driblar o cerco da censura.

**Palavras-chave:** Bertolt Brecht Ópera dos três vinténs; Chico Buarque de Hollanda Ópera do malandro; cópia e pastiche

## ABSTRACT

Chico Buarque de Hollanda's *Ópera do malandro* (1978) will be discussed as a *pastiche*, in the post-modern sense of irreverent paraphrase referring *en-abîme* to Bertolt Brecht's *The Threepenny Opera* (1928) and to John Gay's *The Beggar's Opera* (1728). Besides reworking plot from a Brechtian political bias, Chico Buarque's play establishes, juxtaposed with the two previous plays, a sequence of overlays, readings and appropriations (argument and characters), and renewal (songs). Similar to Brecht and Kurt Weil, it preserves some traces of Gay's original songs, and creates an innovative repertoire of popular hits (who does not know at least one version of *Mack the Knife*?). For example, Chico Buarque cites *Mack the Knife* only in the opening song, *O malandro*, but all the subsequent numbers present musical innovations that survive today in the popularity of songs like *Folhetim*, *O meu amor*, *Pedaço de mim*. The confluence of these three versions lays in the staging of comic-dramatic situations that involve a low layer of the social fabric, where crooks, beggars and prostitutes, through their everyday actions, reveal the generally sordid plots that allow them to negotiate with authorities: economic superiors (bosses) or power structure (the police). By proposing a political critique in the middle of a military dictatorship, the *Ópera do malandro* explores the folds of artistic creation not only by making an effective dialogue with Brecht's heritage, but also by offering a way to effectively dribble the siege of the censorship.

**Keywords:** Bertolt Brecht's Threepenny Opera; Chico Buarque de Hollanda's Ópera do malandro; copy and pastiche

Foi Maurice Blanchot que me inspirou a fazer essa exploração da idéia de cópia como fator produtivo e criador. Ele não diz exatamente isto. A tese de Blanchot parte daquilo que ele chama de *experiência desconcertante* e que eu resumo assim: a obra escrita de um autor, ao ser publicada e ao circular no espaço público, sai do domínio do autor para o domínio do leitor, que dela então se apropria, tornando-a parte de si. Ele escreve isso em “A literatura e o direito à morte”, último ensaio do livro *A parte do fogo* (1949)<sup>2</sup>, estabelecendo, por esta tese, um circuito dialético, infinito e sempre deslocado entre aquele que escreve e aquele que lê. Nesse campo da virtualidade, sua lógica partilha com outros teóricos e críticos, como Gérard Genette e Roland Barthes, a noção de texto - para falar de obra escrita; e de intertextualidade - para falar do modo de ser do texto e de sua circulação por meio de leituras.

Bem. Por um acaso da vida acadêmica, há pouco tempo precisei voltar à leitura de *A ópera do malandro*, escrita por Chico Buarque de Hollanda, em 1978, no Rio de Janeiro<sup>3</sup>. Chamaram-me então atenção os dados factuais de que isso ocorrera 50 anos após a escrita d' *A Ópera de três vinténs*, de Bertolt Brecht, na Alemanha de 1928,<sup>4</sup> por sua vez, reescritura de *A ópera dos mendigos*, de John Gay, escrita em Londres em 1728. Ao perceber que a alusão era intencional, imaginei observar as alterações produzidas por esses *remakes*, considerando seus tempo-espacos específicos, suas propostas e uma proporcionalidade que se pode estabelecer entre cada uma dessas duas cópias, a de Brecht e a de Chico.

O texto de Blanchot é extenso. Aquilo que eu resumi em duas linhas ele diz em muitas páginas. De forma bela e arguta ele descreve essa experiência desconcertante do paradoxal efeito de circulação da leitura. Em que a tese de Blanchot pode mover um exame do circuito das *Operas* em seu devir?

---

<sup>2</sup> BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

<sup>3</sup> BUARQUE DE HOLLANDA, Chico. *A Ópera do malandro*. 2a ed. São Paulo : Livraria Cutura editora, 1979.

<sup>4</sup> BRECHT, Bertolt. Trad. Geir Campos. In: *Bertolt Brecht: Teatro completo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

## A cópia como efeito da circularidade da leitura

A primeira inferência é um corolário da tese: é da experiência entre autor e leitor por meio da leitura que surgem simultaneamente leitor, obra e autor, já que não existe leitor, sem leitura, não existe leitura, sem obra e não existe autor, sem obra e sem leitura.

Estamos falando aqui da leitura individual de qualquer texto literário, o texto dramático inclusive, considerado em sua condição de único texto, em relação direta e estimulante com um leitor individual, quando esse leitor se faz escritor e decide apropriar-se da obra de referência. A essa operação chamamos de cópia, texto segundo criado a partir de um texto primeiro, quase como uma extensão deste, repetindo-o em número significativo de pontos. Uma cópia que se dá na esteira do eixo metonímico, se consideramos que os aspectos reproduzidos são deslizados para novas configurações que se alteram em intensidade, mas preservam muito do original.

O texto-matriz, de John Gay, já nasce de um deslocamento. A motivação lhe fora sugerida por Jonathan Swift<sup>5</sup>, em carta que trocara com Alexandre Pope<sup>6</sup>, ambos ingleses católicos e que, não sendo ricos, de algum modo apreenderam o mundo rico frequentando os abastados, em cujo ambiente não só se introduziram, mas também nesse mundo, pela cultura de que eram portadores, se fizeram necessários como preceptores. Swift sugere o nome de Gay para a ideia de uma comédia pastoral a se passar na prisão de Newgate, entre ladrões e prostitutas. Gay absorve a ideia e cria uma obra em que os personagens são baseados em figuras observáveis nas ruas da Londres de então, no baixo mundo miserável e sujo por onde circulavam mendigos, ladrões e prostitutas. São personagens

---

<sup>5</sup> **Jonathan Swift** ([Dublin, 30.11.1667](#) — Dublin, [19.10. 1745](#)) escritor satírico irlandês, morou muitos anos na Inglaterra onde se formou em Teologia e privou do convívio com políticos. Escreveu um único romance *As viagens de Gulliver*.

<sup>6</sup> **Alexander Pope** ([21.05. 1688, Londres](#) — [30.05. 1744, Twickenham](#), hoje parte de Londres) um dos maiores [poetas britânicos](#) do [século XVIII](#), autor de poemas filosóficos ou didáticos, como *Essay on Criticism* (*Ensaio sobre a crítica*), e *Essay on Man* (*Ensaio sobre o Homem*) (1733-34), compôs uma sátira, *Dunciad*, e também *The Rape of the Lock* (*O rapto da Madeixa*) em que ridiculariza a corte da [Inglaterra](#).

trazem uma dimensão de registro a sério mas passam a figurar num espetáculo musical burlesco, uma *Ballad opera*, depois da intromissão de números musicais entre os diálogos, por decisão tomada pelo diretor do teatro, na semana da estreia, em atendimento ao amigo compositor Johan Cristoph Pepusch. A sátira resultante - além de sucesso de público, pela habilidade e graça com que ameniza a agudeza da crítica social por meio da apropriação de baladas populares ao lado dos números originais, criados por Pepusch -, conseguiu manter-se em cartaz por algum tempo, e sem intervenção da censura.

### **A cópia brechtiana**

É desse conjunto: argumento, ambiente e personagens, que Brecht se apropria. Dele faz uma cópia, mas uma cópia adaptada ao seu modo. A cópia em si, como expediente do fazer literário, decididamente não o incomoda, antes, o instiga: “Copiar é uma arte em si que o mestre deve dominar. Ele deve manejar isso sabiamente, pela simples razão de que sem isso ele não produzirá nada que seja digno de ser copiado, por sua vez...” (EUROPE, 1957).<sup>7</sup> Essa cópia que realiza, apresenta-se como novo original, separado por intervalo de duzentos anos do texto matriz, do qual ainda será uma extensão metonímica por conservar personagens, situação social, referência geográfica, alterando a temporalidade: a Londres de Gay é deslizada para o final do século XVIII. Interessava ao autor explorar todos os expedientes que o permitissem atingir o alvo sem ser pego pela censura – usando estratégias que dez anos depois revela em documento de 1938 (*Cinco maneiras de dizer a verdade*).

Ultrapassar o modelo para adequá-lo ao propósito é sim a preocupação e tarefa de Brecht. Para quem vai escrever? Para uma Alemanha que, derrotada, aprendera são só a aceitar, mas também a admirar os ex-inimigos, Inglaterra e Estados Unidos. A burguesia endinheirada alemã desejava agora o *american way of life* do cinema americano e os modelos veiculados pelo teatro inglês. Devolver-lhes o ridículo de suas atitudes num teatro frontalmente expositivo só iria afugentar a crítica e o público que sustentavam a máquina de entretenimento. O golpe

---

<sup>7</sup> EUROPE. *Brecht*. Ano 35, n. 133-134. Paris: Jan-Fev, 1957.



estaria em driblar o ataque direto, deslocando o quadro para outro tempo-espaco de identificação menos óbvia, oferecendo na cena a sociedade invertida dos miseráveis de Gay, com suas estratégias de burla e de exploração humana, em sistemas espúrios de organização social. Num só gesto atacar dois alvos, a sociedade inglesa, que queria ridicularizar, e a nova mentalidade burguesa alemã, que queria ironizar. Furtando-se à aproximação realista, como ocorrera com o texto de Gay, a obra de Brecht é engenhosa, divertida e aguda, sobretudo pelo manejo da linguagem.

São esses usos da linguagem, em que conjuga texto dialogado e cantado, que trazem uma nova marca. É interessante ler o depoimento da jornalista Lotte Eisner, amiga da família Brecht, quando observa o dramaturgo e poeta em processo de criação, sobretudo das baladas da *Opera*. (O comentário de Eisner sai publicado em 1957, na revista *Europe*, de homenagem a Brecht após a sua morte, na edição de jan-fev). Eisner destaca o uso particular da língua alemã feito por Brecht, de forma maliciosa, jogando com a duplicidade de sentidos, e o modo como esculpia as palavras, buscando angulações afiadas, para torná-las cortantes. Do mesmo modo, preocupa-se com a exacerbação desse poder de corte possível por um uso especial da música. Diz a jornalista, depois de observá-lo: “Quando ia de vez em quando à sua casa – ele então morava na Handenbergstrasse – o surpreendia no seu trabalho com Weill para a *Opera dos três vinténs*, assoviando ou tocando algumas notas ao piano, de uma maneira cortante, marcada e irregular, escandindo perfeitamente o ritmo, que Kurt Weill tinha apenas que transpor”(EUROPE, 1957).

Essa forma de cópia adequa-se ao pensamento de Blanchot, em *L'Entretien infini*, (*A conversa infinita*), quando sugere, sobre a questão da originalidade em literatura: “Primeiro, ninguém pensa que as obras e os cantos poderiam ser criados do nada. [...] O que importa não é dizer, mas redizer e, nesse redito, dizer a cada vez, ainda, uma primeira vez.” Pensamento que completa em *O espaço literário*: “A obra diz essa palavra, começo, e o que pretende dar à história é a iniciativa, a possibilidade de um ponto de partida”.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup>BLANCHOT, Maurice. *L'Entretien Infini*. Paris: Gallimard, 1969.

## O pastiche de Chico Buarque

Se da leitura da tese sobre a circulação da leitura, de Blanchot, pude inferir uma ideia de cópia como efeito produtivo, no eixo metonímico, pelo deslocamento dos elementos do modelo, pode-se pensar que ao longo do tempo, as sucessivas ações de leituras realizadas por um leitor criador criam uma acumulação de substratos-matrizes que, na numa lógica semelhante, porém mais ampliada, permite a criação de uma trama intertextual, onde se percebem sinais evidentes da apropriação. Mas o resultado oferece um padrão outro.

Cinquenta anos depois, a *Opera* brechtiana dá margem a uma cópia em que o novo autor também imprime sua marca tempo-espacial ao objeto apropriado. Não mais a Inglaterra do final do século XVIII usada por Brecht, mas a Lapa do Rio de Janeiro nos anos 40. A *Opera do malandro*, de Chico Buarque, é resultante de uma apropriação cujos pontos de contato com um texto matriz, a *Opera dos três vinténs*, se afastam mais do que se aproximam, tomando como vetor o eixo metafórico, e fazendo surgir um pastiche. Chico usa livremente as referências tomadas à obra e as distorce de tal modo que a ela imprime um caráter de pastiche. Pastiche visto aqui no sentido pós-moderno de paráfrase irreverente, uma espécie de paródia a sério. Se há ainda entre as obras distâncias e aproximações, os pontos de contato revelam, sobretudo, os desvios de uma reescritura, cuja intencionalidade está sub-repticiamente indicada na dinâmica do malandro. Chico faz uma ópera de malandro.

Como se apropria da matriz? Percebe-se que a peça de Chico retrabalha a proposta brechtiana no macro, nas grandes linhas, mantendo traços de semelhança entre os negócios escusos do submundo, mas trocando o negócio da mendicância de Peachum pelo comércio de “carne viva”, como a ele se refere Jeni, a travesti que trabalha na butique de Duran (à qual que a mulher de Duran, Vitória, faz questão de chamar pelo nome de rapaz, Genival). Jeni é o elo de ligação entre as prostitutas, Max Overseas e os sogros de Max. É o porta-voz das bases desse mundo marginal. Mas essa baixa sociedade que Chico traz para o primeiro plano, reproduz uma moral e uma lógica da alta esfera social, pela

denegação da própria classe, desejo explícito de ascensão. Uma cena emblemática é a do anúncio do nome da noiva de Max Oversas, o malandro desafeto de Duran, com a filha dos “comerciantes”, por uma Jeni tão cínica quanto ferina: “Como é mesmo o nome da noiva? Ah! Já sei! O nome da noiva é Teresinha Fernandes de Duran... que coincidência. Eu nem tinha notado. Com esse sobrenome, será que a moça não é parenta de vocês?”. Gelo total, seguido da resposta de Vitória - discurso que, na sua capacidade de síntese, pela inadequação entre a emitente e o conteúdo que expressa, metaforiza o verdadeiro quadro social demonstrado ali, totalmente burguês e inadequado à realidade do que se percebe escamoteado naquele antro de marginalidade e corrupção:

“Duran, o nosso nome está manchado. Uma vida inteira construindo uma reputação de dignidade e decoro, e da noite para o dia cai tudo por água abaixo! Agora é que a sociedade não nos recebe mesmo. O teu nome não vai sair nunca na coluna do Jacinto de Thormes! Imagine! Luxuosos cocktail na casa da sogra do muambeiro... E eu que sonhava um dia entrar pra sócia do Country Club, agora sou capaz de levar bola preta no Bangu! Vou ser barrada até em porta de gafeira. Confeitaria Colombro, então, posso riscar da agenda... Que desgraça! Ah! não! Eu não vou permitir que façam isso comigo! Eu vou ao Papa! Vou conseguir a anulação desse casamento! (1979: p.47)

O espelho deformado de uma sociedade marginal foi a grande sacada, apesar das cutucadas na inteligência da censura: antes de abrir a cortina, um produtor da trupe que levaria o espetáculo, vestido de smoking, dirige-se ao público e diz que vai representar “uma nova vereda para a nossa companhia teatral”, porque acredita que “é tempo de abriremos os olhos para a realidade que nos cerca” e que acabaram encontrando peça de autor que “goza de palpável prestígio nas chamadas rodas de malandragem carioca” (p.19). A forma de driblar a ditadura que já censurara o autor Chico Buarque em 1972, quando impediu a estreia e a temporada de *Calabar ou o elogio da traição*, com um veto geral até à própria imprensa de noticiar o fato. Salvou-se a publicação do texto, que logo esgotou.

Estava feita a aposta. Entre em cena o malandro, figura bem delineada por Antonio Cândido no seu texto “A dialética da malandragem”, exemplar análise metacrítica da novela de Manuel Antônio de Almeida *Memórias de um sargento de milícias*. Dos traços que vai tramando Cândido para ver o personagem de Leonardo Pataca filho, para caracterizá-lo malandro, alguns cabem perfeitamente nessa guinada que o anti-herói de Chico dá no de Brecht: Max é um malandro que não tem trabalho regular, porque tudo lhe surge como coisa devida; não passa aperto, porque de tudo as mulheres dão provisão, recebe tratamento especial das putas, da amante e casa-se com a filha do arqui-inimigo rico, patrão de suas ‘amigas’; e ainda é amigo do chefe de polícia.

Da análise de Cândido podemos reter alguns traços que separam ainda Max do seu modelo Macheat: o carioca é um astucioso que quer driblar as enrascadas; o inglês é pragmático, cranea suas jogadas como um homem de negócios, sem se importar em trair ou ser desleal. Se ambos os anti-heróis não têm ética, a sem cerimônia de Max é mais simpática e irreverente; enquanto Macheat mostra mais as garras, é mais bandido. Apesar de ambos privarem da mesma malemolência amorosa dos pícaros. A referência a esse malandro oficial também está na “Homenagem ao malandro”, com que se abre o 2º Prólogo: “Agora já não é normal/ o que se dá de malandro/ regular, profissional/ malandro com aparato/ de malandro oficial/ malandro candidato/ a malandro federal/ malandro com retrato/ na coluna social/ com gravata e capital/ que nunca se dá mal”. Quase um retrato satírico do Macheat.

Mas há ainda um traço comparativo que ao mesmo tempo aproxima e distingue os dois remakes: o tratamento da música. A agudez e angulação cortante das palavras musicadas de Brecht e Weill, com sua maneira irregular, estridente e barulhenta de se apresentar, reforçam e atualizam, na mesma direção, a crítica de Gay e Pepusch. Mas a música de Chico tem outras conotações, ela seduz, inebria, aproxima, sublinha e brinca. Chico Buarque cita *Mack the Knife* apenas na canção de abertura *O malandro*, mas inova criando uma trilha que sobrevive até hoje na popularidade de canções em tons românticos melodramáticos como

*Folhetim, O meu amor, Pedaco de mim.* Nesse repertório, destaca-se o duelo entre a mulher Teresinha e a amante Lúcia; destaca-se também a magnífica e delicada economia poética de *Terezinha*.

### **Conclusão**

Apenas duas ressalvas finais:

A primeira, para dizer que essa abordagem é incipiente, primeira aproximação com esse campo da criação, abordagem ainda incompleta e reticente, porque representa uma etapa de reconhecimento, circunscrição da questão e que ainda não se fundamenta num levantamento exaustivo e merecido das comprovações textuais. Um cotejo completo precisaria trabalhar as sonoridades e, por que não, os resultados obtidos pelas montagens.

A segunda, apenas para deixar aberta novamente a questão das categorizações possíveis da cópia, da simples intertextualidade ao pastiche. Essa é uma operação que deixa feliz o autor quando ele a realiza na condição de leitor que se apropria de obra de outro, para torná-la sua por meio de uma operação de reescritura. Quando, porém, o autor é “vítima” dessa apropriação, que ele mesmo incentiva quando oferece ao público uma nova obra, dentro da lógica desenvolvida aqui, a coisa toma outra dimensão, sobretudo porque o autor sabe serem fora do seu controle esses resultados que, na maioria das vezes, ele desdenha, aberta ou secretamente.

Assim ocorreu com Brecht a respeito da cópia de sua peça feita por Pabst, para um filme que surgiu de um propósito comum aos criadores, aliás. No início, até que os três tentaram trabalhar juntos a adaptação da peça para filme, Brecht, Leo Lania (o produtor) e Pabst. Foram para a região francesa do Le Lavandou. Mas Brecht não se entendeu com Pabst definitivamente, não suportou as diferenças em relação às proposições dele, e deixou Lania, com quem já trabalhara, representando seus interesses. Tudo em vão. Insatisfeitos ao extremo com os resultados do filme, Brecht e Weill registram uma queixa contra a sociedade produtora do filme. As queixas de Brecht moviam-se em torno dos direitos

autorais. A opinião pública se dividiu em relação a isso, o advogado da parte adversa alega que Brecht toda vida desafiou os direitos do autor quando diziam respeito a outros, como fez com os versos de uma tradução depositada de Villon, para construir suas baladas da *Opera*. A ironia é o tom principal do julgamento. Um dos advogados de Brecht diz que seu cliente nunca negou ter usado uns 40 versos, mas só quarenta, de um total de 500. Diante disso, Brecht vira argutamente a argumentação: não estava defendendo os seus direitos de autor, mas *a propriedade do espectador*, que tem o direito de exigir que uma obra lhe seja transmitida intacta e segundo as intenções do verdadeiro autor. Não aceitava que a indústria cinematográfica deliberadamente deteriorasse uma obra literária como fez com a sua. Como reagiria ele, se vivo estivesse, ao resultado obtido pela apropriação feita por Chico Buarque?

O problema de compreensão da obra, tanto pelo juiz da causa, quanto pela maioria, era perceber o alcance da tragicomédia violenta que ele escrevera. Brecht perde a causa, na verdade porque no contrato havia uma cláusula de obrigatoriedade de acompanhamento dos trabalhos até o fim, inclusive da montagem do filme, e ele abandonara tudo. Weill, mais paciente, continuara a trabalhar com Pabst, apesar da contrariedade, e ganha a sua causa. Nesse particular, Weill foi um leitor mais paciente e soube melhor driblar os constrangimentos da cópia. Brecht preferiu preservar para si o direito de se sentir logrado.

#### **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BLANCHOT, Maurice. *L'Entretien Infini*. Paris: Gallimard, 1969.

BUARQUE DE HOLLANDA, Chico. *A Opera do malandro*. 2a ed. São Paulo : Livraria Cutura editora, 1979.

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. In: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad.Cleonice Mourão. Belo Horizonte : UFMG, 1996.

EUROPE. *Brecht*. Ano 35, n. 133-134. Paris: Jan-Fev, 1957.

BRECHT, Bertolt. Trad. Geir Campos. In: *Bertolt Brecht: Teatro completo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

## POR UM ESPECTADOR/JOGADOR EMANCIPADO? DIÁLOGOS ENTRE O TEATRO E O VIDEOGAME EM TORNO DE UMA DRAMATURGIA ÉPICA

CAYRES, Victor<sup>1</sup>

### RESUMO

Os estudos teóricos e experimentos cênicos de Brecht transformaram a dramaturgia para teatro no século XX. Os ecos do Teatro Épico se expandiram para além do palco e atingiram outros meios de entretenimento que fazem uso de dramaturgia tais como o rádio, a TV, o cinema, e mais recentemente o videogame. Especificamente nos videogames ainda há relativamente poucas iniciativas de construção de dramaturgias épicas, no sentido brechtiano, a despeito da importante contribuição teórica e prática de Gonzalo Frasca, que em sua dissertação de mestrado e em alguns dos seus jogos propôs a utilização da Poética do Oprimido de Augusto Boal como modelo para o desenvolvimento de jogos que estimulassem o pensamento crítico e o debate. Não obstante, jogos destinados ao consumo massivo, como é o caso dos Massive Multiplayer online Role Player Games (MMORPG), em especial World of Warcraft, objeto da pesquisa de doutoramento a que este trabalho está vinculado, já se apropriam do legado de Brecht. Nesse contexto, o efeito de estranhamento brechtiano adequa-se às idiossincrasias do meio digital e às necessidades da indústria. O presente trabalho analisa o uso de estratégias dramáticas vinculadas à ideia de estranhamento em Brecht no jogo World of Warcraft. Com isso pretende não apenas compreender como o pensamento brechtiano tem sido utilizado nos videogames, mas também abrir espaço para que o Teatro possa se beneficiar de estratégias dramáticas reinventadas no meio digital.

**Palavras-chave:** Dramaturgia Épica, Efeito de Estranhamento, Videogames

---

<sup>1</sup> Ator, diretor, dramaturgo, doutorando do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, Bolsista Capes.

Contato: [victorcayres@gmail.com](mailto:victorcayres@gmail.com)



## ABSTRACT

Brecht's Theory and theatrical experiments have transformed theatre dramaturgy in the twentieth century. The echoes of the Epic Theatre were expanded beyond the stage and they have reached other entertainment media such as radio, tv, cinema, and more recently video games. A despite of Gonzalo Frasca's theoretical contribution in his master thesis and some of his games in which he stimulates critical thinking and debate using Boal's Theatre of Oppressed as a model, there are relatively few epic dramaturgies, in brechtian sense, for video games. Nevertheless, Massive Multiplayer online role player games (MMORPG), particularly World of Warcraft, research object of this work, were appropriating the Brecht legacy. At this context, the V-Effekt suits the needs of Industry and the idiosyncrasies of digital medium. The present work aims to study the V-Effekt in World of Warcraft and it specifically aims to investigate how the brechtian dramaturgical strategies reinvented in digital medium can be re-appropriated in the theatre.

## INTRODUÇÃO

Os videogames são objetos de pesquisa recentemente acolhidos pela academia, até mesmo pela proximidade do seu advento. As primeiras experiências de interatividade em uma tela visando à função lúdica aconteceram no final da década de 1950 e início da década de 1960. Em 1958 surge Tennis for two, um jogo que se atualiza no ecrã de um osciloscópio, criado para estimular a visitaçao dos cidadãos estadunidenses em áreas autorizadas de centros de desenvolvimento de tecnologia militar durante a guerra fria; já em 1962, Spacewar! foi desenvolvido por estudantes do Massachusetts Institute of Technology (MIT), em um *mainframe computer*. Os consoles domésticos só surgiram no ano de 1972, como resultado do trabalho do engenheiro eletricitista Ralph Baer que pesquisava desde 1949 uma forma de tornar a tv interativa.

Na área da dramaturgia, Laurel (1993) defende em seu trabalho que o computador seria representacional como o teatro e, portanto, potencialmente dramático. Laurel (1993) utiliza como argumento em favor de sua tese, o fato de que desde as décadas de 1950 e 1960, ou seja, desde muito próximo do advento dos primeiros computadores atuais (que surgiram no período da segunda guerra mundial), já havia experiências lúdicas baseadas numa tela mimetizando uma ação, como Tennis for two e Spacewar!.Defendida a ideia de que o computador apresenta um meio potencialmente dramático, Laurel propõe a utilização da poética de Aristóteles como base para o desenvolvimento de softwares, incluindo os de entretenimento como os videogames.

A tradição Aristotélica aliada à jornada do herói de Campbell, é também utilizada por outros autores como Lebowitz e Klug (2012) para fins de análise, Marx (2011) e Novak (2012) em manuais de escrita e desenvolvimento de jogos. Entretanto, há uma grande lacuna no que diz respeito ao uso de outras abordagens das teorias dramatúrgicas para desenvolvimento ou análise de jogos.

Ao tentar ler os videogames apenas através da lente da chamada dramaturgia clássica, corre-se o risco de ignorar aspectos dramatúrgicos de um determinado jogo apenas por estes não corresponderem ao modelo no qual se tem a intenção de encaixá-lo, ou pior, de rotular alguns jogos como desprovidos de pensamento dramatúrgico por eles não seguirem o modelo canônico. Nesse sentido, a importância de se estudar jogos que se filiem a outras tradições do drama ou que criem suas próprias soluções dramatúrgicas, tem o propósito de, não só compreender os jogos analisados, mas de enriquecer a própria teoria dramatúrgica no campo dos videogames identificando e sistematizando modelos que desviem do hegemônico. Seguindo esse pensamento, dentro do contexto de uma pesquisa de doutorado que tem o objetivo de analisar as leis dramatúrgicas que, em interface com as regras do jogo e as tecnologias de comunicação, que regulamentam o jogo World of Warcraft (WoW), o presente artigo se dedica a evidenciar o uso do estranhamento Brechtiano nesse jogo.

## **WORLD OF WARCRAFT**

Atualmente, com cerca de 8,5 milhões de assinantes ativos, WoW é o jogo mais popular entre os Massively Multiplayer Online Role-Playing Games (MMORPG)<sup>2</sup>. A experiência de jogar WoW pode incluir, além de interpretar personagens (que em um sentido mais estrito não é exatamente uma atividade indispensável no jogo, a despeito do nome do gênero): fazer o personagem progredir em níveis; interagir, colaborar e competir com outros jogadores; explorar o mundo; matar monstros e cumprir missões num universo de fantasia que remete a ficções medievais, a mitos da Antiguidade, ao momento contemporâneo e a um cenário futuro em que se dispõe de alta tecnologia.

A despeito de suas proporções massivas, da sua capacidade de produzir imersão e das inúmeras pesquisas já realizadas sobre esse jogo, WoW é ainda pouco estudado do ponto de vista da dramaturgia. Este trabalho, se insere então em uma pesquisa que pretende através da análise dramatúrgica de WoW, sistematizar o conjunto de leis dramatúrgicas que regem tal universo. Assim, sendo, a referida pesquisa se configura como um estudo de caso que toma WoW, considerando a versão que se encontra a partir da expansão Mists of Pandaria, lançada em 2012, como representante de uma dramaturgia nos videogames que extrapola as abstrações, modelos e poéticas dramatúrgicas baseadas nos estudos aristotélicos.

### **UMA TEORIA DO JOGADOR EMANCIPADO?**

A abordagem mais tradicional sobre o jogo na academia pauta-se nos trabalhos de Johan Huizinga e de Roger Caillois, ambos os autores, apesar de apresentar algumas divergências em seus trabalhos apresentam uma noção de jogo baseada em características que lhe seriam próprias: o jogo seria uma atividade livre, regulamentada, separada da vida quotidiana no espaço no tempo, etc. A professora e pesquisadora do Quebec Maude Bonenfant (2010), entretanto,

---

<sup>2</sup>Jogos de interpretação de personagens com uma participação massiva de jogadores.

identifica uma corrente de pensamento mais recente, e crítica em relação aos seus predecessores, que define o jogo a partir da experiência lúdica. Para Bonenfant (2010), os principais teóricos relacionados a esta nova perspectiva sobre o jogo são o filósofo Alemão Eugene Fink e o filósofo francês Jean-Jacques Henriot além dos pesquisadores de videogames Katie Salen, Eric Zimmerman e Thomas Malaby. Para essa corrente, o jogo não é uma estrutura orientada por características pré-determinadas. A relação do jogador com uma estrutura é que determinaria o jogo.

Esta nova abordagem estipula que os critérios que definem o jogo dependem das condições da experiência lúdica. Será a relação particular do jogador com uma estrutura que dará sentido a estes elementos mais do que critérios gerais enunciados *a priori*.<sup>3</sup>(BONENFANT, 2010, p. 401, *livre tradução*)

Bonenfant (2010) reconhece que o gérmen dessa nova perspectiva está no próprio trabalho de Huizinga, quando este autor, em sua obra *Homo Ludens*, apresenta o divertimento como essência do jogo (Huizinga, 2008, p. 3-4). Segundo, a concepção de Bonenfant (2010) enquanto a abordagem clássica do jogo tenta estabelecer uma noção, a perspectiva mais contemporânea se dedicaria a delimitá-lo pela sua função.

Para além das funções que os teóricos definem para os jogos e os desenvolvedores podem projetar, estão as maneiras pelas quais o jogador pode se apropriar dele, atribuindo à estrutura projetada, funções coerentes ou não com o planejado ao longo do desenvolvimento. O caso do objeto de pesquisa da presente tese é bastante elucidativo sobre esse ponto. Um jogador de WoW pode, por exemplo, se apropriar da estrutura fornecida pelo software atribuindo a ela funções diversas: de entretenimento; sociais; educacionais; criativas e até mesmo profissionais.

---

<sup>3</sup> Cette nouvelle approche stipule que les critères définissant le jeu sont dépendants des conditions de l'expérience ludique. Ce serait plutôt le rapport particulier du joueur avec une structure qui donnerait le sens de jeu à ces éléments et non pas des critères généraux énoncés *a priori*.

As teorias mais contemporâneas do jogo, se aproximam portanto, da concepção do filósofo francês Jacques Rancière do espectador emancipado. A teoria de Rancière defende a importância de se reconhecer que o espectador “observa, seleciona compara, interpreta” (RANCIÈRE, 2012, p.17), não é meramente sujeito pelo espetáculo que lhe é proposto. Da mesma forma, o jogador não é sujeito pela estrutura do jogo, ele a domina, a interpreta, faz dela o que lhe convém, está emancipado em relação aos propósitos do projeto inscritos na estrutura do jogo. E é importante notar que o jogador é sujeito emancipado tanto quando aceita o convite de se submeter as regras do jogo quanto quando as subverte.

Ainda que proponha a compreensão de que não há uma relação direta de causa e efeito entre o que o autor propõe e a maneira pela qual o espectador se apropria de um objeto artístico, Rancière (2012) não propõe o fim da função crítica, ao contrário, propõe uma mudança de atitude. O papel da crítica deixaria de ser então proteger os incapazes que não sabem ler os mecanismos que os sujeitam, já que não haveria um regime único de apresentação. A crítica estaria, segundo a visão de Rancière (2012, p.49), diante de cenas de dissenso, nas quais para ele há “mais o que procurar e mais que encontrar hoje” do que na “interminável tarefa de desmascarar os fetiches ou na interminável demonstração da onipotência da besta”

O grande sucesso de WoW talvez se deva também ao aproveitamento da potência que as cenas de dissenso oferecem. Jogadores/Espectadores com os mais diversos perfis culturais, sociais e econômicos tem a possibilidade de se expressar no jogo. A participação no jogo se dá através de avatares que devem fazer parte de uma das duas facções principais nas quais se divide o mundo de Azeroth, a Aliança e Horda. As facções por sua vez se dividem em raças (tais como humanos, orcs, elfos trolls, anões, taurens) que tem elementos culturais próprios que lhe permitem uma visão do mundo e do conflito diferentes entre si e dentro de cada uma dessas comunidade há ainda personagens representantes das perspectivas mais diversas com as quais o jogador pode se alinhar ou não.

## O EFEITO DE ESTRANHAMENTO BRECHTIANO EM WORLD OF WARCRAFT

Os estudos teóricos e experimentos cênicos de Brecht transformaram a dramaturgia para teatro no século XX. Os ecos do Teatro Épico se expandiram para além do palco e atingiram outros meios de entretenimento que fazem uso de dramaturgia tais como o rádio, a TV, o cinema, e mais recentemente o videogame. Especificamente nos videogames ainda há relativamente poucas iniciativas de construção de dramaturgias épicas, no sentido brechtiano, a despeito da importante contribuição teórica e prática de Gonzalo Frasca (2001), que em sua dissertação de mestrado e em alguns dos seus jogos propôs a utilização da Poética do Oprimido de Augusto Boal como modelo para o desenvolvimento de jogos que estimulassem o pensamento crítico e o debate.

Não obstante, jogos destinados ao consumo massivo, como é o caso de WoW, já se apropriam do legado de Brecht. Neste trabalho, será dada especial atenção ao efeito de estranhamento e mais propriamente ao uso da metalinguagem como convite a este efeito.

O uso da metalinguagem nos jogos como no teatro pode servir a diversos fins que vão desde engajar o espectador/jogador na ilusão até distanciá-lo dela. A professora e pesquisadora Catarina Sant'Anna (2012) torna evidente esses múltiplos usos da metalinguagem ao comparar o seu uso no teatro barroco e no teatro brechtiano. Para além da finalidade prevista pelos autores, como já foi visto, no presente artigo, segundo a abordagem de Rancière e da abordagem mais contemporânea dos jogos, o jogador/espectador poderá ainda se apropriar do objeto lúdico/artístico de maneiras diversas, ampliando assim as possibilidades de interpretação do fenômeno da metalingem. Sendo assim, nos videogames, um elemento metalinguístico pode funcionar como uma ponte para a ilusão quando, por exemplo, um jogador utiliza uma barra que demonstra visualmente a energia vital do seu personagem para saber se relacionar com seus oponentes numa batalha ficcional e engajar-se emocionalmente na ação. No sentido contrário, a metalinguagem pode ser uma das estratégias para causar o estranhamento que propõe Brecht, e convidar o jogador/espectador à reflexão. Este artigo, verifica a

relação da metalinguagem em WoW com o estranhamento Brechtiano em três casos: meta-jogos; meta-espetáculos; e auto referência metafórica.

O primeiro caso aqui estudado é o dos metajogos. Há dentro de WoW, uma infinidade de minijogos: jogos de tiro ao alvo, jogos de bater em animais que saem dos seus esconderijos, jogos de corrida, xadrez, batalha de mascotes com combates em turnos, fazendas virtuais e virtual pets;

Parte dos minijogos de WoW se alinham com a realidade do jogo integrando-se a ela, sem se apresentar como jogos em si, a despeito de, em alguns casos, eles mudarem a aparência dos gráficos e a jogabilidade original. Entretanto, há outros jogos, sobretudo em eventos sazonais, que se colocam para um personagem de WoW como os jogos de uma maneira geral se apresentam para a vida humana. Os eventos sazonais de WoW são eventos festivos que ocorrem periodicamente. Alguns deles, como a *Feira de Negraluna* ou o *Festerê de Pesca* acontecem mensalmente, outros, como *Jardinova* e *Véu de Inverno* são correspondentes a eventos no mundo fora de WoW e ocorrem uma vez no ano, os dois citados respectivamente nos dias próximos à páscoa (e a primavera no hemisfério norte) e ao natal (assim como o inverno do hemisfério norte).

Os jogos dos eventos sazonais se insinuam como uma atividade fora da vida dos personagens de WoW. Eles instauram suas próprias regras tomando como referencial de realidade a realidade ficcional do jogo. São metajogos. A metalinguagem nesse caso, a depender da apropriação do jogador pode funcionar como na proposta do estranhamento brechtiano, evidenciando o caráter ilusório de WoW e, portanto, o seu caráter de realidade construída. Sendo assim, o jogador é lembrado da existência de sujeitos enunciadorees dos discursos veiculados pelo jogo e são convidadas a refletir sobre eles antes de aceita-los.

Entretanto, esses metajogos também são convites para uma apropriação muito distinta desta que agora foi descrita. Eles também podem ser utilizados como meio para reforçar WoW como um mundo real, pois tomam o universo ficcional em questão como a realidade na qual irrompem. Tais metajogos

são equivalentes aos parques de diversões na visão de Baudrillard, que existem para simular a existência de uma realidade fora deles.

Baudrillard (1991) apresenta a Disneylandia, referência maior entre os parques temáticos, como “modelo perfeito de todos os simulacros confundidos” (BAUDRILLARD, 1991, p. 20). O autor defende que mais do que simplesmente veicular uma ideologia capitalista como transposição idealizada do *way of life* americano, a Disneylandia “existe para esconder que é o país ‘real’, toda a América ‘real’ que é a Disneylandia (de certo modo como as prisões existem para esconder que é todo o social, na sua omnipresença banal, que é carceral)” (BAUDRILLARD, 1991, p. 21).

Simultaneamente, todo o universo de WoW pode ser visto como a Disneylândia sob as lentes de Baudrillard, pois WoW parece condensar o mundo capitalista num espelho que finge não refletir. Desse modo, os parques temáticos, assim com WoW, tidos como mundos imaginários, fazem parecer que existe uma realidade distinta daquela que apresentam. Sustentam a ficção de que o mundo ainda é real e não uma construção hiper-real como propõe o Baudrillard (1991), do mesmo modo os metajogos, emprestam alguma realidade a WoW numa sucessão de encaixes e redobramentos. Tais simulacros, como máquinas de dissuasão, salvaguardam o princípio da realidade criando um plano oposto ao suposto real, não sendo mais do que uma das suas facetas hiper-reais.

O segundo caso estudado em WoW é uma espécie de meta-espetáculo. Representações encenadas de momentos anteriores da história, dentro do grande espetáculo audiovisual interativo que é WoW, mediada por um personagem não jogável que assume a função de narrador. Um exemplo desta manifestação de metalinguagem em WoW pode ser encontrado em uma missão em que o personagem Malfurion Tempestúria evoca uma parte da história do seu irmão Illidan, fazendo surgir dentro de um círculo mágico as imagens do seu confronto entre Illidan e outro personagem, Arthas. Nesse caso, o jogador deve acompanhar o desenvolvimento da cena e ajudar Illidan a vencer a batalha lembrada. Essa missão cria, como no caso anterior, um jogo dentro do jogo,



mas torna-se mais evidente a dimensão de espetáculo de WoW, pois o que Malfurion diz esperar do personagem controlado pelo jogador é que ele tome conhecimento dos eventos do passado, através do espetáculo encenado. Esta manifestação de metalinguagem em WoW se aproxima mais do Teatro Épico de Brecht do que os do caso anterior, pois nesse exemplo há claramente um narrador que conta a história sob o seu ponto de vista enquanto as ações são encenadas, não como um evento no presente, como no drama dramático, mas como um evento acontecido no passado que agora é dramatizado epicamente, com distanciamento.

Nesse caso, o jogador em certa medida é convidado a interpretar o seu personagem como Brecht recomenda que seus atores interpretem, revelando a consciência da interpretação, sem ambicionarem uma completa fusão com o personagem, já que a dimensão da narração o mantém distanciado. Ainda assim, paradoxalmente, esse meta-espetáculo parece conferir realidade a WoW de uma forma que reforça o engajamento emocional do jogador, de maneira similar ao que acontece no exemplo anterior, pois o momento de distanciamento contrasta com a ilusão em um convite para que esta seja reforçada. Sendo assim, depois de tomar certa distância dos acontecimentos o jogador tende a se engajar emocionalmente outra vez no fluxo dos acontecimentos.

Por fim, o terceiro caso estudado consiste na criação de uma referência metafórica ao próprio jogo. Um dos exemplos mais flagrantes desse tipo de uso da metalinguagem é oriundo da expansão Wrath of the Lich King. O Lich Rei é o líder de um exército de mortos vivos conhecido como o flagelo. A maior parte desses mortos-vivos retornam das suas tumbas com muito pouca consciência de si mesmo e são quase como instrumentos desprovidos de vontade sob o comando do rei Lich. Outra parte deles, desde de Warcraft III (jogo anterior da série), se rebelara contra o seu líder formando uma das raças que compõe a Horda, sob o comando da rainha banshee, Silvana Correntos. Entretanto, o Lich Rei ainda tem sob o seu comando também mortos-vivos que foram antigos heróis de Azeroth e são conhecidos como cavaleiros da morte.

Desde a expansão Wrath of Lich King, um jogador de WoW pode escolher como avatar um cavaleiro da morte e, se assim o fizer, sua jornada começa sob a égide do Lich Rei para depois se integrar à Horda ou à Aliança a depender da raça que tiver escolhido para o seu personagem. Neste artigo, será utilizada como exemplo a trajetória de um Worgen, uma espécie de homem-lobo que está entre as raças da Aliança em WoW.

Enquanto ainda está ligado ao Lich Rei, para progredir no jogo, o jogador deve submeter-se irrestritamente às suas ordens por mais cruéis e absurdas que sejam. Exemplos disso são a missão em que o Lich Rei envia o jogador para criar uma emboscada que resultará na morte de centenas de humanos da cruzada escarlate (grupo religioso de comportamento fanático que combate o flagelo) e a missão em que o jogador é enviado para matar alguém da sua própria raça que conheceu em vida, no caso aqui estudado outro Worgen.

O jogador, entretanto, é convidado a refletir sobre as ordens que segue. Neste ponto, a “interrupção da ação” ganha espaço no jogo, como no Teatro Épico para Benjamin (2012). Quando o jogador aceita a missão de matar um companheiro de sua raça e começa a atacá-lo, este último não reage lutando como a maioria dos oponentes de WoW, ele tenta dissuadir o personagem jogável e o modo através do qual ele faz isso quebra a ilusão. O referido personagem não jogável evoca um passado do personagem jogável a que o jogador não tem acesso dizendo “Lembre-se do Worgen que você era, irmão. Você foi nosso salvador, resista!” provocando assim estranhamento e seu consequente distanciamento da ação dramática. E prossegue:

Ouçã, [nome escolhido pelo o jogador para seu avatar].Você precisa resistir ao controle do Lich Rei. Ele é um monstro que quer ver este mundo, o nosso mundo em ruínas. Não permita que ele o manipule para alcançar seus objetivos. Você já foi um herói e pode sê-lo novamente. Resista! Não permita que ele o controle.

Acontece que o que o jogador precisa fazer para progredir no jogo é justamente seguir as ordens do Lich Rei. Quando pede ao personagem jogável que resista ao controle do rei monstruoso, o personagem não jogável está convidando o jogador a resistir às próprias regras do jogo, está revelando ao

jogador o processo ao qual ele está submetido, aproximando assim WoW do teatro épico que, para Benjamin (2012), descobre as condições em vez simplesmente reproduzi-las. E o mecanismo que WoW utiliza para descobrir as condições é exatamente o mesmo que Benjamin identifica no teatro Épico, a interrupção dos acontecimentos. Com o tipo de réplica apresentada, o jogo convida o jogador a observar com assombro suas próprias ações, desnaturalizando assim o processo de seguir ordens para vencer, ainda que, por outro lado, continue a estimular que o jogador as siga.

Posteriormente, entretanto, o jogador é convidado a se reintegrar no fluxo dos acontecimentos e seguir o jogo. O assombro e a reflexão outrora levantados são empregados a serviço de um engajamento emocional ligado a ação da contestação do poder do Lich Rei e a instauração de uma nova instituição, a dos Cavaleiros da Lâmina de Ébano, à qual os antigos cavaleiros da morte estão ligados, sem dever uma obediência cega. Em oposição ao momento anterior, no qual o jogador devia obedecer todas as ordens do Lich Rei se quisesse progredir, no momento que se apresenta um amplo número de missões é oferecido ao jogador no vasto mundo de Azeroth. O jogador agora pode escolher entre as missões que deseja cumprir. Entretanto, a forma mais rápida de progredir continua sendo obedecer cegamente o maior número de missões que estiver disponível ou ainda escolher entre elas levando mais em conta a recompensa que oferecem do que o seu significado. De modo que aqui o estranhamento, o assombro e a interrupção da ação anterior podem servir a uma falsa oposição com o momento ora apresentado no qual o jogador parece ter uma ampla liberdade de escolha, reforçando assim o engajamento emocional no jogo como um todo e à submissão voluntária do jogador às regras, recobrando e naturalizando outra vez as condições sociais reproduzidas no jogo.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Ao longo desse artigo foram analisados três casos de emprego da metalinguagem no jogo WoW que podem gerar o efeito de estranhamento

teorizado por Brecht. No primeiro caso, estabelece-se um jogo dentro do jogo que, por um lado, pode evidenciar o caráter de ilusão estabelecida, mas, por outro, também pode confirmar WoW como uma realidade a se engajar emocionalmente. O segundo caso, estabelece um espetáculo dentro do espetáculo, e indica a presença de múltiplos pontos de vista sobre história do jogo, além de evidenciar o caráter de construção da narrativa através da presença do narrador. Por outro lado, o narrador intradieético, acaba também por reforçar a realidade de WoW tornando-a mais complexa e multifacetada e criando um dimensão de ficção que pode ser tomada como contrastante a ficção mais ampla, convidando o jogador a tomar esta última como realidade. Por fim, o terceiro caso questiona as regras do próprio jogo, evidenciando as condições às quais o jogador está submetido para fazer progredir a ação, através da interrupção dos acontecimentos e do assombro. Entretanto, em seguida, através de uma estratégia dramática que opõe de modo parcial a realidade questionada anteriormente a uma nova realidade apresentada, parece tentar usar a reflexão do jogador a serviço do engajamento emocional.

A partir da análise dos três casos mencionados, o presente artigo identifica que estratégias dramáticas próximas das que são utilizadas para causar o estranhamento no teatro brechtiano tem sido utilizadas em WoW, como uma forma de tornar o jogo mais complexo, atraente e real, estimulando a engajamento emocional e a permanência do jogador no mundo virtual em questão.

É importante ressaltar, de todo modo, que, como Rancière defende, não há relação precisa causa e efeito na relação entre o que foi planejado pelos artistas e o que sente/pensa o fruidor. O espectador/jogador está emancipado, quer queira ou quer não o artista/desenvolvedor do jogo. Isso não impede, todavia, seja no teatro, nos videogames, ou em qualquer outro meio, que os autores se utilizem de estratégias dramáticas, como convites a determinados efeitos, e em alguns casos, tais convites sejam bastante persuasivos.

## **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Tradução Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'água, 1991.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Ruanet. São Paulo: Brasiliense, 2012

BONENFANT, Maude. *Sens, fonction et appropriation du jeu : l'exemple de World of warcraft* » Thèse. Université du Québec à Montréal, Doctorat en sémiologie (2010). Disponível em: <<http://www.archipel.ugam.ca/3649/>> acessado em dez. de 2012

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre Teatro*. Tradução Fiama Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978

CAILLOIS, Roger. *Os jogos e os homens: a máscara e a vertigem*. Tradução José Garcez Palha. Cotovia: Lisboa, 1990

FRASCA, Gonzalo. *Play the Message: Play, Game and Videogame Rhetoric*. Ph.D. Dissertation. IT University of Copenhagen. Denmark, 2007. Disponível em: <<http://www.ludology.org/>> (acessado em ago. 2012)

FRASCA, Gonzalo. *Videogames of the oppressed: videogames as a means for a critical thinking an debate*. Thesis presented to School of Literature, Communication and Culture, Georgia Institute of Technology, 2001. Disponível em pdf: [www.ludology.org](http://www.ludology.org/), (acessado em jan. 2011).

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. Tradução João Paulo Monteiro. 5 ed – 3ª reimpressão. São Paulo: Perspectiva, 2008.

LAUREL, Brenda. *Computer as Theatre*. Massachusetts: Addison-Wesley Publishing, 1993.

LEBOWITZ, Josiah; KLUG, Chris, 2011. *Iterative Storytelling for video games: a player-centered approach for creating memorable characters and stories*. International Edition: Focal Press.

MARX, Christy. *Writing for Animation, Comics, and Games*. Burlingtown: Focal Press, 2007.

NOVAK, Jeannie. *Game Development Essentials*. International edition: Cengage, Delmar, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Tradução Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

SANT'ANNA, Catarina. *Metalinguagem e teatro - a dramaturgia de Jorge Andrade*. Prefácio de Sábado Magaldi. CUIABA: EDUFMT, 1997. 390 p.

## A ENCENAÇÃO DA PEÇA DIDÁTICA COMO CONSTRUÇÃO DE CONHECIMENTO: O CASO DE *BADENBADEN*

CONCILIO, Vicente<sup>1</sup>

### RESUMO

O presente artigo promover uma reflexão sobre as implicações da prática artística na formação do professor de teatro na contemporaneidade. Isso nos leva a assumir uma postura, frente aos desafios da formação docente na atualidade, que busca promover um vínculo entre as experiências artísticas do futuro professor junto a suas práticas de estágio curricular, de tal forma que os acadêmicos passem a valorizar a busca pelo desenvolvimento de projetos que integrem ensino da linguagem teatral ao seu projeto de pesquisa artístico. Tal tarefa apresenta dificuldades e especificidades, e nosso intuito é mostrar como algumas experiências realizadas no curso de Licenciatura e Bacharelado em Teatro da UDESC podem responder a tais demandas, a partir da experiência como professor de Montagem Teatral, da que resultou no espetáculo *BadenBaden*.

**Palavras-chave:** Pedagogia do Teatro; Peça didática; Encenação.

### ABSTRACT

The present paper intends to promote reflection on the implications of artistic practice in the education of the contemporary theater teacher. This observation leads us to take a stand, and the challenges of teacher education today, which seeks to promote a link between the artistic experiences of future teachers with their curricular practices. Such a task presents difficulties and specificities, and our aim is to show how some experiences in the UDESC Theater Licentiate and

---

<sup>1</sup> É ator, diretor e professor da UDESC – Universidade do Estado de Santa Catarina. É Doutor em Teatro pela USP (2013), na qual realizou pesquisa sob orientação de Ingrid Koudela, a partir da prática de encenação das peças didáticas de Bertolt Brecht. Seu mestrado foi publicado pela Editora Hucitec, sob o título Teatro e Prisão: dilemas da liberdade artística.

Bachelor Course can deal with such demands, from the experience as a teacher in the subject Theatrical Production, which resulted in the show BadenBaden.

**Key-words:** Theatre Pedagogy; Lehrstück; Staging

Docência e prática artística são instâncias interligadas na formação do professor de teatro na contemporaneidade. É corrente nos discursos dos projetos pedagógicos dos cursos de Licenciatura em Teatro que o perfil do aluno que se pretende formar abarque habilidades da docência de uma determinada linguagem artística e também da criação de projetos artísticos instigantes nessa mesma linguagem.

Essa busca pela formação específica em determinada linguagem (teatro, artes visuais, música ou dança), ao contrário da antiga formação polivalente; e a mudança do foco da formação, anteriormente apegada a metodologias do ensino, e que agora estimula as descobertas do licenciando de acordo com seus próprios interesses artísticos são fatores que renovam o perfil atual do licenciando, mas essa mudança ainda gera desconforto na relação entre a universidade e o espaço escolar. Isso porque na universidade o debate teórico acerca da prática docente não raro está demasiado distante da realidade escolar.

No caso da formação superior em Teatro oferecida pela Universidade do Estado de Santa Catarina, na qual atuo há seis anos, existe uma especificidade que funciona a favor da visão de um professor de teatro que articula sua prática artística à docência: trata-se de um curso que habilita todos os acadêmicos a atuarem como bacharéis e licenciados em teatro. Dessa forma, o currículo equilibra disciplinas pedagógicas (metodologias e práticas de estágio supervisionados), disciplinas teóricas (estética, crítica, história e dramaturgia) e disciplinas práticas (improvisação, teatro de animação, interpretação, encenação e montagem teatral). Nesse contexto, faz sentido defendermos a formação de um professor que conecte sua ação pedagógica a sua prática artística, de tal forma que ele encare seus alunos como parceiros no percurso da criação teatral e evite construir fronteiras entre suas aspirações teatrais e a prática docente.



Da mesma forma, essa preocupação deveria estar evidente também na estratégia docente dos professores universitários das disciplinas denominadas práticas. Qualquer processo instaurado em disciplinas como interpretação, encenação e montagem, por exemplo, são passíveis de gerarem modelos interessantes para a prática docente dos alunos licenciandos.

Nesse sentido, a disciplina de Montagem Teatral, que consiste na elaboração de um espetáculo teatral junto a um grupo de estudantes, constitui-se espaço privilegiado para exercitarmos a noção de processo artístico aliado a uma prática pedagógica. Essa noção é justificada sempre que nos relembramos do quanto a reflexão pedagógica sobre a prática artística renova a linguagem teatral, esgarçando seus limites e elaborando novas formas de produzir e pensar teatro. Por essa razão, os núcleos teatrais de vanguarda sempre foram verdadeiros celeiros de propostas pedagógicas: nas suas pesquisas por novas formas de utilizar a linguagem cênica, constituíram-se muitas novidades que erigiram as noções contemporâneas do fazer teatral.

Obviamente, construir um processo nesse formato contrapõe-se a um modo de fazer que privilegie a decisão sobre a cena nas mãos de um diretor, que traz noções pré-concebidas de como a cena será realizada, relegando aos atores a função de executar suas propostas. Dentro de uma visão em que as decisões sobre a cena são compartilhadas, originou-se a proposta que discorreremos aqui, sobre a criação do espetáculo BadenBaden, que estreou em 15 de setembro do presente ano, dirigida por mim e construída junto a 10 atrizes e futuras licenciadas da UDESC.

### **Baden Baden**

A encenação do texto “A peça didática de Baden Baden sobre o acordo”, cujo processo é analisado neste texto, foi resultado de meu encontro com 10 atrizes. Ao longo do primeiro semestre de 2011, com o intuito de realizar um processo de criação teatral na disciplina Montagem Teatral I, do Curso de Licenciatura e Bacharelado em Teatro da UDESC, debruçamo-nos sobre o texto de Bertolt Brecht a fim de construir um trabalho que valorizasse a criação artística

junto a um processo de reflexão. A ideia era promover um instigante exercício de aprendizagem da linguagem teatral mediada pelas propostas do dramaturgo alemão, através do exercício do jogo com a peça didática de Bertolt Brecht.

O processo, então, partiu de um estudo teórico e prático das propostas feitas por Brecht no que tange o universo de suas peças didáticas, ou peças de aprendizagem. Apesar da alcunha nada atrativa, o intuito desses textos não era promover a transmissão de ideias prontas para o público, mas sim proporcionar reflexão acerca das relações entre os homens e também explorar o aprendizado de aspectos formais da criação teatral com grupos de amadores, estudantes ou membros de grupos corais.

Assim, as peças didáticas serviriam como estruturas disparadoras de análises das relações humanas ao mesmo tempo em que proporcionavam uma aprendizagem da própria linguagem teatral. Ou seja, Brecht já sonhava com a possibilidade de que todos pudessem fazer e aprender a fazer teatro, que não seria mais privilégio de especialistas ou artistas profissionais.

As peças didáticas foram escritas entre 1928 e o começo da década seguinte. São elas: *O vôo sobre o Oceano*, *A peça didática de Baden Baden sobre o Acordo*, *Aquele que diz sim/Aquele que diz não*, *A exceção e a regra*, *Horácios e Curiácios* e *A decisão*, além dos fragmentos *A decadência do egoísta Johann Fatzer* e *O Maligno Baal, o Associal*. Cada uma dessas peças versa sobre distintas situações e foram elaboradas de acordo com o contexto que a geraram. Assim, por exemplo, *O Vôo sobre o Oceano* é uma peça radiofônica, escrita para ser transmitida via rádio, enquanto *“Aquele que diz sim...”* é uma ópera escolar, escrita originalmente para ser representada por alunos do ensino regular.

Brecht, que na época era um jovem dramaturgo em ascensão e já versado na teoria marxista, começava a sedimentar as propostas que resultariam nas propostas do teatro épico (que mais tarde ele preferiria denominar teatro dialético), cujas ideias reformulariam o teatro ocidental no período do pós-guerra.

Suas peças didáticas foram escritas com o intuito de serem transformadas pelas pessoas envolvidas no trabalho. Dessa forma, Brecht já anunciava algo caro ao teatro contemporâneo, uma vez que ele entende que o texto é passível de

adaptação pelos artistas da cena, o que professa o fim da submissão da encenação ao texto. O texto da peça didática então é alvo de análise e reescrita pelos artistas, que com isso adquirem autoria sobre diversas instâncias da cena teatral e podem se apropriar e questionar o discurso do autor, e não simplesmente submeterem-se a ele.

Aliás, uma das estratégias elaboradas pelo dramaturgo em suas peças didáticas é a construção de situações dramáticas pouco convencionais, o que obriga os artistas a defenderem seu ponto de vista crítico em cena. Essa estratégia, por exemplo, transformou a original “Aquele que diz sim” em uma peça dupla, pois Brecht, ao responder às críticas dos estudantes que representaram o texto pela primeira vez e que não concordavam com a atitude condescendente do protagonista, escreveu “Aquele que diz não”, e definiu que as duas obras sempre deveriam ser apresentadas juntas.

Além disso, há temas que permeiam toda essa dramaturgia, como a relação sempre paradoxal do homem com a tecnologia, a exploração do homem pelo homem, o conflito entre a tradição e novas possibilidades éticas, o conflito do indivíduo perante o estado e a sociedade e, enfim, a questão do acordo.

Os escritos de Brecht sobre o trabalho com as peças didáticas chegaram até nós através do trabalho de Ingrid Koudela, pesquisadora e encenadora cuja obra sempre estabeleceu contatos com a teoria brechtiana e com o jogo teatral.

Em seu livro “Brecht: um jogo de aprendizagem” (1991), a autora analisa escritos fundamentais de Brecht sobre suas peças didáticas e propõe um sistema de trabalho que vincula o exercício da improvisação à prática com o texto das peças didáticas. Tais propostas de improvisação estão fundamentadas nas ideias de Viola Spolin, diretora e atriz que formulou os *Theater Games*, que são desafios cênicos propostos a artistas-jogadores cuja tarefa seria a de resolvê-los através da prática, uma vez que eles partem de elementos da linguagem teatral, como o espaço, a ação cênica e o personagem.

Um dos resultados dessa junção entre as peças didáticas e o jogo teatral foi a valorização do jogo com o texto e do surgimento de propostas metodológicas que respondessem praticamente às sugestões ou reflexões feitas por Brecht no

que diz respeito ao exercício com suas peças didáticas, sobretudo no que tange à noção do texto como “modelo de ação”.

Essas propostas podem ser sintetizadas da seguinte forma: a peça didática é compreendida como um jogo de aprendizagem, no qual se constrói conhecimento quando nela se atua, e não quando ela é assistida. Ou seja, sua prática prescinde do público, embora ele possa existir. Os textos dramáticos são modelos de ação, a partir dos quais seriam exploradas ativamente as relações entre os homens. Toda essa experimentação visa também a elaboração de efeitos de estranhamento, ao mesmo tempo em que a fábula do modelo de ação é apropriada e, simultaneamente, criticada e estranhada pelo grupo de atores.

A ideia de “modelo”, para Brecht, é diferente da noção de cópia. O dramaturgo alemão compreendia a imitação como uma estratégia de aprendizado que não renegaria o valor da obra de arte, mas sim recolocaria o papel dos clássicos dentro de uma outra avaliação, ligada justamente a seu papel no processo de construção na consciência crítica. Vejamos seu poema “Sobre a Imitação”:

O que apenas imita, que nada tem a dizer  
Sobre aquilo que imita, semelha  
Um pobre chimpanzé que imita seu treinador fumando  
E nisso não fuma. Pois nunca  
A imitação irrefletida  
Será uma verdadeira imitação (BRECHT, 2000).

De acordo com o poema, a imitação verdadeira não é um ato espontâneo. Imitar é um ato que envolve pensamento crítico, ou seja, é de se esperar que a reflexão promova o nascimento de uma verdade, não de uma mentira. O chimpanzé do poema é, portanto, o avesso daquilo que significa imitação para Brecht, pois o símio copia atos, e não teria como, evidentemente, fazer uso da imitação para avaliar a lógica daquele a quem imita. Um ator-chimpanzé não tem espaço no processo de criação tal qual compreendido por Brecht que, como

dramaturgo e diretor, sempre trabalhou muito próximo aos outros criadores da cena.

O presente projeto partiu da busca por um discurso das atrizes ante o texto de Brecht. A encenação nasceu de jogos propostos e construídos em conjunto com as atrizes, que criaram pequenas composições a partir de fragmentos do texto em conjunto com outras propostas sugeridas pela direção.

Dessa forma, pretendeu-se construir uma cena teatral que abarcasse o potencial dos depoimentos cênicos criados pelas atrizes a partir de provocações da direção, na busca constante de elaborar sentidos ao texto do dramaturgo alemão.

*A peça didática de Baden-Baden sobre o Acordo* é um texto fragmentado na sua origem, revelando a busca por novas formas teatrais e a apropriação feita por Brecht de formas típicas do show de variedades e dos populares cabarés germânicos. Seu texto apresenta grandes blocos de falas que devem ser ditas por coros, em contraste com pequenas intervenções de narradores e líderes do coro. O texto de abertura, ou o quadro de abertura (uma vez que a dramaturgia é feita por cenas autônomas, revelando a apropriação brechtiana da ideia de montagem cinematográfica) é exatamente o mesmo trecho que encerra a peça radiofônica “O voo sobre o oceano”, o que revela a relação umbilical entre esses dois textos.

Por essa razão, a presente encenação parte de uma viagem proposta ao público, que deve acompanhar os atores em uma espécie de procissão antes de tomar contato com as cenas que fazem parte do texto. O intuito deste é momento é instaurar, logo de início, uma relação de jogo e vivência com a plateia, cujos integrantes aqui serão mais que meros espectadores: serão verdadeiros parceiros na encenação.

Dessa forma, presta-se tributo a um dos fundamentos mais interessantes do trabalho com a peça didática de Brecht: o de que não há, necessariamente, divisão entre atores e espectadores. Obviamente, o resultado do trabalho com a peça didática pode ser apresentado a uma audiência, mas a presença de uma plateia não é obrigatória: o aprendizado verdadeiro acontece quando se atua.

A partir do momento em que o público passa a compartilhar do espaço cênico com os atores, seu papel de espectador é interrogado, e uma espécie de

acordo sutil emerge entre plateia e atrizes. Durante toda a encenação, a plateia é convidada a se posicionar ante as cenas, construídas de tal forma que a totalidade do espaço onde o espetáculo acontece seja integrado à encenação.

Nesta encenação, optou-se por apresentar o texto praticamente na íntegra: após a queda de um avião, seus tripulantes pedem ajuda a um grupo de cidadãos. Tal coro decide questionar um grupo, denominado “multidão” (que na nossa encenação é o papel assumido pela se os aviadores devem ser ajudados. Para isso, são instaurados os “Inquéritos para saber se o homem ajuda o homem”: o primeiro deles procura demonstrar que os avanços tecnológicos não causaram impactos no cotidiano do povo, pois “o pão não ficou mais barato”; o segundo inquérito expõe 20 fotografias que, segundo a rubrica do texto, “mostram como, em nossa época, os homens são massacrados pelo homem”; e o terceiro inquérito é uma esquete cômica na qual dois palhaços dilaceram um terceiro, o Sr. Schmitt, inicialmente mais poderoso que os outros dois, mas que vai aos poucos se tornando dependente daqueles na medida em que lhes pede ajuda e vai sendo desmembrado por eles, até ser decapitado.

A multidão então decide negar ajuda aos aviadores. Surge então o questionamento do ato de ajudar, compreendido como forma de manutenção da ordem injusta tal qual a conhecemos. Ao refletir sobre a ajuda, apenas um dos aviadores mantém sua posição de superioridade ante os demais. Ele quer manter seus privilégios como resultado de seu feito inacreditável, o de ter atravessado o oceano voando. Ele não aceita abrir mão de nada em nome da integração ao grupo. Ao não aceitar sua morte (ou seja, ao não renunciar a nada), ele é expulso. Aos outros, resta buscar, no exercício do abandono, a construção de um outro mundo.

A encenação procurou, ao pesquisar novas maneiras de dialogar com a plateia, valorizar a ação autônoma de espectadores que podem agir e decidir o tempo todo. Já para as atrizes, o exercício da busca por esse contato efetivo com o público constitui desafio que mantém a peça sempre viva e fincada na situação presente com o público.

Quanto ao texto, a encenação valoriza a ideia de morte e de renúncia consciente proposta como fundamental para compreender a noção brechtiana do acordo. A pergunta que nos motiva seria: de que precisamos abrir mão para nos sentirmos capazes de, conforme palavras do texto, “melhorarmos o mundo melhorado”?

Vale enfatizar que, ao encarar o texto como modelo de ação, explicitando a dificuldade de manter o discurso do autor de um texto, quando na verdade o discurso da cena pretende enfatizar outros aspectos, abre-se espaço para uma pedagogia do teatro que finca raízes na cena contemporânea e nas formas mais instigantes do fazer teatral atual. Brecht, de certa forma, já antevia a diluição do discurso do autor no discurso do grupo que compõe a cena. Ao propor que os textos de suas peças didáticas sofressem constantes reescrituras pelos grupos de atuantes, ele ofereceu, às suas peças didáticas, a possibilidade de serem constantemente atualizadas, porque imperfeitas e abertas à constituição de uma solidez urdida no trabalho coletivo.

### **Considerações finais**

O exemplo da experiência que resultou no espetáculo *BadenBaden* retoma princípios didáticos da proposta desenvolvida por Brecht para desenvolver um processo de criação artística cuja autoria é compartilhada e, justamente por isso, não pode prescindir da aprendizagem de seus participantes. Uma vez envolvidos nessa prática, os artistas envolvidos estão realizando um processo que pretende, ao mesmo tempo, construir uma obra artística, ao mesmo tempo em que os instiga a refletir sobre os processos instaurados para tal fim.

Essa reflexão sobre o processo deve levá-los a interrogar não apenas os princípios que levam à construção cênica, mas também a pesquisar de que maneira o próprio trabalho cênico constituiu fonte de aprendizagem acerca de sua futura atuação como professores de teatro, ou seja, como proponentes de práticas teatrais junto a alunos das mais diversas idades e ciclos da educação básica.

Esse aspecto, obviamente, foi ressaltado ao longo do processo, através de avaliações que direcionavam as análises das atrizes para o fato de que todo

aquele trabalho poderia também servir como inspiração para suas futuras experiências como professoras de teatro. Tal reflexão, obviamente, só se realiza quando o ministrante da disciplina Montagem Teatral entende que sua disciplina não é um território isolado no currículo do aluno, mas como integrante de um sistema que pretende formar um professor que veja sua docência como práxis artística, e sua prática artística também se desenvolva como pesquisa pedagógica.

#### **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

BRECHT, B. Poemas 1913-1956. São Paulo: Editora 34, 2000.

BRECHT, B. O Voo sobre o Oceano e A peça didática de Baden Baden sobre o Acordo. In: Teatro Completo de Bertolt Brecht, Vol 3. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988.

CONCILIO, V. BadenBaden. Modelo de ação e encenação em processo com a peça didática de Bertolt Brecht. Tese (Doutorado). ECA-USP, São Paulo, 2013.

KOUDELA, I. D. Brecht: Um jogo de aprendizagem. São Paulo: Perspectiva, 1991.



## **APONTAMENTOS PARA UMA PRÁTICA DO OLHAR EM DANÇA: INSCREVENDO A OBRA NO CORPO DO ESPECTADOR**

DANTAS, Mônica Fagundes<sup>1</sup>

### **RESUMO**

Nesta comunicação, o ato de olhar a dança é concebido como uma prática – entre outras – que permite inscrever a coreografia no corpo do espectador. Parte-se da Fenomenologia da Percepção, de Maurice Merleau-Ponty (1971), para se pensar a interdependência entre os sentidos. Assim, quando se assiste a uma obra ou evento de dança, tem-se, num primeiro momento, uma experiência visual, pois o movimento dançado apela diretamente à visão. No entanto, ela é, também, uma experiência auditiva e, principalmente, proprioceptiva, pois os movimentos e sonoridades de uma coreografia colocam em jogo a experiência de movimento do espectador. Seu olhar retoma, assim, os movimentos e sonoridades da coreografia e os reune numa intenção motora, num movimento esboçado em seu próprio corpo, numa possibilidade de inscrição da obra no corpo de quem a mira. Pode-se dizer que a relação que se estabelece entre o espectador e o evento coreográfico é uma relação de contigüidade, em que as gestualidades e sonoridades da dança se reúnem às sensações auditivas e cinestésicas de quem as presencia. Assim, há uma comunhão de sentidos que engloba, num só ato, a obra e o espectador. Como diria Merleau-Ponty, é uma relação que se realiza na carne do mundo, o que não impede o entendimento de que tal relação é também histórica e cultural, pois o espectador retoma, mesmo sem querer, uma tradição perceptiva e está em confronto com um presente. A fim de ilustrar essa

---

<sup>1</sup> Doutora em Estudos e Práticas Artísticas pela Université du Québec à Montreal (Canadá) e Mestre em Ciências do Movimento Humano pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professora da UFRGS desde 1995, atua no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas/Mestrado e no Curso de Graduação em Dança. Integra o Coletivo de Artistas da Sala 209/Projeto Usina das Artes.

proposição, será narrada uma experiência como espectador do solo *O Cavallo*, de Michele Moura.

**Palavras-chave:** dança contemporânea – apreciação da dança – percepção

## **ABSTRACT**

In this communication, the act of looking at dance is conceived as a practice – among others – that allows the choreography inscription in the spectator's body. It starts with the Phenomenology of Perception, by Maurice Merleau-Ponty (1971), to consider the interdependence of the senses. So, when watching a work or event of dance, the spectator has, at first, a visual experience, because the movement danced appeals directly to vision. However, it is also a listening and, especially, proprioceptive experience, because the movements and sonorities of a choreography put into play the spectator's movement experience. His/her gaze retakes, then, the movements and sonorities of the choreography and reunites them in a motor intention, in a movement outlined in his/her own body, in a possibility of inscribing the work in the body of the person who looks at it. It could be said that the relation established between the spectator and the choreographic event is a contiguity relation, in which dance gestuality and sonority meet the viewer's auditive and kinesthetic sensations. Thus, there is a commonality of senses that includes, in a single act, the work and the spectator. As Merleau-Ponty would said, it is a relation that takes place in the flesh of the world, which does not prevent understanding that such a relation is also historical and cultural, as the spectator recovers, even unintentionally, a perceptual tradition and is at odds with a present. To illustrate this proposition, an experience as a spectator of the Michele Moura's solo *O Cavallo* will be narrated.

**Key-words:** contemporary dance – dance appreciation – perception

## **INTRODUÇÃO**

Nesse texto, o ato de olhar a dança é concebido como uma prática – entre outras – que permite inscrever a coreografia no corpo do espectador. A fim de ilustrar essa proposição, será narrada uma experiência como espectadora do solo *O Cavalo*, de Michelle Moura. Criada em 2009, quando Michelle Moura fazia parte do Coletivo Couve-Flor Minicomunidade Artística Mundial, a obra é tem por premissa, segundo a artista, “a ambiguidade de quem move quem, o cavalo que move o cavaleiro, o cavalo que é movido pelo cavaleiro”<sup>2</sup>.

Proponho, primeiro, pensar o ato de olhar a dança também como um processo de criação que se realiza em cada espectador, e para isso proponho retomar o conceito de fruição. Fruir, do latim *fruere*, significa estar em posse de, possuir. Ou então, tirar de alguma coisa o máximo proveito, perceber os frutos e os rendimentos de determinada situação. Fruir também significa gozar, desfrutar. Os três casos, subentendem uma experiência, uma ação vivida e podem ser aplicados à dança: a fruição de uma coreografia pode ser uma experiência que me faz possuir, incorporar essa dança, principalmente a partir do momento em que projeto nela vivências pessoais. Através da fruição, posso aproveitar o máximo da coreografia, posso, enfim, gozar, desfrutar daquela obra ou evento. Um primeiro passo para inscrever a obra no corpo do espectador.

Um segundo passo consiste em pensar na interdependência entre os sentidos. Quando assisto ao *Cavalo*, tenho, num primeiro momento, uma experiência visual do movimento da Michelle Moura, pois o movimento dançado apela diretamente à minha visão, dirige-se, em primeiro lugar, ao meu olhar. No entanto, a experiência auditiva, no *Cavalo*, é também muito forte. E contamina, inexoravelmente, minha experiência como espectadora. Os movimentos e as sonoridades do *Cavalo* colocam em jogo a experiência do meu próprio movimento, a minha própria experiência. A informação visual e auditiva gera uma experiência cinestésica, uma experiência de movimento imediata. Os movimentos e as sonoridades do *Cavalo* se deixam reconhecer por um tipo de comportamento da

---

<sup>2</sup> FID Conexão Internacional: Cavalo. *Funarte*: Portal das Artes, 2011. Disponível em <http://www.funarte.gov.br/evento/fid-conexao-internacional-cavalo/>. Acesso em 10 de setembro de 2012.

espectadora - alterações na minha postura, mudanças de atitude, movimentos que se insinuam no meu corpo. Assim, o olhar da espectadora, o meu olhar, retoma os movimentos do *Cavalo* – e de certo modo, os seus sons – e os reune numa intenção motora, num movimento esboçado em meu próprio corpo: os movimentos do Cavalo ressoam no meu corpo e a produção de sentido nesse evento visual e auditivo não deixará de proporcionar uma sensação do movimento no meu corpo do espectadora/leitora. O que eu vejo produz, muitas vezes, o que eu sinto, pois “os sentidos se traduzem um ao outro sem terem necessidade de um intérprete, se compreendem um ao outro sem terem de passar pela idéia”<sup>3</sup>. As experiências visual, auditiva, cinestésica, olfativas, gustativas, proprioceptivas são pregnantes uma da outra.

Posso dizer, assim, que a relação que se estabelece entre o *Cavalo* e eu é uma relação de contigüidade, em que os movimentos e as sonoridades do *Cavalo* se reúnem às minhas sensações de movimento enquanto o assisto. Que há uma comunhão de sentidos que engloba num só ato o *Cavalo* e eu. Como diria Merleau-Ponty<sup>4</sup>, essa é uma relação que se realiza na carne do mundo. Por isso, ousou dizer que o *Cavalo* se inscreve em mim, se infiltra, penetra, se difunde no meu corpo e alimenta incessantemente a leitura da obra.

Esta imersão do *Cavalo* em mim e de mim no *Cavalo* não impede de entender que tal relação é também histórica e cultural: “Aquele que percebe não está despojado diante de si mesmo como deve estar uma consciência, ele tem uma densidade histórica, ele retoma uma tradição perceptiva e está em confronto com um presente”<sup>5</sup>. Eu, espectadora, retomo uma tradição de ver dança, de reconhecer gestos e movimentos de uma coreografia, pois a rede complexa de heranças, de aprendizagens e de reflexos que determina a particularidade do movimento de cada indivíduo define igualmente o modo de perceber o movimento dos outros. Contudo, o *Cavalo* está aí para também surpreender e esgarçar esta relação.

---

<sup>3</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1971, p. 241.

<sup>4</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

<sup>5</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. *op. cit.*, p. 244.

### **Inscrevendo corpo dançante em corpo performativo e vice-versa**

Eu trabalho – e vivo – há muito tempo a ideia do corpo dançante, que é concebido – e vivido – como corpo treinado, heterogêneo, autônomo, íntimo, energético, engajado, vulnerável e amante. Um corpo, entre outras coisas, que faz a experiência da dança a partir da intensificação da presença corporal. E que exprime também as relações de continuidade entre a dança e vida, revelando que os bailarinos integram à sua prática artística as experiências mais ordinárias e mais íntimas, convergindo-as ao projeto coreográfico do qual fazem parte.

Agora deslizo para o corpo performático, que não deixa de ser um corpo dançante. Nesse sentido, comentando o papel das imagens corporais no teatro pós-dramático, Lehman ressalta:

Não por acaso, é na dança que as novas imagens corporais podem ser consideradas de modo mais claro. A dança é radicalmente caracterizada por aquilo que se aplica ao teatro pós-dramático (e eu diria à cena contemporânea) em geral: ela não formula sentido, mas articula energia, não representa uma ilustração, mas uma ação. Tudo nela é gesto<sup>6</sup>.

Para pensar o corpo performático, inspiro-me em Céline Roux<sup>7</sup>, pesquisadora francesa, que utiliza a expressão danças performativas. A autora se propõe a pensar a performance – e a performatividade – como uma atitude. A atitude é, antes de tudo, uma maneira de portar seu corpo, de se colocar no espaço, de se colocar frente ao outro, a qual se relaciona com a ideia de “tomar uma atitude”. A atitude é entendida também como uma maneira de apreender um evento, como uma reação que temos face a uma dada situação, em um lugar e momento preciso. Como mencionado acima, o espectador não é passivo em relação à fruição da coreografia, ele é elemento ativo e construtivo da leitura da obra; assim, ele toma uma atitude em relação ao que vê, sente e percebe.

---

<sup>6</sup> LEHMAN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosacnaify, s.d., p. 339.

<sup>7</sup> ROUX, Céline. (2007). *Danse(s) performative (s). Enjeux et développements dans le champ choréographique français. (1993-2003)*. Paris : L'Harmattan.

Roux propõe pensar a performance – e a performatividade – como uma atitude evolutiva, que muda e se hibridiza a fim de abrir novos espaços críticos para as práticas existentes, entre elas, a prática da dança. Ela sugere o uso do termo atitude performativa para caracterizar uma tomada de posição do artista, seu engajamento na ação e a inter-relação entre projeto artístico e projeto de vida. A partir disso, sugere quatro enunciados que aproximam campo coreográfico e atitude performativa: entre presentificação e representação; a necessidade de conceitualização e experimentação; risco e permissividade; o espectador ou a recepção em questão. Nessa comunicação, não sigo exatamente essa proposição de análise, mas vou acentuar três aspectos no *Cavalo* que favorecem a inscrição da coreografia no corpo do espectador. São eles: o corpo como presentificação/manifestação, a sonoridade e a voz como presença e a problematização de certos parâmetros da tradição coreográfica ocidental.

O primeiro aspecto se refere ao corpo como presentificação ou como manifestação, em oposição à noção de representação. Michelle Moura não representa o *Cavalo*, ela o torna presente. E então, encontra um dos princípios da performance, da atitude performativa, do corpo performativo: realizar a ação. Fazer. Mostrar o Fazer. Ser

O corpo como manifestação, como presentificação, se opõe à ideia de representação enquanto imitação ou simulacro. Um dos princípios do corpo como manifestação é integração, incorporação, personificação da energia da ação. Assim, a busca da justa energia para realizar as ações, aliada às transformações vividas pelo corpo durante a realização das ações, permite a Michelle Moura incorporar a matéria coreográfica e de presentificar o Cavalo. Michelle, quando presentifica o *Cavalo*, integra, incorpora, personifica a energia das ações do *Cavalo*. Ela não imita ou simula um *Cavalo*. Ela é/está *Cavalo*. Ela é/está cavaleiro, pois há, no trabalho, essa ambiguidade, essa passagem de um estado/condição a outro. Ela incorpora a matéria coreográfica, (que eu chamo de matéria equina e humana), ela integra algumas possibilidades de corporeidades equina e humana, segundo sua experiência e sua concepção de Cavalo e de

Cavaleiro e não segundo um modelo, uma convenção do que seria a matéria, energia, corporeidade de Cavalo/Cavaleiro.

Michele Fèbvre destaca que o corpo dançante não trabalha com dados literários ou psicológicos exteriores a seu texto motor. O que o alimenta para criar sua partitura, são as ações, que ele integra, assimila, torna suas, pouco a pouco, e que o afetam, permitindo-lhe progressivamente encontrar o sentido dessas ações, de organizá-las interiormente, intimamente, para enfim reconhecê-las como um caminho já percorrido. Nesse sentido, é importante ressaltar um detalhe que pode fazer toda a diferença. O corpo da Michelle Moura, como Cavalo, está lá não para reproduzir os estereótipos técnicos e de representação de uma certa dança, de um certo modelo coreográfico, mas para corporificar/presentificar o cavalo, como já foi dito. Assim, sua atitude, que pode ser considerada performativa, ultrapassa a encenação para atingir a vivificação, buscando “ativar o espaço de si e ativar o espaço de cada um”<sup>8</sup>. Por isso, o *Cavalo* opera na intensificação de certas experiências corporais, na elaboração de uma corporeidade densa, intensa, dilatada. E que adensa, intensifica e dilata o meu corpo de espectadora.

Trago um outro dado para pensar o corpo performático, a partir do *Cavalo*, que é a sonoridade – e a voz da Michelle/Cavalo – como presença. Trabalhada em colaboração com o músico Rodrigo Lemos, a voz participa da elaboração desse corpo energético, vital, denso, que é o corpo de Michelle/*Cavalo* e permite ao espectador experimentar a sensação de estar embebido nessa densidade sonora.

Em colaboração com o músico Rodrigo Lemos, é a partir da ampliação da respiração, da gestão dos ruídos e sons provenientes do ato de respirar, intensificados pelo esforço para realizar os movimentos que o corpo vai-se organizando. É como se o corpo do *Cavalo* se deixasse transbordar por suas funções orgânicas ou por suas pulsões. Os sons parecem emergir das suas profundezas. Em seguida, há uma transformação, sutil, e as vocalizações vão se configurando quase como melodia. Muitas vezes a voz sustenta ou pontua o movimento, compartilha de seu trajeto espacial e energético por meio de suas

---

<sup>8</sup> ROUX, Céline. (2007). *Danse(s) performative (s). Enjeux et développements dans le champ choréographique français. (1993-2003). op. cit., p. 85.*

variações de altura e timbre. A palavra surge nesse jogo, mas o ritmo e a melodia é que são protagonistas. A palavra é explorada como materialidade sonora, expressiva e simbólica, escapando à função de transmissão de conteúdo, mas agindo como simulacro de uma permuta comunicacional. Os sentidos são muitas vezes percebidos mais pela modulação e singularidade fonética do que pelo uso de códigos sintáticos e semânticos.

O terceiro ponto que quero explorar está ligado à problematização de certos parâmetros da tradição coreográfica ocidental. O que, precisamente, o *Cavalo* problematiza? O retorno ao palco, à cena italiana, e, em consequência, uma certa relação com o público. Exploro, também, sua referência ao expressionismo.

O *Cavalo* investe no espaço, reinveste esse espaço da cena italiana, não mais como espaço de representação, de totalidade, de síntese, de reprodução de modelos coreográficos. Michelle Moura reinveste essa cena para fazer dela o lugar do *Cavalo*, seu habitat. O espaço se torna íntimo. O *Cavalo* secreta seu espaço, oferecendo-o em contigüidade ao espaço do espectador/leitor. É preciso salientar que são os sons, as vozes, os ruídos que emanam, moldam e envolvem o corpo da Michelle/*Cavalo* que preenchem o espaço, envolvem nossos corpos e tornam esse espaço viscoso.

Assim, o *Cavalo* não projeta espaço, permanece numa kinesfera medial e não aumenta a distância entre ele e o espectador: “Surge um espaço de intensa dinâmica centrípeta em que a cena se torna um momento de convivência de energias<sup>9</sup>”. Dessa forma, sem sair do palco, ou talvez, retornando ao palco, o *Cavalo* não me distancia enquanto espectador. Como escrevi no início do texto, desejei inscrever o *Cavalo* em mim. Desejei incorporá-lo, para conhecê-lo, para apreendê-lo, para dele extrair alguns sentidos. Mas, ao mesmo tempo, ele se deixa apreender, ele se oferece ao deleite dos nossos sentidos.

Por fim, trago a referência ao expressionismo. Ela está explícita no texto que anuncia a obra: “Cavalo é sombrio, expressionista, noise e hipnótico”<sup>10</sup>. No entanto, vou explorar essa relação com o expressionismo a partir da minha

---

<sup>9</sup> LEHMAN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. op.cit., p. 166

<sup>10</sup> FID Conexão Internacional: Cavalo. *Funarte: Portal das Artes*, 2011, op. cit.



autonomia como espectadora. Uma das coisas que mais me tocou, no *Cavalo*, foi a contenção do gesto, o fluxo controlado, a reversibilidade do movimento, aliado ao trabalho do tronco e à mobilidade sofisticada da coluna vertebral. Ele ativou algumas das minhas referências corporais, dialogando com uma tradição inscrita no meu corpo, que me é cara e que tem retornado, com insistência, na minha maneira de dança: as torções, contrações, retenções, expansões, escavações do tronco, tão características da dança moderna e, em particular, da técnica de Martha Graham.

Contudo, é preciso atentar para o fato de que não estou afirmando que o *Cavalo* tem influência da técnica de Graham, nem que o corpo eqüino/humano da Michelle/*Cavalo* foram inspirados em Graham ou em qualquer outra técnica de dança moderna. Estou afirmando que esse corpo criado pela Michelle/*Cavalo* fez reverberar em mim uma memória cinestésica que me é cara, que eu prezo e reverencio para além das formas, padrões e modelos que a técnica de Graham já gerou. Eu a prezo, dentre outros motivos, porque ela me reenvia a esse corpo condensador de energia, a esse corpo vibrátil, nervoso e vital, que se manifesta apesar e através dessa minha memória cinestésica. Essa memória possibilita que eu me reconheça no *Cavalo*/Michelle.

Outro ponto para pensar a relação do *Cavalo* com o expressionismo é a ausência de neutralidade: o corpo não assume nunca a posição anatômica neutra, mais ou menos relaxada, postura de base tão frequente na dança contemporânea; os gestos não são cotidianos, nem objetivos, nem funcionais. Ressaltando essa ausência de neutralidade, o rosto de Michelle/*Cavalo*. Um rosto que condensa as características do *Cavalo*. Assim como o fluxo do movimento é contido – fluxo controlado, como diriam os labanianos - o rosto é tenso, denso. A boca aberta, aberta por tanto tempo, torna esse gesto facial uma atitude, no sentido de que falei antes – um modo de se portar, uma tomada de posição frente ao mundo, ao outro. A boca se abre, mas o resto do rosto parece permanecer mais ou menos sereno. E daquela boca, aberta por tanto tempo, escorre saliva... o Cavalo baba.

Para tentar concluir, quero também utilizar um argumento que Josette Féral<sup>11</sup> usou para buscar uma distinção entre a performatividade e a teatralidade. Faço tal uso num outro sentido, para aproximar o corpo dançante – um corpo que tece a promiscuidade entre a dança e a vida – do corpo performático. A autora sugere que um dos pontos que poderia diferenciar a performatividade da teatralidade seja o reportar-se a si e à identidade, algo muito presente na performatividade. Como escreve Féral,

O processo performativo age diretamente no coração e no corpo da identidade do performer [bailarino], questionando, destruindo, reconstruindo seu eu, sua subjetividade sem a passagem obrigatória por uma personagem. A performance toca o sujeito que vai pra cena, que se produz, que executa. Se o ator performa [e se o bailarino dança] ele realmente age com seu corpo e sua voz em cena. Seu corpo efetivamente age. Existe realmente uma perda, dispêndio, gasto energético, parte de si. Como parte do real e não da ficção, nunca nem verdadeiro nem falso, sempre fluido, instável, em perpétuo recomeço, repetição infinita e ainda assim jamais idêntica, o ato performativo esta no coração do funcionamento humano<sup>12</sup>.

E da boca aberta do *Cavalo*/Michelle, escorre saliva. O *Cavalo* /Michelle baba.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FÈBVRE, Michelle. *Danse contemporaine et théâtralité*. Paris: Chiron, 1985.

FÉRAL, Josette. Performance e performatividade: o que são os estudos performáticos? In MOSTAÇO, Edélcio *et al* (orgs.). *Sobre Performatividade*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009, p. 49-86.

FID Conexão Internacional: Cavalo. *Funarte: Portal das Artes*, 2011. Disponível em <http://www.funarte.gov.br/evento/fid-conexao-internacional-cavalo/>. Acesso em 10 de setembro de 2012.

LEHMAN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosacnaify, s.d.

---

<sup>11</sup> FÉRAL, Josette. Performance e performatividade: o que são os estudos performáticos? In MOSTAÇO, Edélcio *et al* (orgs.). *Sobre Performatividade*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009, p. 49-86.

<sup>12</sup> FÉRAL, Josette. Performance e performatividade: o que são os estudos performáticos? op.cit., p. 83.

MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenologia da Percepção. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1971.

\_\_\_\_\_. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

ROUX, Céline. *Danse(s) performative (s). Enjeux et développements dans le champ choréographique français. (1993-2003)*. Paris: L'Harmattan, 2007.

## TEATRO INVISÍVEL E CLANDESTINIDADE

DELGADO, Guilherme<sup>1</sup>

### RESUMO

O presente texto debate noções de juízo e espectador que se apresentam em algumas propostas de Augusto Boal, em especial no *Teatro-Fórum* e no *Teatro Invisível*, e as confronta com algumas questões lançadas pelo filósofo Jacques Rancière.

**Palavras-chave:** Juízo; Augusto Boal; Espectador

### ABSTRACT

The following text discuss the notions of judgement and spectator in some practices of Augusto Boal, specially the *Teatro-Fórum* and the *Teatro Invisível*. These positions are confronted with some questions brought by the philosopher Jacques Rancière.

**Key-words:** Judgement; Augusto Boal; Spectator

### INTRODUÇÃO

Em 1962, o *Teatro de Arena*, sob direção de Augusto Boal, estreou o espetáculo *O Melhor Juiz, O Povo*. Tratava-se de uma adaptação do clássico *O Melhor Juiz, o Rei*, de Lope de Vega. No texto original, um camponês, cuja noiva

---

<sup>1</sup> Artista e pesquisador brasileiro. Graduado em Artes Cênicas pela UFRJ. Mestre em Artes Visuais pela UFRJ. Professor da Graduação em Artes Cênicas da UFRJ, de 2011 a 2013. Doutorando do Programa de Pós Graduação em Artes da UERJ, sob orientação da profª Sheila Cabo Geraldo. Como artista, tem dirigido peças teatrais e performáticas, no Rio de Janeiro, dentre as quais: "Nariz!" (2010) e "Aproximação à Natureza Morta" (2012).

havia sido raptada pelo senhor feudal, pedia ajuda ao rei da Espanha. Com a intervenção deste, o vilão foi punido com a morte, não sem antes se casar com a mulher que havia sequestrado. Se a honra não era passível de reparação, tornar-se dona do feudo era a compensação promovida pela justiça real. Para nosso senso de justiça atual, medidas como estas – ou as ainda mais estranhas de *Fuenteovejuna*, outro texto de Lope de Vega, onde o rei chega a mandar torturar inocentes como parte de seu inquérito – são certamente estranhas, embora se possa reconhecer algum senso de limite para os senhores feudais, que não tinham plenos poderes sobre seus camponeses, devendo respeitar algumas regras de ordenação social. Quanto ao rei, sua posição é inquestionável, ele seria a própria justiça, não apenas o máximo juiz na Terra, mas também, indiscutivelmente, o mais justo. Como diz uma das personagens: “Os reis castelhanos devem ser anjos”<sup>2</sup>.

Desconfiando da postura angélica dos reis, o título dado pelo trio de adaptadores Boal, Gianfrancesco Guarnieri e Paulo José, já explicita qual era o sentido que a encenação realizada pela trupe paulista pretendia: “... na versão do Arena, o camponês, ao invés de ser atendido pelo rei, toma seu lugar (finge ser o rei) e faz justiça a si próprio”<sup>3</sup>. Mesmo sem ter tido acesso ao texto da adaptação<sup>4</sup>, é possível imaginar que essa solução farsesca fosse bem adequada, não só por retomar toda uma tradição dramaturgica de personagens que se passam por outros, ao longo do século de ouro espanhol; mas principalmente por dar ao camponês o poder de julgar e transformar a própria situação, sem ter que esperar que figura real referendasse o seu juízo sobre o conflito.

A partir dessa dupla potência – julgar e agir –, chega-se a um dos pontos centrais das proposições de Boal posteriores ao *Teatro de Arena*, aquilo que foi batizado pelo próprio como o *Arsenal do Oprimido* – um conjunto de propostas artísticas bastante variadas e que, cada uma a sua maneira, também parecem dizer: *O Melhor Juiz, O Povo*. Afirmar o juízo como a prática primeira a partir da qual se articula toda uma série de ações transformadoras, através de um conjunto

---

2 VEGA, Lope de. *El Mejor Alcalde, El Rey*. Buenos Aires: Editorial Kapelusz, 1966. P. 53.

3 CAMPOS, Cláudia Arruda. *Zumbi, Tiradentes*. São Paulo: Perspectiva, 1988. P. 57.

4 Aparentemente, este material nunca foi publicado.

de articulações cênicas, é a forma como Boal vai lidar com a dimensão da estética. (Com exceção do *Teatro Invisível*, a ser comentado mais a frente).

Mas antes de destrinchar a maneira pela qual o artista desenvolveu esta questão, note-se como a própria possibilidade do juízo sempre esteve no centro da estética. Sempre fez parte de uma aposta democrática a ideia de que, independente de sua condição social, ou de suas singularidades, cada um tem o potencial de decidir acerca da arte e da beleza. Visto pela perspectiva de Brecht, a própria noção de distanciamento poderia ser compreendida como uma forma de melhor permitir ao espectador ocupar a posição de juiz perante a ficção a que assiste. Neste caso, o juízo seria deslocado de uma percepção sobre a beleza, para uma atenção específica aos modos de organização da cena e da sociedade. Desta forma, no trabalho do encenador alemão, o juízo permanece como uma das forças motrizes da articulação entre arte e política.

No caso de Boal, que explicitamente se considera um herdeiro das práticas e teorias brechtianas, é possível dizer que sua proposta, ao longo das atividades do oprimido, tem sido a de deslocar o juízo do campo estritamente ficcional diretamente para o da ação política, e não apenas desejar que esta conexão se faça para cada espectador individualmente.

Considere-se o *Teatro-Fórum* – o mais famoso dos dispositivos cênicos propostos pelo *Teatro do Oprimido*. Encena-se uma determinada situação de conflito social, onde explicitamente alguém é oprimido por outras pessoas ou por determinadas circunstâncias. Por exemplo, um policial discute com um camelô sobre a apreensão de suas mercadorias, o camelô argumenta que faz aquilo para sobreviver, o policial argumenta que segue ordens. Mas não se propõe nenhum tipo de desfecho para a cena: há apenas um encaminhamento até o clímax de seu conflito. Neste momento, qualquer pessoa do público que deseje pode tomar o lugar de um dos atores e tentar dar um desfecho que resolva o problema exposto. Aos atores que permanecem em cena, cabe contracenar com o “intruso”, reagindo às soluções que ele propõe. Esta situação se repete várias vezes, até que o grupo inteiro, isto é, atores e público, cheguem a um consenso sobre qual seria a melhor forma de conduzir a situação para que ninguém se sinta oprimido, ou que então

concluam que não dispõem, até o momento, de nenhuma saída satisfatória (O *Teatro do Oprimido* não promete soluções, ele apenas tenta procurá-las, nem sempre com sucesso).

Assim se demonstra, de forma sintética, o que pretende Boal na sua conjugação cênica de juízo e ação, que é particularmente feliz por escapar de algumas armadilhas em que muitas artes de pretensão política têm recaído. (Nisto não se deve incluir o próprio Brecht, mas vários artistas que, de diversas maneiras, também se apropriaram do legado brechtiano). Primeiramente, o *Teatro do Oprimido* soube escapar do risco de estetizar a pobreza ou, o que talvez seja até pior, ensinar supostos valores de uma arte erudita para comunidades com baixa instrução formal. Felizmente, não há nenhuma tentativa de impor padrões estéticos sobre “os oprimidos”, nem de representá-los através de formas importadas de outros ambientes sociais.

Além disso, é impossível não perceber a força de um dispositivo artístico que pretende causar transformações sociais, sem a preocupação ou a disposição de fazer desta atividade um produto, um bem cultural passível de ser exposto em museus ou comercializado. Afinal, não faltam exemplos de projetos de arte relacional, bem ou mal intencionados, que terminam apenas gerando material artístico para ser exposto em outros espaços, ou que servem de plataforma para auto-promoção. Como percebe o filósofo Jacques Rancière:

“... a dispersão das obras de arte na multiplicidade das relações sociais só vale para ser vista, seja porque o ordinário da relação na qual não há 'nada a ver' está exemplarmente alojado no espaço normalmente destinado à exibição das obras, seja porque, inversamente, a produção dos elos sociais no espaço público é munida de forma espetacular.”<sup>5</sup>

Estabelecendo-se a partir da relação com as pessoas e seus critérios estéticos, fugindo da apropriação mercadológica, sem tentar repetir ou congelar a singularidade de cada experiência do *Teatro-Fórum* em uma fórmula, Boal certamente arquitetou um dispositivo poderoso e extremamente flexível, como demonstram os vários centros do oprimido espalhados pelo mundo.

---

5 RANCIÈRE, J. Paradoxos da Arte Política, in: *O Espectador Emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012. P. 69-70.

No entanto, prosseguindo com a visão de Rancière, nota-se um paradoxo que atravessa as práticas do oprimido: ao mesmo tempo em se propõe a ser um instrumento de liberação, o *Teatro do Oprimido* já parte de um enquadramento do tecido social como uma luta entre opressores e oprimidos, restringindo outras dinâmicas possíveis para uma arte popular. Esta tensão já estava presente desde o *Teatro de Arena*. Como coloca a pesquisadora Cláudia Arruda Campos, comentando sobre *Arena conta Tiradentes*, um dos principais espetáculos do grupo:

“Ali tudo leva a crer que o Sistema [ela está se referindo à encenação, e ao sistema Coringa], que se oferece como alternativa para um teatro popular, nasce de um pensamento que desconfia do povo, já que lhe proporciona um meio de discussão, mas trata de monopolizar o debate.”<sup>6</sup>

Em um certo sentido, essa desconfiança sempre atravessou as propostas cênicas de Boal: se quer emancipar o público, mas ao mesmo tempo parece ser sempre necessário indicar os caminhos, de certa forma conter a imprevisibilidade que toda política contém.

Aqui, como em muitos discursos feitos desde o século XIX, a emancipação é colocada como uma promessa ainda por alcançar. Um tempo por vir, em oposição a um presente opressivo que restringe as potencialidades do homem. Em contraposição a esta emancipação a ser conquistada, Rancière indica o quanto estes pensamentos se limitam à leitura de uma só temporalidade, uma só dimensão das relações – a da opressão. A questão não é a negação dos modos de dominação ou da luta direta contra estes, mas a percepção de que existe, simultaneamente, uma série de outras formas, de outros tempos intercalados em que se constroem outras experiências, de naturezas diversas. Como diz o próprio:

“A emancipação exige viver em vários tempos, ao mesmo tempo. As formas de subjetivação, através das quais indivíduos e coletivos se distanciam dos constrangimentos da sua condição são, ao mesmo tempo, rupturas do tecido sensível da dominação e das maneiras de viver no seio desse tecido. (...) Em vez de esperar pelo reino da igualdade, prometido pelo desenvolvimento do processo global liderado pelos que conhecem seus mecanismos, a emancipação é uma maneira de viver

---

6 CAMPOS, Cláudia Arruda. *Zumbi, Tiradentes*. São Paulo: Perspectiva, 1988. P. 132.



enquanto iguais no mundo da desigualdade. Esta tensão permanece irresolúvel. A meu ver, isso que dizer que ela é operatória e que é mais interessante estudarmos a sua dinâmica que cingi-la ao discurso que remete as condições de emancipação para as manhas da dominação.”<sup>7</sup>

Dentro deste paradoxo do oprimido, o ponto mais delicado é a certeza de que a condição de espectador é uma condição de opressão (ponto que já estava presente em Brecht, que será um dos artistas dos quais Rancière diverge diretamente no próximo texto a ser citado). Tomando isto como uma certeza, Boal vai propor que se fale em espect-atores, ou seja, espectadores que não assistem às cenas de forma passiva, que não se limitam a ajuizar a partir de uma certa imobilidade, mas espectadores que rompem a distância palco/plateia e entram em cena, propondo ficcionalmente a saída para os conflitos expostos. Seguindo a trilha já apontada por Rancière, seria possível questionar até que ponto essa insistência de Boal em superar a posição do espectador, por mais que produza resultados interessantes, outras formas de articular arte e política, não carrega, ao mesmo tempo, uma recusa que afirma ser o espectador mais ingênuo e oprimido do que talvez ele seja. Se ao mesmo tempo em que se valoriza seu juízo, sempre se indica a insuficiência deste. Por isso, Rancière propõe que se pense em um espectador já emancipado, e não em espera de um tempo futuro de emancipação. Ou nas palavras dele:

“A emancipação, por sua vez, começa quando se questiona a oposição entre olhar e agir, quando se compreende que as evidências assim estruturam as relações do dizer, do ver e do fazer pertencem à estrutura da dominação e da sujeição. Começa quando se compreende que olhar também é uma ação que confirma ou transforma essa distribuição das posições. O espectador também age, tal como o aluno ou o intelectual. Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si. Participa da performance refazendo-a à sua maneira, furtando-se, por exemplo, à energia vital que esta deve transmitir para transformá-la em pura imagem e associar essa pura imagem a uma história que leu ou sonhou, viveu ou inventou. Assim, são ao mesmo tempo espectadores, distantes e interpretes ativos do espetáculo que

---

7 RANCIÈRE, J. O Tempo da Emancipação já passou?, in: SILVA, Rodrigo. *O Tempo da Emancipação*. Lisboa: Calouste Gubelkian, 2011. P. 94

lhes é proposto.”<sup>8</sup>

Se estas tensões atravessam as práticas do Teatro do *Oprimido*, em nenhuma outra proposta se atinge o grau do *Teatro Invisível*: um conjunto de cenas a serem realizadas em espaços públicos, debatendo temas de interesse coletivo, mas sem que as pessoas que não estivessem diretamente envolvidas na realização da cena (o próprio diretor e os atores) soubessem que se tratava de uma representação. Assim como no *Teatro Fórum* não-atores reagiram à performance dos atores, mas com a fundamental diferença que os primeiros não sabiam estar fazendo parte de uma cena. Nesse sentido, pode-se falar em uma proposta artística clandestina. Por melhor que fossem as intenções, a manipulação é inegável. Que tipo de consciência social se pode almejar, se está recusada a primeira consciência da cena – a de estar perante uma situação ficcional?

Aqui, Boal parece desacreditar da própria força do juízo. Em vez de expor seus próprios mecanismos de construção, convidar o espectador a integrá-los e servir de plataforma para ações sociais futuras, parece estar em questão uma dinâmica que pretende levantar questões para as pessoas sem que elas possam se posicionar efetivamente sobre elas, o juízo de natureza estética é totalmente substituído por outro apenas político. A prática, na sua clandestinidade, acaba sendo ela mesmo repressiva.

Assim, para acreditar que o povo realmente possa ser o melhor juiz, é necessário sempre permitir o entendimento das dinâmicas ficcionais quando elas são apresentadas, e deixar que cada um construa seus sentidos. Seja como espectador, ou ainda melhor, assumidamente como espectador. É necessário desacreditar no *Teatro Invisível*, o melhor Boal reside, sem dúvida, na força do *Teatro-Fórum*.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

---

8 RANCIÈRE, J. O Espectador Emancipado, in: *O Espectador Emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012. P. 17

BOAL, Augusto. *Jogos para Atores e Não-Atores*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

\_\_\_\_\_. *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

CAMPOS, Cláudia Arruda. *Zumbi, Tiradentes*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

CASTRO-POZO, Tristan. *As Redes dos Oprimidos*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

RANCIÈRE, Jacques. *O Espectador Emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

SILVA, Rodrigo. *O Tempo da Emancipação*. Lisboa: Calouste Gubelkian, 2011.

VEGA, Lope de. *El Mejor Alcalde, El Rey*. Buenos Aires: Editorial Kapelusz, 1966.

\_\_\_\_\_. *Fuenteovejuna*. São Paulo: Peixoto Neto, 2007.

## O GRUPO TEATRAL NÓS DE SALVADOR, A COMPANHIA MARGINAL DO RIO:

Novas e distintas formas de se fazer teatro de intervenção em ônibus e trem.  
Que olhar sobre o espectador e o político?

DOUXAMI, Christine<sup>1</sup>

### RESUMO

Este texto analisa, através de duas experiências de teatro de intervenção, em Salvador e no Rio de Janeiro, o poder político de um teatro que se declara abertamente como teatro, apesar de usar, às vezes, o método da *invisibilidade* iniciado por Boal nos anos 70. O teatro de intervenção em trem e ônibus hoje é uma herança do Teatro do Invisível. Por ter se transformado, será ele tão político quanto o seu precursor? Qual é a margem de atuação do espectador nessas novas formas? Qual é a liberdade de discurso das companhias na democracia brasileira onde se depende dos patrocinadores ou da boa vontade do passageiro?

**Palavras chaves:** Teatro Invisível, Teatro de Intervenção, Teatro Político, Espectador

### ABSTRACT

This paper analyzes, through two experiments theatre intervention in Salvador and Rio de Janeiro, the political power of a theatre that is openly declared to the spectators as theatre, despite using from time to time, the method of invisibility started by Boal in the seventies. The theater intervention in train and bus today is a legacy of the Invisible Theatre. Will it be so political as its precursor beside the changes? What is the range of action of the spectator in these new forms? What is the freedom of speech of the companies in Brazilian democracy knowing that it depends on sponsors or goodwill of the passenger?

**Key words:** Invisible Theatre, Intervention Theatre, Political Theatre, Spectator

---

<sup>1</sup> Christine Douxami é pesquisadora em antropologia das artes no CEAF (EHESS-IRD), professora em artes teatrais na Université de Franche-Comté (UFC) e está atualmente no Labhoi (UFF)-Niteroi com uma bolsa de pos-doutorado. Fez o seu doutorado sobre o teatro negro no Brasil. Dirigiu o livro *Théâtres Politiques, en Mouvement* (PUFC, 2011). Organizou o colóquio « théâtres politiques » em 2007 na UFC, Besançon, e « Théâtres politiques en Afrique du Nord au Sud ! » em 2012 na EHESS, Paris. Ver: [http://www.canal-http://www.canal-u.tv/video/ehess/1\\_theatres\\_politiques\\_en\\_afrique\\_du\\_nord\\_au\\_sud\\_video.12706](http://www.canal-http://www.canal-u.tv/video/ehess/1_theatres_politiques_en_afrique_du_nord_au_sud_video.12706)

*Teatro do Oprimido, em todas suas formas, busca sempre a transformação da sociedade no sentido de libertação dos oprimidos. E ação em si mesmo, e é preparação para ações futuras. "Não basta interpretar a realidade: é necessário transformá-la!"-disse Marx com admirável simplicidade. Essas transformações podem ser buscadas também em ações ensaiadas, realizadas teatralmente, como teatro que é, mas de forma não revelada, ao público ocasional de transeuntes, não conscientes da sua condição de espectadores. Provoca-se a interpenetração da ficção na realidade e a da realidade na ficção : todos os presentes podem intervir a qualquer momento na busca de soluções para os problemas tratados. O espectáculo invisível pode ser apresentado em qualquer lugar onde sua trama poderia realmente ocorrer ou teria já ocorrido (na rua ou na praça, no supermercado ou na feira, na fila do ônibus ou do cinema...). Atores e espectadores encontram-se no mesmo nível de dialogo e de poder, não existe antagonismo entre a sala e a cena, existe superposição. Esse é o teatro Invisível. Augusto BOAL (1975)<sup>2</sup>.*

Na teoria de Augusto Boal, do Teatro Invisível, que muitas vezes acontecia no trem, no metro, no ônibus, tinha um pressuposto inicial : o público tinha que acreditar que aquela cena fosse a realidade, até se dar conta, depois, que aquilo era teatro. Barbara Santos, do Centro de teatro do Oprimido do Rio de Janeiro o define da seguinte forma: *"O Teatro-Invisível que, sendo vida, não é revelado como teatro e é realizado no local onde a situação encenada deveria acontecer (...). Uma cena do cotidiano é encenada e apresentada no local onde poderia ter acontecido, sem que se identifique como evento teatral. Desta forma, os espectadores são reais participantes, reagindo e opinando espontaneamente à discussão provocada pela encenação"*<sup>3</sup>. Vamos ilustrar o Teatro do Invisível com um exemplo simples da época dos anos 70: quando precisava lutar contra a violência contra a mulher no transporte, encenava-se uma cena de um homem incomodando e violentando uma mulher, no metro por exemplo, dando a sensação de realidade ao fato ocorrido para o espectador. Somente depois o grupo desvendava a realidade e analisava a atitude de todos naquela hora em que a

---

<sup>2</sup> BOAL, Augusto, Teatro do Oprimido e outras poéticas, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2008, pp.19-20.

<sup>3</sup> SANTOS, Barbara, in <http://ctorio.org.br/novosite/arvore-do-to/teatro-invisivel/> consultado no dia 18/09/2013.

personagem feminina estava em perigo. Podemos nos perguntar se o fato de saber que a violência não foi real mas encenada não pode ter uns aspectos contra-produtivos politicamente, ou seja : o espectador “relaxa” sabendo que o que ele viu “só” foi teatro? Depois ele esquece e não age, pois ele sabe que não aconteceu “de verdade”? Ou pelo contrario viu a reação ou a não-reação dele nesta situação e promete agir diferente caso ele esteja nesta mesma situação um dia?

Este texto vai tentar analisar, através de duas experiencias de teatro de intervenção, em Salvador e no Rio de Janeiro, o poder político de um teatro que se declara abertamente como teatro, apesar de usar, às vezes, o método da *invisibilidade* iniciado por Boal nos anos 70. O teatro de intervenção em trem e ônibus hoje é uma herança do Teatro do Invisível. Por ter se transformado, será ele tão político quanto o seu precursor? Qual é a margem de atuação do espectador nessas novas formas?

### **1/ O lugar do espectador**



A Companhia Teatral Nós atuando para chamar o ônibus onde fará intervenção. Foto Ph. Degaille

No caso da Companhia Teatral Nós, grupo originário de Salvador, na Bahia e formado por dois irmãos Vinicius e Jansen Nascimento, desde 1998, o grupo

coloca logo que “aquilo que vocês vão ver é teatro”: eles sobem num ponto de ônibus na orla marítima de Salvador, aparecem fantasiados de homem e mulher do interior, tendo a esposa grávida, e o homem “cornô”.



A Companhia Teatral Nós e o espanto da espectadora quando se fala dos 10 maridos. Foto Ph. Degaille

Falam com um sotaque carregado de sertanejo nordestino e brigam no transporte sobre os dez maridos da personagem feminina, colocando os passageiros masculinos no lugar de cada um deles. O jogo de ator do grupo é extremamente profissional e cada personagem que eles vão criando com os passageiros toma uma forma inusitada e poderosa, pois, realmente, eles conseguem envolver cada um no jogo teatral e vemos no palco do ônibus os “verdadeiros” maridos da personagem.



A Cia Teatral Nós e a personagem Duculina falando com um dos seus "maridos" escolhido nos espectadores.  
Foto Ph. Degaille



A Companhia Teatral Nós e a personagem Duculina desmaiando com um dos seus "maridos" escolhido nos espectadores. Foto Ph. Degaille

Sutilmente entra a crítica do "marido juiz", do "marido político", etc. e do lugar do imigrante nordestino nas grandes cidades do país. A nossa pergunta é :



Esse teatro é subversivo ? Qual é o lugar do espectador? O que é político nesta postura? Será que não se colocando como político esse teatro não é político?

Na verdade, hoje em dia se oscila muito entre as duas posturas políticas no teatro de intervenção no transporte público, trabalhando entre uma técnica do teatro invisível pensada/imaginada por Boal onde o espectador não sabe que ele é um espectador e uma técnica de teatro de rua “tradicional”, do trovador, onde entra muito a relação direta com o espectador (que assume este papel de espectador) sem nenhuma “quarta parede” que poderia separar o ator e o espectador. Tanto é que se usa às vezes as duas atitudes numa mesma intervenção. Por exemplo, num outro espectáculo que vamos ter como a outra fonte da nossa reflexão em andamento, aqui neste texto, chamado *IN\_Trânsito, Odisseias urbanas*, da Companhia Marginal, originaria do complexo da Maré no Rio de Janeiro em 2001, dirigido por Isabel Penoni e Joana Levi, temos num mesmo espectáculo as duas formas.



A Companhia Marginal dialogando com uma passageira do trem com um capacete equipado de espelhos que permite ver “o futuro”. Foto Ph. Degaille

O espectáculo muito experimental acontecia em Maio de 2013 no trem que sai da famosa estação Central do Brasil, e passa por Bonsucesso, Triagem, Mangueiras, até chegar em São Cristóvão. Marcava-se um encontro com o público em Central do Brasil, a quem dava-se uma pulseira colorida com uma cor referente a um guia escolhido entre dois atores, e seguia-se viagem subindo-descendo do trem com o grupo. Os passageiros- usuários “normais” da Supervia ficavam espectadores de pequenos trechos pois rapidamente o grupo, e seu publico inicial, descia numa plataforma de uma nova estação para a realização de uma nova performance da companhia. Em quanto o teatro é reivindicado como tal durante quase todo o percurso, no final, na plataforma de São Cristóvão um dos atores faz o papel do “estrangeiro perdido” à procura do Jardimzoológico da Quinta da Boa Vista perguntando como chegar, e para o espectador que se encontra pela primeira vez em contato com a intervenção, à espera de um trem para voltar para o seu lar, por exemplo, isso pode parecer “verdade”. De fato os passageiros respondiam para ele, explicando o caminho para o Zoológico com toda boa vontade. E poucos instantes depois a musica ao vivo começava a tocar na plataforma em frente e os actores interrogavam os passageiros da plataforma onde estava o suposto estrangeiro. O momento mais forte do espectáculo começa quando as pessoas desta outra plataforma ficam com o microfone também e questionam o grupo formado tanto pelos atores quanto pelo público que acompanha a performance desde a Central do Brasil e além de se darem conta que o ator não é um estrangeiro perdido, elas questionam com muita espontaneidade e inteligência. Eles tem a palavra. Quando estivemos lá, um senhor pediu que uma pessoa do grupo dançasse um frevo porque so faltava isso para a felicidade dele ficar completa...E alguém do “grupo-público” levantou-se e dançou um belo frevo na plataforma carioca!

Afinal, quem é mesmo o espectador no espectáculo *Em\_Transito*? Existem dois espectadores: o que segue toda a performance e o que segue um pedaço. Para o segundo espectador (o usuário do trem) o primeiro espectador (o que veio de propósito) faz parte do espectáculo. Pois ele vai usar o “véu” de óculos de piscina que abre o horizonte pelas pequenas fotos coladas nos óculos e que os

atores dão para todos que tem a pulseira colorida (o grupo inicial que estava na central do Brasil) mas que assustam um pouco os não-avisados. Ele vai estar sentado de um lado da plataforma e o usuário da Supervia em outra (como explicamos em São Cristóvão). Ele vai dançar no trem num momento de musica ao vivo bem alta, com o resto do grupo enquanto o usuário do trem fica mais recuado e tímido... E ele é mais branco, vive na zona sul em quanto o usuário vive na zona norte...Mas será que o primeiro espectador se dá conta que ele é o espectáculo do outro também?

Porém, para a companhia o espectador “oficial” do espectáculo é o usuário da Supervia apesar de, às vezes, o grupo “perder” este espectador pelos dispositivos estéticos e dramáticos complexos. Sobretudo o “entra-sai” do trem pelo grupo e o seu publico dificulta o envolvimento do usuário passageiro como espectador. Também como a companhia entra no vagão acompanhada por um público, que leva pulseiras coloridas no braço, isso cria uma impressão de Grupo - de quem esta “dentro” ou “fora”- e, sem querer, exclui o usuário do trem. Existe também o fator “classe” como colocamos anteriormente sendo o publico usuário de classe mais baixa do que o espectador que veio de propósito ver o espectáculo. Isso exclui, de uma certa forma, o outro público. O fato do espectáculo ser muito experimental e quebrar muitas fronteiras leva naturalmente a ter aspectos bem sucedidos e outros não, como essa questão do lugar do espectador usuário do trem. Mas, tem muitos momentos quando o usuário do trem está totalmente envolvido no espectáculo.

Contudo, é para o usuário que todo o espectáculo foi concebido. Assim, Isabel Peroni, uma das diretoras explica: *“Na peça, o próprio espectador assume o papel de Ulisses. Na verdade, o personagem principal é o passageiro viajante. A viagem dele também não é tão fácil. E cheia de situações inusitadas, surpresas e experiências. Propomos uma relação entre realidade e mito.(...) O objetivo da peça é abrir a percepção do passageiro para o que acontece ao redor. O espectáculo entra na rotina das pessoas, que muitas vezes fazem o trajeto quase que de olhos fechados. O objectivo é abrir janelas, intervindo nesse jeito*

*mecânico, individualizado e fechado em si mesmo*<sup>4</sup>. Vemos aqui a postura militante do grupo que quer transformar o cotidiano das pessoas, levando certas informações ao público tratando por exemplo da situação da aparência estética da pessoa negra e do uso por alguns da cirurgia plástica para criar “traços mais brancos”. Além dessa “conscientização”, mais comum no teatro político de esquerda desde a Agit-Prop russa, levasse também aqui a poesia e a sutileza do riso e da alegria no cotidiano do passageiro, geralmente um trabalhador ou um estudante nesse horário da tarde.

Ora, o riso é o que mais se reivindica também no “teatro no Buzú” da Companhia Teatral Nós. Será que eles tem também vários níveis de espectadores e varias formas de pensar o teatro de intervenção com atores “declarados” e “não declarados” como a Companhia Marginal?

Neste caso o espectador é somente o usuário do ônibus e não se marca encontro com um espectador “privilegiado” que viria para assistir a performance. O espectador fica surpreso de ver entrar atores de figurino mas sabe logo que são atores e identifica que se trata de um evento teatral. O espectador pode subir e descer no meio do espectáculo, embora a companhia trabalhe de propósito nos engarrafamentos para permitir que o passageiro veja a performance na sua íntegra, até para poder contribuir financeiramente no final. O espectador é incluído no espectáculo: os homens presentes no ônibus fazem cada um atrás do outro, um dos dez maridos de Duculina, a protagonista feminina do espectáculo. Mas aqui também temos dois tipos de espectadores : o que dá mais dinheiro porque está numa linha turística da orla marítima de Salvador que vai até bairros favorecidos da cidade, e o espectador que tem menos dinheiro e que só pode dar um pouco na outra linha que é uma linha de trabalhadores. Os atores nos explicaram que eles fazem isso por convicção política porque querem levar o teatro para todos.

## **2/ Que discurso político com que financiamento?**

---

<sup>4</sup> Isabel Peroni in O Dia, 19.04.2013. Rio de Janeiro. [www.odia.ig.br/portal/diversaoetv/peca-da-mare-faz-apresentacoes-nos-trens-da-cidade-1.573521](http://www.odia.ig.br/portal/diversaoetv/peca-da-mare-faz-apresentacoes-nos-trens-da-cidade-1.573521)

Ora, por mais que as companhias tenham um discurso que se aproxime, temos aqui no aspecto financeiro uma diferença grande. Os atores da Companhia Teatral Nós se consideram como colegas dos “baleiros” (vendedores de bala), dos motoristas de ônibus, dos cobradores pois, como eles, ganham a vida deles nos ônibus, vendendo teatro em quanto outros vendem balas.



A Cia Teatral Nós e os seus “colegas” de trabalho, os baleiros no ponto de ônibus.  
Foto Ph. Degaille

Apesar de terem uma boa formação teatral e de participar de espectáculos em cartaz na cidade, eles viviam até pouco tempo atrás deste espectáculo que acontecia no transporte, que eles foram aprimorando com os anos, tendo um figurino mais adequado, umas deixas mais provocantes, etc. Porém, um dos dois irmãos hoje é funcionário público no IBGE pois o trabalho no ônibus não deixa de ser precário. Mesmo assim o outro irmão, Jansen, continua atuando nos ônibus com um novo grupo chamado “coletivo cultural” com uma amiga dele, Luísa Marques, e declamam o que chamam de “poesia política” como o autor Gregório de Matos e comentam “*as coisas complicadas da cidade*”<sup>5</sup>, com um figurino definido segundo ele de “*nordestino*” com chapéu, colete e gravata para ele e de “*boneca*” para ela. Segundo ele, eles usam ainda o viés do riso mas a performance é mais “política” e mesmo assim ganham a mesma quantia de

<sup>5</sup> Entrevista da autora com Jansen Nascimento no dia 19.05.2013.

dinheiro. Ele conseguiu uns anos atrás comprar uma casa no bairro do centro de Santo Antônio graças ao primeiro espectáculo. Mas sendo trabalho e “*ganha pão*” os espectáculos tem sempre que “*agradar*” ao publico. Mesmo militante, indo em linhas de trabalhadores, eles tem que sobreviver com aquilo. Então, por mais incisivo que seja existe sempre um certa reserva para não agredir o espectador. A necessidade deste limite do “*agradar*” não existe nem no Teatro Invisível, sendo ele criado justamente para perturbar as nossas crenças, nem no trabalho da Companhia Marginal, a priori, como não passam o gorro.

No caso da Companhia Marginal, eles conseguiram montar o espectáculo graças a vários patrocínios. Será que esses patrocínios deixam mais liberdade de fala que o próprio espectador que vai decidir se ele concorda ou não com a apresentação dos atores dando, ou não, dinheiro na hora que passam o gorro? A Companhia Marginal recebeu três grandes patrocínios mais uma multidão de apoios. Quem é mais livre na sua fala os “trovadores” baianos, na sua forma tradicional de serem saltimbancos que levam a diversão até o “povo” ou os atores modernos que tem que negociar autorização com a diretoria da Supervia carioca, com os patrocinadores? Os atores baianos invadem os ônibus e dependem da boa vontade do motorista, os atores cariocas precisam mostrar o formulário de autorização muito frequentemente para os seguranças das estações do trem para poder atuar... Prova que o espectáculo deles é mais “perigoso” para a “nossa segurança” do que o da Companhia Teatral Nós? Ou simplesmente é um mesmo fazer teatral, “perigoso” por si só? Ora, os cariocas brincam no inicio do espectáculo dando outra dimensão à frase que escutamos todos os dias nos alto-falantes no metro ou no trem : “*a sua segurança também depende de você*”...

### **3/ A critica política : o Brasil e o racismo cordial**

As duas companhias pelo viés do humor e da poesia e não pela simples denúncia do problema como pode ser feito em outras formas de teatro político, criticam a sociedade brasileira e seu conservadorismo e a atual postura neo-liberal. As duas companhias chocalham as nossas seguranças, “*que também dependem de nós*”, revelando, entre outros assuntos, a hipocrisia da sociedade

em quanto às populações índias ou negras no país. O que a sociedade não quer ver em relação as ditas “minorias” é mostrado no espectáculo *IN\_ Trânsito*, primeiro dentro de uma tenda montada na plataforma de uma das estações do percurso, com pequenos binóculos dentro dos quais se vem imagens de índios com os missionários ou hoje nas lutas.



A Cia Marginal convida o espectador a entrar no espaço intimista das tendas e crítica a democracia brasileira. Foto Ph. Degaille



A Cia Marginal colocou em cada binóculo uma foto chocante relacionada a historia do pais e do lugar do índio e do negro. Foto Ph. Degaille

Num segundo momento, vem uma outra critica não velada e bem aberta, dentro do vagão do trem, uma atriz, negra, pergunta qual é a cor dela. Ela quer passar além da resposta que a coloca como “morena”, na linguagem politicamente correta brasileira. E assim em frente a companhia fala da abolição como o dia da apresentação que vimos era o dia 13 de Maio, denunciam a cirurgia plástica que acaba sendo usada para parecer mais “branco”...sempre com muitas risadas...

A Companhia Teatral Nós, hoje, procura mais um conteúdo abertamente político declamando a poesia de autores clássicos como Castro Alves e *O Navio Negreiro*, como Mário de Andrade, Cecília Mereilles, se identificando mais com a poesia do que com o riso para abrir a mente do publico em relação as questões de discriminação. Mas não deixaram o riso pois continuam ainda na postura de palhaços com figurinos engraçados, mímicas corporais, sabendo que o riso pode levar a refletir também de forma profunda sobre a sociedade mesmo que nossa risada seja, às vezes, amarela... Ou será uma especificidade legada pela cultura afro o fato de conseguir rir de coisas que poderiam ser vistas, em outros lugares,



como dramáticas<sup>6</sup>? Se os alto-falantes do trem no espectáculo *IN\_Transito* proíbem “a entrada de animais”, vamos andar vestidos com pelúcias de ursos polares para subverter a ordem?



A Cia Marginal vestida de animais numa postura crítica em relação ao discurso da Supervia. A personagem central traduz tudo na língua da libra. Foto Ph Degaille

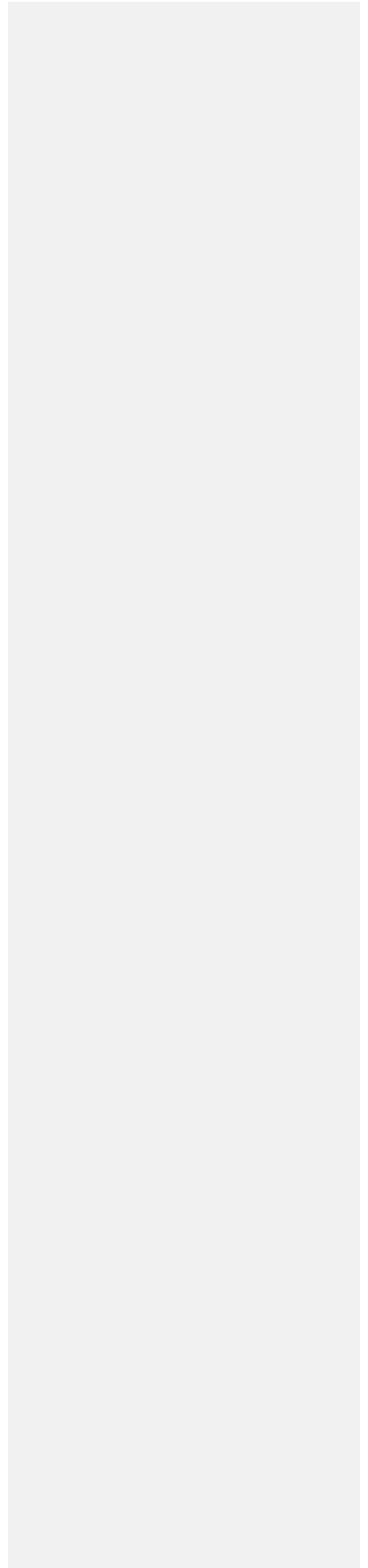
E porque não falar da Cidade Olímpica, dos shoppings Olímpicos, dos Hotéis Olímpicos traduzindo na língua dos surdos mudos e travestidos de animais depois de agradecer o patrocínio da Petrobras e da Secretaria de Cultura do Rio de Janeiro, sem saber se isso tudo é, a final, verdadeiro? E teatro mesmo? E se, em vez de falar da destruição da favela em Manguinhos, ficássemos a escutar em silencio um som em pequenos MP3 entregues pela companhia olhando as crianças brincando na varanda em quanto a casa dos vizinhos desaparece no meio das nuvens de poeira em toda (ou nenhuma?) “segurança” que, claro, “também depende de você”!

---

<sup>6</sup> Uma antropóloga norte-americana, Donna Goldstein estudou o Brasil e ficou se perguntando sobre o poder do riso e da gargalhada nas populações afro-brasileiras para minimizar a tragédias. O que seria da gargalhada para falar das coisas trágicas no teatro? GOLDSTEIN, Donna, *Laughter Out of Place: Race, Class, Violence, and Sexuality in a Rio Shantytown*, San Francisco, California Series in Public Anthropology, 2003.



A destruição de casas do bairro Manguinhos vista da Plataforma do trem como parte do "espectáculo"? O espectador escuta um som dado pela Cia Marginal. Como transformar-se em ator na vida real? Foto Ph. Degaille



## BRECHT E O TEATRO NÔ: A PEÇA *TANIKÔ*

EGGENSPERGER, Klaus<sup>1</sup>

NAMEKATA, Márcia Hitomi<sup>2</sup>

### RESUMO

A peça didática de Brecht *Der Jasager / Der Neinsager* (“Aquele Que Diz Sim / Aquele Que Diz Não”) apresenta-se como uma adaptação de uma peça do teatro *nô* tradicional, *Tanikô* (“O Ritual do Lançamento no Vale”), datada do século XIV. Neste trabalho, pretendemos apresentar a peça *Tanikô*, que traduzimos para o Português – trata-se da primeira tradução da peça para este idioma –, comparando-a com a ópera escolar *Der Jasager* estabelecendo, assim, uma relação entre o teatro *nô* e o teatro épico. Buscamos esclarecer as motivações que levaram Brecht a escolher essa obra do teatro *nô*, bem como às diferenças entre as duas peças, visto que em *Tanikô* há um contexto religioso transcendental que não existe em *Der Jasager / Der Neinsager*, que se direciona para um questionamento de caráter social.

**Palavras-chave:** teatro *nô*; regras sociais; peça didática

### ABSTRACT

Brecht's didactic play *Der Jasager / Der Neinsager* (“He Said Yes / He Said No”) is an adaptation of a 14<sup>th</sup> century traditional *noh* play, *Tanikô* (“The Valley Rite”).

In this work we intend to present the play *Tanikô*, which was translated by us into Portuguese – it is the first translation of this play into this idiom –, comparing it to the didactic opera *Der Jasager*. We make a relation between the *noh* theatre and the epic theatre and we try to clarify Brecht's reasons for choosing this *noh* play, as well as the differences between the two plays, because in *Tanikô* we can observe a transcendental religious context that doesn't exist in *Der Jasager / Der Neinsager*.

---

<sup>1</sup>Professor doutor da área de Língua e Literatura Alemã do Departamento de Línguas Estrangeiras Modernas da Universidade Federal do Paraná (UFPR)

<sup>2</sup>Professora doutora da área de Língua e Literatura Japonesa do Departamento de Línguas Estrangeiras Modernas da Universidade Federal do Paraná (UFPR)

**Key-words:** nôtheatre; social rules; sacrifice; school play

## INTRODUÇÃO

*Tanikô* (“O Ritual do Lançamento no Vale”) é uma peça pertencente ao gênero teatral *nô*, conhecido como teatro de máscaras. Consagrou-se através das peças de Kan’ami, no século XIV, e de seu filho Zeami, que se tornaram conhecidos não só pela autoria de peças como também pelas inovações que trouxeram à arte do *nô* e pelos tratados com reflexões sobre o assunto.

Embora o teatro *nô* tenha atingido seu auge no século XIV, suas origens remontam à antiguidade japonesa; a principal fonte seria o *sarugaku* (“divertimentos variados”), que teria origem chinesa e se difundiu no Japão durante o período Heian (período aristocrático da história japonesa, 794-1185 d.C.). Ao contrário de outras artes de origem chinesa, o *sarugaku* apresentou todo o seu processo evolutivo no Japão. De acordo com Giroux (1991:3), essa arte nasce da fusão harmônica de três elementos: a **dança** fundamentada na mímica, através da qual expressa a emoção contida nos versos do **canto** (com diálogo), que é acompanhado de uma **orquestração**.

Outra importante arte que teria influenciado o surgimento do *nô* foi o *dengaku*, termo que designa as danças camponesas primitivas que eram oferecidas às divindades na época de plantio do arroz, na esperança de se obter uma boa colheita. Em relação a este aspecto, é de importância mencionar que a antiguidade japonesa é marcada pelo animismo e pela mágica, que visavam transpor os perigos causados pela natureza através da fantasia e da negação da realidade. Nesse cenário é que, segundo Saigô (1980), surgiram os festivais que, originariamente, teriam sido uma espécie de “exercício grupal” em prol da fertilidade, na tentativa de conciliar a natureza com uma boa colheita; obedecendo ao ritmo das estações do ano, seguiam o curso da natureza, “imitando-a”.

No processo evolutivo da formação do teatro *nô*, diversos fatores sociais e políticos contribuíram para a consolidação dessa arte. Considerando-se as representações primeiras que fazem parte desse processo, tem-se o *bugaku*, de

origem chinesa e que teria conquistado a aristocracia japonesa no século VII. Já o *sarugaku*, desde sua formação, na China, apresentava elementos populares, como acrobacias e mágicas; com o decorrer do tempo, tais elementos vão sendo deixados de lado, dando lugar à mímica, através da imitação da vida cotidiana da época. Com a aparição dos atores profissionais de *sarugaku*, estes começaram a se organizar em torno de companhias teatrais, que tinham ligação com monastérios (Budismo) e santuários (Xintoísmo) e, em seguida, com a classe guerreira, que passou a patrociná-las:

“No século XIII, os atores de *sarugaku* e de *dengaku* participavam dos serviços religiosos e suas festividades, organizados por esses guerreiros que eram, por sua vez, seus espectadores mais importantes. Esses, tendo alcançado um determinado nível artístico, apreciavam as representações que se desenrolavam seguindo uma certa linha narrativa. Desta forma, também nas províncias, tinham sido lançadas as bases para a formação e o desenvolvimento do *nô*.” (in: *Zeami: Cena e Pensamento Nô*, p.13)

Dentre os dramaturgos que se destacaram na arte do *nô*, temos Kan'ami (1333-1384) que, além de grande ator, contribuiu ao repertório com a criação de novas peças e adaptação das antigas; e Zeami, seu filho, a quem Kan'ami confiou a continuidade de sua arte. As datas de nascimento e morte de ambos até hoje não são claramente definidas mas, no caso de Zeami, presume-se que tenha vivido entre 1363 e 1444.

Zeami é conhecido não só pela composição de peças mas também de tratados teóricos, que fundamentam toda a concepção teatral do autor. Os mais conhecidos são o *Fûshikaden* (“Da Transmissão da ‘Flor’ da Interpretação”), sendo a flor “o efeito cênico da representação do *nô*. Ou melhor, o efeito emocional por ela provocado, graças ao trabalho do ator.” (Giroux, 1991: 106); o *Nôsakusho* (“O Livro da Composição de *Nô*”); e *Zeshi Rokuju Igo Sarugaku Dangi* (“Considerações sobre o *Sarugaku* com Zeshi Após seu Sexagésimo Aniversário”), entre outros, num total de 21 tratados.

A autoria de *Tanikô*, embora incerta, é normalmente atribuída a Konparu Zenchiku (1405–1468?), discípulo e genro de Zeami. Trata-se de uma peça considerada de quinta categoria dentro da classificação geral das peças de *nô*,

surgida à época de Zeami, o que significa que possui um caráter fantástico, devido aos seus protagonistas sobrenaturais, gênios, monstros, demônios. Por outro lado, segundo uma classificação mais atual, é tida como uma peça pertencente à categoria dos *genzai nô*, que compreende obras cujo cenário é o mundo real, presente, o qual se contrapõe ao *mugen nô*, em que as personagens contracenam em um mundo diverso ou quase onírico.

A temática central da peça gira em torno da transgressão das regras sociais e religiosas em detrimento dos sentimentos humanos e da necessidade de sacrifício. Por amor à mãe que está doente, um menino pede ao seu mestre, o *yamabushi* Sotsu no Ajari, que o leve à peregrinação nas montanhas com a finalidade de rezar pela cura de sua mãe. O religioso hesita em levá-lo mas, diante de sua insistência, acaba concordando. No entanto, durante a viagem, o menino adoece e o grupo que fazia a peregrinação decide que o menino deve morrer, obedecendo às antigas leis dos *yamabushi*: a lei de *tanikô*, o lançamento no vale, é então cumprida, e o menino é atirado em um vale. No entanto, inconformados com a situação, Sotsu no Ajari e seus companheiros peregrinos recorrem a rezas ao fundador da seita dos *yamabushi* e a entidades sobrenaturais, com o intuito de trazer o menino de volta à vida, e suas preces são atendidas, culminando em um final auspicioso.

Os *yamabushi* são os seguidores da crença *Shugendô*, conhecida como “religião das montanhas” que, segundo Gonçalves (1992:129), é uma corrente sincrética em que estão presentes influências xamânicas, taoístas, xintoístas e budistas, com uma origem que remonta à antiguidade japonesa. Os *yamabushi* realizam o ascetismo nas montanhas que, segundo os princípios do *Shugendô*, são locais sagrados, habitados por entidades sobrenaturais, por caracterizarem o elo de comunicação entre o céu e a terra. As denominações que aparecem no texto – Katsuragi, Ômine – correspondem a montanhas consideradas sagradas no *Shugendô* e, até hoje, consistem em locais de peregrinação.

*Tanikô* apresenta-se como uma peça bastante peculiar dentre as obras deste gênero teatral. Normalmente, o conflito de uma peça de *nô* tem caráter existencial e particular: a título de exemplo, tem-se as peças da categoria dos

guerreiros mortos em batalhas (*shuramono*), que versam sobre a angústia que um guerreiro morto sofre por sua alma estar vagando ainda neste mundo. Pela intercessão de um monge que se compadece de seus lamentos, o guerreiro é conduzido ao outro mundo, onde pode descansar em paz.

No caso de *Tanikô* não é um indivíduo apenas, mas sim um grupo que sofre diante de um conflito: matar o menino, seguindo os preceitos da Grande Lei, vigente desde os tempos antigos, ou poupar sua vida e desobedecer às regras. Apesar de se decidirem pela não transgressão das leis, o líder *yamabushi* não se conforma com a morte do menino, e o grupo decide recorrer ao elemento divino para reverter um ato já consumado.

A peça em questão possui várias versões; no entanto, pela exigüidade de material a respeito de *Tanikô*, não é possível identificar a versão original da peça. Mesmo aquela que traduzimos não traz a data, tendo sido extraída de uma coletânea de peças de *nô* datada de 1914. Nesta, temos como personagens a mãe (*shite*, protagonista), Matsuwaka (*kokata*, ator-criança), o *yamabushi Sotsu no Ajari* (*waki*, coadjuvante) e o líder menor (*tsure*, acompanhante). No que concerne à personagem principal da peça, nem sempre a mãe surge como tal; em uma outra versão de *Tanikô*, a primeira parte não tem o protagonista, e toda a ação é centrada no coadjuvante (*waki*) e no ator-criança (*kokata*). O protagonista (*shite*) aparece apenas na segunda parte, sendo a divindade que dança o *gigaku*<sup>3</sup> ao final da peça. No caso da versão apresentada, imaginamos que a mãe, apesar de ter uma presença um tanto reduzida no enredo, aparece como protagonista pelo fato de ser o ponto central da trama, ou seja, o elemento desencadeador de toda a ação.

No contexto do teatro europeu moderno, a peça é retomada por Bertolt Brecht; trata-se da peça *Der Jasager* (“Aquele que diz sim”, 1930). A peça *Tanikô* chegou a Brecht através de sua tradução para o inglês, em 1921, por Arthur Waley, que a modificou substancialmente, reduzindo o seu conteúdo e omitindo o final mitológico/sobrenatural— a narrativa se encerra com a morte do menino, que é atirado no vale. Esta versão foi traduzida para o alemão por Elisabeth

---

<sup>3</sup>No Japão antigo, performance de danças executada no exterior dos templos, normalmente evocando um espírito de um morto

Hauptmann, que contribuiu com Brecht a partir dos anos vinte. A peça didática *Der Jasager* foi musicada por Kurt Weill como ópera escolar, e foi destinada a alunos do ensino médio público na Alemanha, com a atuação de atores não profissionais. “Autoconhecimento, exercício artístico coletivo, participação ativa, são preceitos que podem ser encontrados, já em 1930, na teoria da peça didática” (Koudela, 1992: 33). Esse autoconhecimento seria de um Eu coletivo e não um Eu individual. Assemelha-se a um projeto de aprendizagem, consistindo em um exercício coletivo que serve para modificar a consciência dos participantes para subverter a percepção puramente estética da encenação no palco, sem a necessidade de um público, cumprindo, assim, sua função. Trata-se de uma arte cênico-musical utilitária para leigos, com fortes traços pedagógicos e políticos.

Nos anos vinte do século XX, o jovem poeta e dramaturgo Brecht começa a se envolver com os teatros chinês e japonês, em sua procura por um teatro de cunho narrativo que recusasse a ilusão e a identificação com os personagens, ou comunhão de sentimentos. Interessou-se, então, pela técnica de atuação e representação anti-ilusionista, oposta à ilusão cênica, utilizando efeitos de distanciamento, de forma a desenvolver uma atitude crítica por parte do espectador e uma eficácia pedagógica. Segundo Rosenfeld (2010:113),

“O palco ocidental (moderno) caracteriza, individualiza. A máxima realização artística é proporcionada por quem apresenta um desempenho tanto quanto possível individual de um modo tanto quanto possível original. Já o teatro chinês se distancia consciente e propositadamente de qualquer representação realista... Todos os eventos cênicos são simbólicos. Para o ator, o corpo é apenas material, instrumento que dá forma a um personagem com quem sua própria personalidade nada tem que ver fisicamente, e só de modo muito mediato psiquicamente.”

Faz parte da Épica toda obra em que um narrador apresenta personagens envolvidos em situações e eventos. Muitas vezes, o narrador conta os fatos passados, apenas observando e relatando os feitos “objetivamente”, sem interferência, o que torna a narrativa mais objetiva.

O teatro épico não tem por objetivo apresentar apenas relações inter-humanas individuais, mas também as determinantes sociais dessas relações. Como se mostra isso no palco? Como se pode encenar relações pessoais ou estruturas econômicas? Coisas abstratas não se deixam reduzir ao diálogo, eles



exigem um palco que começa a narrar. A narração cênica, ao invés de levar o público a participar numa ação, ou a identificar-se com “personagens”, acorda a atividade do espectador, comunica conhecimento através de argumentos, obriga a tomar decisões. Exige, portanto, um público de recepção ativa, não consumidores passivos. A concepção fundamental do teatro épico encontra-se na ideia de “desmistificação”, a revelação de que as desgraças do homem não são eternas e sim históricas, e por isso poderiam ser superadas. Nesse contexto, a peça didática coloca-se como expansão do pensamento, tendo por finalidade a transformação dos jovens atores em indivíduos críticos e contemplativos.

O ideal de Brecht eram *espectadores pensantes*, cidadãos que não deixam suas cabeças junto a seus chapéus na chapelaria do teatro. Contrariamente à opinião difundida de que o teatro de Brecht evita emoções em favor da fria razão, os espectadores pensantes libertam-se exatamente pela combinação entre sentimentos e cognição. Trata-se de espectadores criativos que não desejam respostas prontas, mas buscam no teatro a matéria com a qual possam eles mesmos criarem, de maneira precisa, suas próprias perguntas e respostas.

No teatro político de Brecht, o indivíduo, a personalidade humana, não são considerados autônomos, o ser humano é um conjunto de todas as relações sociais; tem uma existência social. O homem atual não tem um “eu” em sua essência, não tem uma “identidade”; essencialmente, é um “nada”, seu nome e “ninguém”. De acordo com Takahashi (2003), para Brecht o indivíduo recebe um encargo da comunidade e do grupo – necessário para se mudar a condição do “nada”. No entanto, quando esse encargo se realizar, ele volta a ser “nada”, visto que junto com a ideia de “encargo” existe o dever social, a obrigação. E a imagem desse retorno seria a morte.

No caso de *Der Jasager*, a morte do protagonista não é encenada no palco; é apenas relatada, configurando uma carga simbólica, uma morte metafórica (isso acontece também em *Die Massnahme*). No entanto, no que concerne ao aspecto da morte, o que difere substancialmente *Tanikô* de *Der Jasager* é que, nesta, Brecht desconsidera o contexto religioso transcendental da peça clássica japonesa. Devido à polêmica que suscitou em função do caráter passivo do

menino que é levado à morte para que não se contrariasse “o grande costume”, Brecht escreveu então uma segunda versão da peça modificada, acompanhada de *Der Neinsager*, “Aquele que Diz Não”, em 1931. Esta versão se encontra traduzida para o português no *Teatro Completo*, da editora Paz e Terra.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRECHT, Bertolt. *Estudos Sobre Teatro*. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

\_\_\_\_\_. *Teatro Completo*, vol. 3. 3.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004.

GIROUX, Sakae Murakami. *Zeami: Cena e Pensamento Nô*. São Paulo: Perspectiva, 1991. (Estudos/122).

GONÇALVES, Ricardo Mário. *Shugendô, A Religião das Montanhas*. In: Anais do III Encontro Nacional de Professores Universitários de Língua, Literatura e Cultura Japonesa. São Paulo: Centro de Estudos Japoneses de Universidade de São Paulo, 1992.

HAGA, Yaichi. *Kôchû Yôkyoku Sôsho* (Coletânea de Anotações de Peças de Nô). Hakubunkan, 1914, vol.2.

INOURA, Yoshinobu e KAWATAKE, Toshio. *The Traditional Theater of Japan*. Tokyo: Weatherhill, 1981.

KEENE, Donald (org.). *Twenty Plays of the Nô Theatre*. New York: Columbia University Press, 1970.

KOUDELA, Ingrid Dormien. *Um vôo brechtiano: teoria e prática da peça didática*. São Paulo: Perspectiva, FAPESP, 1992.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2010, 6.ed.

SAIGÔ, Nobutsuna. *Shi no Hassei* (Surgimento da Poesia). Tokyo: Miraisha, 1980.

SANARI, Kentarô. *Yôkyoku Taikan 3* (Grande Coletânea de Peças de Nô 3). Tokyo: Meiji Shoin, 1964.

SUVIN, Darko. *Revelation vs. Conflict: A Lesson from Nô Plays for a Comparative*

*Dramaturgy*. In: Theatre Journal, vol.46, no.4 (Dec., 1994), pp.523-538.

SZONDI, Peter (Hg.). *Bertolt Brecht: Der Jasager und der Neinsager. Vorlagen, Fassungen, Materialien*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1966.

TAKAHASHI, Sogo. Was hat „ein schwachsinniges feudalistisches Stück“ gebracht? Über das Todesmotiv im Jasager und seinen Stellenwert in Brechts Lehrstücken. In: *European Studies*, vol.2, 2003, p. 101-120. [http://www.desk.c.u-tokyo.ac.jp/download/es\\_2\\_Takahashi.pdf](http://www.desk.c.u-tokyo.ac.jp/download/es_2_Takahashi.pdf)

## A PEÇA DIDÁTICA DE BERTOLT BRECHT NA FORMAÇÃO DE PROFESSORES DE TEATRO

GIANINI, Marcelo<sup>1</sup>

### RESUMO

A teoria e o jogo com a Peça Didática de Bertolt Brecht tornou-se um campo de estudo profícuo no Brasil graças, sobretudo, às pesquisas desenvolvidas pela professora Ingrid Koudela. A aplicação desta prática em comunidades vem expandindo esses estudos em diversas localidades do país formando um verdadeiro *corpus* de abordagem “à brasileira” deste recorte da obra brechtiana, em que a educação estética do sujeito e a formação política do cidadão estão intrinsecamente atreladas em um mesmo processo pedagógico.

Paralelamente a este fenômeno, os atuais Parâmetros Curriculares Nacionais estão instituindo a disciplina Teatro nos ensinos Fundamental e Médio e criando uma demanda pela formação de novos professores de teatro em todo o território. Para suprir esta demanda, as universidades federais expandiram os cursos de Teatro Licenciatura, chegando ao impasse atual: qual deve ser a formação desses futuros professores?

Atualmente, dentro do curso de Teatro Licenciatura na Universidade Federal de Alagoas (UFAL), estamos propondo a prática e a teoria dos jogos com a peça didática não somente como ferramenta didática para a alfabetização desses alunos na linguagem teatral, mas institucionalizando-a como pensamento transversal do novo Projeto Político Pedagógico do Curso e de diversas disciplinas curriculares, não somente àquelas voltadas à educação, mas também as vinculadas à formação estética na linguagem teatral, como encenação e atuação.

**Palavras-chave:** Pedagogia do Teatro; Peça Didática; Formação de Professores.

---

<sup>1</sup> **Prof. Ms. Marcelo Gianini** é docente nas áreas de Teatro Educação e Encenação do curso Teatro Licenciatura da Universidade Federal de Alagoas (UFAL) e doutorando do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP).

## THE LEARNING PLAY OF BERTOLT BRECHT IN THE TRAININGS OF THEATER TEACHERS

### ABSTRACT

The theory and the game with the learning play of Bertolt Brecht became a fruitful field of study in Brazil thanks mainly to research conducted by Professor Ingrid Koudela. The application of this practice in communities is expanding such studies in various locations around the country forming a true "Brazilian way" approach "*corpus*" of this snip of the Brechtian piece, in which the aesthetic education of the subject and the political education of the citizen are inextricably linked in a single pedagogical process.

Parallel to this phenomenon, the current National Curriculum Parameters are instituting the discipline Theatre in elementary and high schools and creating a demand for the training of new theatre teachers in the whole region. To meet this demand, federal universities expanded Theatre Degree courses, reaching the current impasse: what should be the training of these future teachers?

Currently, within the course of Theatre Degree at Universidade Federal de Alagoas (UFAL) (Federal University of Alagoas), we are proposing the practice and theory of games with the learning play not only as a teaching tool for literacy teaching of these students in theatrical language, but institutionalizing it as cross thought of the new Political Pedagogical Project of the Course and various curricular subjects, not only those related to education, but also those related to aesthetic training in theatrical language, such as staging and acting.

**Key - words:** Theatre Pedagogy; Learning Play; Teacher Training.

**A PEÇA DIDÁTICA DE BERTOLT BRECHT NA FORMAÇÃO DE  
PROFESSORES DE TEATRO**

As universidades públicas brasileiras vêm oferecendo há alguns anos o curso de Licenciatura em Teatro. O objetivo é o de atender a demanda provocada pela Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (n. 9.394/96), sancionada em 20 de dezembro de 1996, e aos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs) que extinguiram na Educação Básica (Ensino Fundamental e Ensino Médio) a antiga “matéria educativa” Educação Artística e instituíram a disciplina Artes. Esta nova disciplina deve oferecer o ensino de linguagens artísticas (Música, Dança, Teatro e Artes Visuais) através de professores especializados.

Os PCNs estabelecem como um de seus princípios que as condições de fruição da arte e das mensagens estéticas sejam vistas como parte do exercício de cidadania. No Ensino Médio, as Artes são reconhecidas como linguagens dentro das áreas de conhecimento a serem abordadas, sendo que os PCNs definem *linguagem* como a “capacidade humana de articular significados coletivos em sistemas arbitrários de representação, que são compartilhados e que variam de acordo com as necessidades e experiências da vida em sociedade. A principal razão de qualquer ato de linguagem é a produção de sentido” (PCN, 2000, p. 19).

Portanto, saíram de cena os antigos professores polivalentes e entraram os professores especializados em artes, dentre eles, o Professor de Teatro.

Mas, afinal, o que vem a ser um “Professor de Teatro”?

Aventuremo-nos em uma resposta possível: Professor de Teatro é aquela pessoa que dá aulas de teatro. Parece simples, mas não é, pois o que se espera de alguém que dê aulas de uma matéria é que este alguém domine esta matéria, isto é, tenha informação sobre, formação na e experiência em. “Trocando em miúdos”: uma pessoa que conheça o assunto plenamente, contextualizando as informações histórica e geograficamente e refletindo sobre suas implicações nas relações entre os homens; que saiba como articular estas informações de maneira prática, isto é, que saiba ler e escrever sobre a matéria; e que sua formação também se dê no saber sensível, vivencial, experimental. Enfim, e sendo um tanto quanto *piegas*, que ame aquilo que ensina.

O professor de teatro é, assim, alguém que domina a linguagem teatral (ou deveria dominá-la). Mas a linguagem teatral não é uma única. Há vários teatros.

Há várias formas de fazer e de assistir teatro. Pode-se ser especialista em uma determinada linguagem, como na *commediadell'arte*, por exemplo. Ou Teatro *Nô*. *Clown!* Pode-se ser ainda um especialista em determinado elemento expressivo da cena: corpo, voz, atuação, improvisação, encenação...

Quando falamos de um destes especialistas dificilmente estamos falando do tal “Professor de Teatro” que irá atuar na escola formal. O professor de que falamos é, em geral, um... generalista! Alguém que, mesmo sendo especialista em uma linguagem ou em um elemento teatral específico, ao dar suas aulas saiba generalizar seus conhecimentos.

Outra questão presente na realidade dos cursos de licenciatura em teatro hoje no Brasil refere-se à alfabetização na linguagem teatral do aluno de ensino superior. Os jovens estudantes desses cursos não conhecem necessariamente a matéria na qual se tornarão docentes. A maioria desses licenciandos inicia seus estudos superiores com poucos conhecimentos teatrais. Conhecimentos estes advindos de rápidas experiências em oficinas teatrais e com grupos amadores e estudantis, ou mesmo somente como espectadores. Isto quando a ausência destas experiências é ainda maior, limitando-se a ideias e (pré)conceitos sobre o teatro vindos de outras linguagens midiáticas como a televisão e o cinema.

Os PCNsao incluírem a disciplina Teatro na área de Linguagens, Códigos e suas Tecnologias e definirem linguagem como a “*capacidade humana de articular significados coletivos em sistemas arbitrários de representação, que são compartilhados*”acabam por nos colocar uma questão fundamental: como formar um professor em uma linguagem por ele desconhecida? Podemos ampliar a questão para: como uma pessoa sem formação artística pode dar aulas de arte? Talvez indo um pouco além: como um analfabeto pode ensinar outro a ler e escrever? Sim, analfabeto, pois ao definirmos linguagem como “sistemas arbitrários de representação”, como alguém que desconhece os códigos de representação de uma determinada linguagem pode articulá-los e compartilhá-los produzindo sentidos coletivos?

Desta forma, é necessário também *alfabetizar os futuros alfabetizadores*.

Alfabetizar-se em uma linguagem é conhecer seus fundamentos, suas práticas, sua organização, sua gramática. No caso da linguagem teatral, acreditamos que o conhecimento da matéria se dê por meio da interrelação da teoria com a prática; *saber fazer, saber ler e saber pensar sobre*. Portanto, formar um professor de teatro é também formar *teatros*, homens e mulheres de teatro que conheçam o ofício sobre o qual ministrarão aulas.

Cabe ao curso de formação de professores de teatro realizar a dupla tarefa de alfabetizar na linguagem teatral ao mesmo tempo em que possibilita a construção de uma atitude pedagógica. Como?

Acreditamos que a formação do artista e a formação do pedagogo podem ocorrer de forma conjunta através do processo de construção do objeto artístico. Ao mesmo tempo em que participa como criador de experimentos artísticos, passando pela experiência em torno da criação teatral, o aluno de licenciatura pode articular este processo criativo com o processo pedagógico instaurado. Ao mesmo tempo em que se envolve na criação e decodifica a linguagem teatral para usá-la de forma criativa e pessoal, ele será instigado a (se) observar como esse processo de apreensão acontece nele e em seus colegas de aprendizagem.

O processo de criação do objeto estético pode, portanto, abarcar as duas formas de pensamento, o artístico e o pedagógico. O fazer artístico e a produção da obra de arte podem evitar a cisão entre o educador e o artista. Um professor que é artista, um artista que é professor, o sangue das duas funções correndo nas veias e artérias do mesmo corpo.

### **Encenação como operadora no processo de aprendizagem da linguagem teatral**

A encenação é o que a plateia concretamente vê, o que entra em contato com seus sentidos. É neste sentido que Guénoun se refere ao ato de ir assistir teatro:

“Ir ver um espetáculo é bem diferente do que era ir ver uma peça: ver uma peça era seguir uma história, situações e personagens em conflito. Ver um espetáculo é ver a teatralidade em sua operação própria: a operacionalização, o verter (a *versão*) no teatro, o gesto de levar para a



cena uma realidade não-cênica, poema ou narrativa. **Ir ver um espetáculo é exatamente ir ao encontro de uma encenação, de uma colocação no palco**, de uma operação de exibição enquanto exibição, autônoma e singular em relação às entidades imaginárias cuja existência, até então reservada, ela materializa.” (GUÉNOUN, 2004, p. 140. *Grifo meu*).

Em teatro, o objeto que se oferece à plateia, o que se entende por fenômeno teatral, é o espetáculo e, por conseguinte, sua formalização na encenação. Desta forma, a encenação seria o objeto artístico a ser construído, atuando como operadora na formação do artista e do professor de teatro através de processos de criação coletivos.

Nestes processos, professor e alunos se tornam *parceiros de jogo*, na expressão de Ingrid Koudela, estabelecendo relações baseadas na igualdade de fala, escuta e reflexão. Preserva-se a função do educador como coordenador e *diretor* do processo, diferenciando-o dos educandos, sem abafara possibilidade do aprendizado mútuo. Se o mestre do aluno é o professor, o mestre do professor é o aluno. Quando o professor deixa de aprender com o aluno, cessa a relação de aprendizagem. Cessa a pesquisa. Cessa o pensamento. *Mestre é aquele que de repente aprende* (Guimarães Rosa).

Neste sentido, a matéria de aprendizado é compartilhada, democratizada e socializada durante o processo de construção da cena. Este diálogo na criação é de fundamental importância para se estabelecer a noção de conjunto e sua relevância, seja na arte, seja na educação. Os parâmetros para o desenvolvimento do processo criativo devem ser dados pela própria obra cênica em construção. “São as exigências da própria forma de arte que devem nos apontar o caminho”, diz Viola Spolin, “moldando e regulando nosso trabalho, e remodelando a nós mesmos para enfrentar o impacto dessa grande força. Nossa preocupação é manter uma realidade viva e em transformação para nós mesmos, e não trabalhar compulsivamente por um resultado final.” (SPOLIN, 1979, p. 17 e 18).

A construção da encenação atuaria como operadora na alfabetização teatral por seu caráter organizacional tanto dos elementos espetaculares como do

processo de pesquisa e aprendizagem coletivos. Neste caso, a figura do *diretor* deve ser vista através de uma delicada duplicidade de funções: por um lado, sua atuação artística, que pode ser coletivizada, compartilhada entre os membros do grupo, possibilitando a formação deste olhar organizador a todos os alunos; de outro lado, sua atuação como coordenador do processo pedagógico, cabendo a ele a planificação do todo. Encontramos tal duplicidade de funções naqueles artistas e educadores teatrais que ao longo do século XX foram explorando, dentro de experiências criativas, as relações entre a pedagogia e a cena, os *encenadores-pedagogos*.

#### **A encenação da Peça Didática na formação do professor de teatro**

Bertolt Brecht seguramente se insere nesta categoria de encenador-pedagogo, preocupado que era pelas formas de apresentação, representação e recepção de seus escritos para o palco e nos processos de aprendizagem que estas obras proporcionam aos que nelas atuam e ao público. A mais radical de suas proposições estético-pedagógicas são as Peças Didáticas (*Lehrstück*).

A prática da Peça Didática por meio do jogo opera diretamente nas formas de se pensar a encenação. Segundo Koudela, “Brecht propõe ao mesmo tempo uma nova escritura dramaturgica, uma nova prática de encenação e uma nova técnica de atuação” (KOUDELA, 2010, p. 25). Encenação vista não somente como composição final, mas também como processo de criação e construção. A dramaturgia do autor abre espaço para a forma como ela será colocada na cena. O que se fala não é mais importante do que a forma como esta fala se mostra ao público.

“Entre nós o encenador não penetra no teatro com sua ‘ideia’ ou sua ‘visão’, uma ‘planta baixa das marcações’ e dos cenários prontos. Seu desejo não é ‘realizar’ uma ideia. Sua tarefa consiste em despertar e organizar a atividade produtiva dos atores (músicos, pintores, etc.) Para ele, ensaiar não significa fazer engolir a força alguma concepção fixada a priori em sua cabeça e, sim, pô-la à prova” (BRECHT *in* PAVIS, 2003, p. 125).

O exame das didascálias dos textos das peças didáticas indica a importância da encenação nos objetivos políticos, estéticos e pedagógicos do autor. Em *A Peça Didática de Baden Baden sobre o Acordo* (BRECHT, 2004), duas rubricas demonstram essa importância: “*Apresentam-se vinte fotografias que mostram como, em nossa época, os homens são massacrados pelos homens*” e “*Mostram-se dez grandes fotografias de mortos. Logo depois, diz o Narrador: ‘Segunda Contemplação dos Mortos’, mostram-se mais uma vez as mesmas fotografias*”.

Em *Para uma Teoria da peça Didática*, Brecht descreve as interferências realizadas pelo autor do texto e pelo autor da música, que ficaram no palco durante o transcorrer de uma apresentação pública desta peça (KOUDELA, 2010, p. 17).

Em *A Exceção e a Regra* (BRECHT, 1990), chama atenção, além das indicações de atuação para a construção de *gestus*, do Efeito de Estranhamento e da Troca de Papéis dentro da ação, a indicação para a cena 8, CANÇÃO DOS TRIBUNAIS: “*Entoadada pelos atores enquanto arrumam o palco para a cena do Tribunal*”. Revela-se aqui sua preocupação não somente com o necessário *distanciamento* entre ator e personagem, com o propósito de impedir a identificação entre ator e personagem e entre personagem e público, mas também a necessária representação da organização espacial da cena. Não basta apresentar a composição cênica, é preciso revelar seu processo de construção.

As indicações cênicas em *Os Horácios e os Curiácios* (BRECHT, 1991) são bem mais numerosas. Encontram-se indicações detalhadas que se referem não só aos diversos elementos plásticos da cena e à movimentação dos atores (“*Os movimentos dos atores devem ser lentos*”), mas também que sugerem soluções cênicas para algumas ações (“*Para simbolizar a tempestade de neve, poderão jogar-se sobre o Lanceiro Horácio alguns punhados de papel picado*”).

O recurso a instruções cênicas é explorado por Heiner Müller em duas *Gegenstück* (contra-peças didáticas). *O Horácio*, mesmo configurado na página como um poema dramático, traz indicações do caráter pedagógico da cena,

sugerindo que os adereços devam ficar visíveis durante todo o jogo, que não haja saídas cênicas e o uso de adereços como lenços vermelhos e boneco.

É em *Mauser*, através de uma nota colocada ao final do texto, que Müller mostrará a importância pedagógica da encenação da peça didática. Ali podemos ler que *“A representação para um público é possível quando se possibilita ao público controlar a encenação pelo texto e o texto pela encenação”*(MÜLLER, 1988), seguida de indicações de possibilidades para se conseguir esse controle.

Em seu *Comentário Fatzer*, Brecht prescreve que *“o estudo das indicações sobre o sentido é até mesmo perigoso se não preceder o estudo das indicações para a representação. Devem ser lidas, portanto primeiro as indicações para o jogo e, somente depois que o estudioso representou o documento, deve iniciar o estudo do sentido de sua aplicação.”*(KOUDELA, 2010, p. 43).

As indicações para encenações revelam o caráter de aprendizado da peça didática. A composição da cena deve ser exercitada por quem atua nela, como recurso estético, político e pedagógico. Nas palavras do próprio Brecht: *“a posição entre os elementos (composição) [é] mais importante do que a centralização do efeito do quadro”*(KOUDELA, 2010, p. 44).

Ainda que esta “Pequena Pedagogia” brechtiana faça parte de sua “Grande Pedagogia”, comprometida com a construção do comunismo, é pertinente frisar que a poética dos textos das peças didáticas associada à sua abordagem dialética operada através do jogo retira desta produção seu eventual caráter panfletário. Subjugar ações pedagógicas sem função da construção de um futuro pré-determinado seria privar as novas gerações de criar seu próprio mundo, inviabilizando o novo, como defende Hannah Arendt em seu ensaio sobre a crise da educação (ARENDR, 2011).

O jogo com a encenação da peça didática não coloca a aquisição da linguagem teatral a serviço de uma ideologia, o “teatro como ensaio da revolução” preconizado por Augusto Boal em seu *Teatro do Oprimido*, mas transforma o ensino do teatro em aprendizado político-estético. Seguindo o pensamento de Arendt, a ação política se realiza no espaço público por meio da igualdade de todos os homens em seus direitos de se fazerem ver e de se fazerem ouvir. A

qualidade desta ação no mundo depende da capacidade de persuasão dos indivíduos, capacidade esta desenvolvida por outra, a de se colocar no lugar do outro e analisar sua forma de ver o mundo. É o que Kant, em sua Crítica ao Juízo, chamou de “consciência alargada”.

*Ser visto, ser ouvido, colocar-se no lugar do outro, características de uma ação política democrática e intrínsecas à linguagem teatral!*

### **Experimentos no curso de Teatro Licenciatura da UFAL**

A “pedagogia da encenação” através da teoria e do jogo com a peça didática de Bertolt Brecht vem se constituindo em prática pedagógica na formação de professores dentro do curso Teatro Licenciatura da UFAL.

Por se tratar de pesquisa em andamento, e também como forma de conclusão em aberto, segue-se o relato da prática com a peça didática realizado por meio de protocolo escrito após a conclusão de um experimento e compartilhado com os alunos \*

Ao chegar ao curso de Teatro Licenciatura da UFAL, no início de 2012, recebi, entre outras disciplinas, a incumbência de ministrar a disciplina Projetos Integradores VII.

Vibrei, pois via que a proposta dos Projetos Integradores trazia em seu bojo a ideia de intercâmbio, de interdisciplinaridade, de transdisciplinaridade, de pensamento conjunto, isto é, de uma visão sobre a educação e sobre a formação artística que pressupunha a necessidade do diálogo entre as partes.

[...] Propus um Plano de Curso que deveria agir sobre todas as outras disciplinas daquele período, procurando refletir não apenas sobre seus conteúdos como também sobre suas práticas e criações. Confesso que não consegui atingir este objetivo. Percebi, com esta experiência, que a prática de montagem deveria estar vinculada aos Projetos Integradores, o que não aconteceu.

[...] 2012.2 me reservava os Projetos Integradores IV.

[...] A questão agora era entender se uma atividade prática, ligada à encenação, conseguiria integrar as disciplinas do período.

Partimos para a escolha de um texto teatral que nos servisse de modelo de ação, isto é, de pretexto para discutirmos de forma prática e criativa os conceitos do Teatro Épico Dialético de Bertolt Brecht (estudados na disciplina Literatura Dramática), os elementos que compõe a cena (estudados em Fundamentos da Encenação) e a atuação vocal e física dos

---

*\* Pode-se ler o protocolo na íntegra e também as reflexões dos alunos durante o processo no endereço eletrônico [integradoresprojetos.blogspot.com.br](http://integradoresprojetos.blogspot.com.br).*

alunos/atores (Corpo e Voz). Chegamos à “Peça Didática de Baden Baden sobre o Acordo”, de Brecht, pois encontramos nela um texto fragmentado, aberto a intervenções da encenação, ao uso do coro como condutor da cena, à possibilidade de trabalhar a partir do *gestus* presente nas atuações individuais, corais e vocais, a necessidade intrínseca ao texto da utilização da palavra como condutora da ação e como propositora de reflexões político-estéticas e ao material teórico referente ao teatro dialético proposto por Bertolt Brecht.

A realização de um exercício cênico nos Projetos Integradores mostrou ser um procedimento interessante para nosso curso de Teatro, ainda que algumas correções devam ser realizadas. Os acertos: muitas das questões e conteúdos referentes ao “Pequeno Organon” brechtiano e aos elementos da Encenação foram refletidos em aula sob outros enfoques e, principalmente, a partir de uma visão do teatro como prática. O que é, na prática, o *gestus*? E o Estranhamento/Distanciamento? O que é alienação? Como podemos colocar isto em cena? Como podemos narrar uma estória a partir do coro e não de um personagem? Isto é, pode o coro ser protagonista da ação? Como posso me utilizar do espaço cênico como parte de meu discurso estético? Qual a função dos elementos físicos na cena (objetos, figurinos)? E dos elementos temporais, como a sonorização e os desenhos coreográficos, como elementos narrativos? Estas foram algumas das questões que atravessaram a criação de nosso exercício cênico.

As dificuldades referem-se à necessidade de formalização deste exercício para apresentação pública, fato que acabou por atropelar o final do processo. Não questiono aqui a necessidade de formalização da cena para uma apresentação pública, pois a considero fundamental para a compreensão do processo teatral de forma global. Será na apresentação pública que os atuantes, sejam alunos, seja o professor, compreenderão melhor a potência artística de sua realização. Comunicamos ou não comunicamos? O que comunicamos? O que aprendemos com isto? O que ficou confuso para o público está claro para nós ou esta confusão nada mais é que o reflexo de nossa incompreensão? O que eu domino cenicamente e o que eu tenho que trabalhar? E muitos outros questionamentos e reflexões.

O problema aconteceu quando nos apercebemos que o material que tínhamos formalizado não dava conta das reflexões propostas no texto de Brecht. Algumas cenas ainda não formalizadas seriam necessárias para que o público pudesse compreender o processo de reflexão estética e política pelo qual o grupo estava passando. A última aula, antes da apresentação, foi reservada para a encenação das quatro últimas cenas, quase a metade do texto. Ainda que estas cenas já houvessem sido trabalhadas nas aulas de Fundamentos da Encenação, foi necessária, da parte do professor, uma atitude mais diretiva, que contradisse todo o processo de criação, baseado em um sistema colaborativo. Além de contraditória em relação a todo o processo, esta atitude revelou sua fragilidade na própria cena. Em avaliações pós-apresentação, o grupo apercebeu-se que a peça “caiu” da metade para o final. As primeiras cenas foram não

só elaboradas como também exercitadas pelo coletivo, o que não aconteceu com a metade final da peça, onde as cenas apelaram para o proselitismo político, (também anacrônico em se pensando na teoria de aprendizagem contida na peça didática proposta por Bertolt Brecht).

Crise de diretor: o produto cênico apresentado não fazia jus à riqueza do processo desenvolvido durante a criação.

Crise de educador: atropelou-se o processo de aprendizagem em favor da produção do objeto artístico.

Após a apresentação, fotos e comentários são postados no *Facebook* pelos integrantes do grupo. A crise do educador diminui diante de uma observação realizada por Roseneide (Rosa):

[Rosineide Calheiros](#) Maravilhoso estar com vocês nessa caminhada que já está avançando para o quinto período, estamos evoluindo e essa peça mostrou isso, com ela estivemos mais unidos, aprendemos juntos compartilhando todos os momentos. É isso aí !!! Beijos e abraços amigos, em breve estaremos de volta.

Fui obrigado a reavaliar o que eu já estava considerando como falha do processo: a necessidade de formalização para a apresentação pública fez com que o grupo de alunos, no início das aulas um pouco disperso e com pouca noção do teatro como arte eminentemente coletiva, se transformasse. A classe virou um grupo! A necessidade fez com que as individualidades trabalhassem a favor do coletivo. Levantei alguns exemplos de participações individuais que contribuíram para o aprendizado coletivo [...].

Segue-se a avaliação individual sobre a participação de cada aluno dentro do processo de montagem.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARENDDT, Hannah. *Entre o Passado e o Futuro*. Trad. Barbosa, Mauro W. Ed. Perspectiva, São Paulo, 2011.

BRECHT, Bertolt. “A Exceção e a Regra”, *in Teatro Completo* Vol. 4. Trad. CAMPOS, Geir. Ed. Paz e Terra, São Paulo, 1990.

BRECHT, Bertolt. “A Peça Didática de Baden-Baden sobre o Acordo”, *in Teatro Completo* Vol.3. Trad. PEIXOTO, Fernando. Ed. Paz e Terra, São Paulo, 2004.

BRECHT, Bertolt. “Os Horácios e os Curiácios”, *in Teatro Completo* Vol. 5. Trad. SILVA, Mario da, Fernando. Ed. Paz e Terra, São Paulo, 1991.

GUÉNOUN, Denis. *O Teatro é necessário?* Trad. SAADI, Fátima. Ed. Perspectiva, São Paulo, 2004.

KOUDELA, Ingrid D. *Brecht: Um jogo de aprendizagem*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 2010.

MÜLLER, Heiner. *Teatro de Heiner Müller*. Trad. PEIXOTO, Fernando, Ed. Hucitec, São Paulo, 1988.

*Parâmetros Curriculares Nacionais – Ensino Médio (PCN)*. Parte II. [http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/14\\_24.pdf](http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/14_24.pdf), 2000.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 2003.

SPOLIN, Viola. *Improvisação para o teatro*. Trad. AMOS, Eduardo, e KOUDELA, Ingrid D. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1979.



## PEQUENA ANNE, O FILME: EQUILÍBRIO E TENSÃO

GUBERFAIN, Jane Celeste<sup>1</sup>  
SILVA, Gláucia Santos da Gama<sup>2</sup>  
GUBERFAIN, Paulo<sup>3</sup>

### RESUMO

Nossa proposta cênica refere-se à preparação dos atores do filme “**Pequena Anne. Memórias do Campo**”, inspirada na história de Anne Frank, sob a direção de Jane Celeste Guberfain e Gedivan Albuquerque. Gláucia Flores y Reyes, roteirista do filme e autora do texto, originalmente escrito para teatro, manteve, propositadamente, a linguagem teatral. Pelo fato de não se colocar como cineasta, a mesma sentiu-se bastante livre para deixar a marca da *cena teatral*, enfatizando, inclusive, a fala dos atores (alunos e profissionais de teatro). Realizou-se, primeiramente, uma pesquisa detalhada sobre o Holocausto e as condições sócio-políticas que propiciaram a Segunda Guerra Mundial, considerando a trajetória da família Frank, confinada com amigos em um sótão por dois anos. O processo de construção das personagens seguiu a orientação dos pressupostos metodológicos de Bertolt Brecht: a busca do registro das impressões, dúvidas e contradições da personagem; o mergulho do ator no processo de identificação com a personagem; e, na terceira fase, uma reflexão e discussão sobre seus atos e as circunstâncias vividas. Nos ensaios buscou-se o “gesto social”, traduzindo os processos sensíveis e emocionais das personagens, marcados pelo equilíbrio na tensão entre vivência e demonstração, instigando o

---

<sup>1</sup> Professora Doutora da Escola de Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO. Possui experiência na área de Atuação para o Teatro com ênfase em metodologias para o trabalho vocal do ator. Publicações: **Voz em Cena** v. 1 e 2; *A voz e a poesia no espaço cênico*. Diretora do filme Pequena Anne. Memórias do Campo, junto com Gedivan de Albuquerque.

<sup>2</sup> Professora Doutora da Escola de Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. CLA-UNIRIO. Formação em Artes e Filosofia; artista-plástica; autora de textos para teatro e cinema. Autora, produtora e diretora de arte de Pequena Anne. Memórias do Campo; Solo Trágico (teatro.2011); As Noivas (2010); Retrato de Casamento (2010) e A Conversa (2013).

<sup>3</sup> Odontólogo, Professor, Diretor do Memorial Judaico de Vassouras, responsável pela pesquisa dramaturgica e de orientação aos atores do filme “Pequena Anne. Memórias do Campo”, coautor do projeto “Teatro e Holocausto”.

público ao "estranhamento" dos fatos, através de um olhar crítico e ativo. Esse olhar foi possível através de quebras interpretativas, visuais e musicais, conjugadas pelos atores e técnicos de filmagem. O filme vem sendo apresentado em Seminários e Espaços Culturais, com debates posteriores e, quando possível, com a aplicação das técnicas do Teatro-imagem de Augusto Boal nos "espectadores".

**Palavras-Chaves:** Anne Frank; Holocausto; Augusto Boal

## **ABSTRACT**

Our scenic proposal refers to the preparation of actors for the movie "Little Anne. Memories of The Camps", inspired by the story of Anne Frank, directed by Jane Celeste Guberfain and Gedivan Albuquerque. Screenwriter Gláucia y Flores Reyes, who is also the author of the text originally written for the theater, kept its theatrical language intentionally. By not showing herself as a filmmaker, she felt quite free to leave a mark of her theatrical scene, specially while emphasizing the speech of actors (students and theater professionals). First, detailed research was done into the Holocaust and the socio-political conditions that led to World War II, considering the course of the events for the Frank Family, confined with their friends in an attic for two years. The process of construction of characters followed the methodological premises established by Bertolt Brecht: the quest to register impressions, doubts and contradictions felt by characters; the plunge of actors into the process of identification with characters; thirdly, a reflection and a discussion about the actions of characters and the circumstances they experienced. During rehearsals, a "social gesture" was sought, which could reflect the sensitive and emotional processes felt by the characters and marked by a balance of the tension between experience and demonstration, thus instigating the public to feel some "strangeness" of the facts with a critical and active view. This view was possible due to the interpretative, visual and musical interventions made by the actors and the filming crew. The film has been shown in seminars and cultural centers

followed by debates and, whenever possible, by the application of the theater-image techniques on the "spectator-actors", as created by Augusto Boal.

**Key Words:** Anne Frank; Holocaust; Augusto Boal

## INTRODUÇÃO

Um projeto de pesquisa dramaturgica orienta-se a partir do diálogo e do confronto entre memória, história oral e depoimentos, textos literários e obras de arte diversas, como fotografia, música, cinema e pintura.

É preciso levar em consideração que *lembrar* é uma forma de inclusão e que o *esquecimento* estimula a exclusão. Ouvir e documentar a memória das pessoas estabelece caminhos para uma proposta cênica que encontra um propósito definido. A criação dramaturgica resulta da palavra e da memória das pessoas sobre lugares e coisas que as cercam. Não é um mero registro da realidade, já que pode depender das impressões dos atores, através de um constante diálogo com a própria memória, a história oral e depoimentos diversos. Portanto, interessa-nos compreender a *realidade-limite*: o homem diante da morte, a vida nas ruas, a loucura, a incomunicabilidade, a exploração do trabalho, a aglomeração e a uniformização das relações e dos indivíduos. No dizer de Nietzsche "o rebanho";

É preciso esclarecer que não somente a Europa serve de exemplo para falar de Holocausto. O Brasil, ainda que de maneira difusa, possui seus *holocaustos*, perpetuados pela ambição, injustiça e descaso. Vale citar as inúmeras nações indígenas que foram – e continuam sendo- aviltadas e mesmo extintas. Este é um problema bastante antigo que nos revolta e envergonha. Sabe-se que a simples presença do "homem branco" entre os índios acarreta a transmissão de doenças para as quais os índios não têm defesa. Uma gripe acaba matando tribos inteiras. Hoje a maior parte das nações indígenas vive em absoluta miséria; sem terras, e - pior- sem uma política pública que definitivamente os defenda e ampare. Configura-se aqui um *holocausto* mais lento, mas nem por

isso menos doloroso. Parece-nos redundante dizer que esse *holocausto* estende-se, de maneira igualmente implacável, a toda a Natureza.

Embora comparações sejam sempre arriscadas, dadas as condições sócio-políticas e históricas de cada caso, sabemos o quanto a discriminação racial, até hoje, pode ser apontada, seja no Brasil ou em outros países. Por que não citar os milhares de negros que foram traficados durante séculos da África para o Novo Mundo e sacrificados no trabalho escravo?

Pra não ir tão longe, citamos a situação absurda da seca no Nordeste brasileiro que, até hoje, em pleno século XXI, não encontrou solução e continua massacrando populações inteiras. O Sertão brasileiro, quando se conhece, é uma imagem terrível da desolação e do colapso da vida.

Coube-nos demonstrar o quanto a violência pode ser devastadora, mesmo se dissimulada, já que corrói e decompõe valores legítimos de justiça social. Visamos também apontar a violência física e aflitiva que tenta se justificar em nome de ensejos e propósitos inconcebíveis. Aos atores competiu, pela imersão em quadros tão aparentemente díspares quanto efetivamente semelhantes, lembrar que o tempo histórico é fluxo contínuo e que, por isso, à humanidade carece recordar intermitentemente das lições sempre esquecidas. Ora, narrar e reviver com sensibilidade essas lições é, a rigor, o papel do ator!



### **Do Processo de Criação:**

Pequena Anne, o filme<sup>4</sup>, começa com uma série de pinturas digitais do mesmo nome, inspirada em Anne Frank e dedicada a todas as vítimas do Holocausto, mais especialmente, a todas as crianças que morreram nos Campos de Extermínio e foram vítimas, de algum modo, da guerra e do genocídio. O Holocausto pertence ao mundo e é o exemplo mais recente, historicamente, da capacidade de o ser humano ser tão cruel a ponto de atrocidades inimagináveis com outros seres humanos, numa escala gigantesca. Certamente não será

---

<sup>4</sup> O filme está catalogado nos arquivos do MUSEU YAD VASHEN, em Jerusalém, Israel. Este Projeto faz parte da atividade de Extensão da Escola de Teatro da UNIRIO – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, denominada: Presenças Marcantes na Cultura Brasileira: Judeus e Afrodescendentes. Apoio do Memorial Judaico de Vassouras. (Vassouras. RJ. Brasil)

preciso lembrar de épocas posteriores em que o horror dominou um país, um povo. Por isso, vale lembrar atentados como o de Beslan, as guerras do Vietnam, da Sérvia, do Líbano, Palestina, Israel e nos países africanos, nos quais tantos morreram e morrem todos os dias em nome de justificativas sempre injustificáveis para artistas pacifistas convictos. Mas, infelizmente, quando a causa do ódio se volta, inclusive, para uma raça, suas convicções religiosas, sua história e origem, o problema atinge outra dimensão, bem mais complexa e até sutil. Sendo assim, Anne Frank, tanto no filme quanto na série de pinturas, simboliza toda e qualquer criança, que tenha sido vitimizada de algum modo a ponto de perder a alegria, a inocência e, pior, a capacidade maravilhosa de ser *apenas* criança.

A hipótese que motivou a autora a iniciar a série de pinturas e o texto dramático, é que Anne teria enlouquecido de dor diante do que seus olhos, até então ingênuos, puderam atestar nos Campos de Concentração por onde passou. A personagem chora em presença de centenas de cadáveres que a cercam e de uma constante impotência na luta contra o inexplicável horror. Por isso mesmo teria perdido a noção de realidade ao ser tragada completamente pela 'massa' informe de um ódio aniquilador. Ela não teve chance alguma de escapar daqueles lugares porque, afinal, este foi o modo mais terrível de aprender que os homens, na maioria, não toleram a "diferença" de ser e que sua ganância não tem limites. O Poder cega e produz a monstruosidade. Anne se foi com todas as outras crianças, mas aí está, outra vez, a dizer: Basta!



### **Construção do Drama e das Personagens:**

A opressão é um processo universal, logo, remetemo-nos à belíssima obra “Teatro do Oprimido”, de Augusto Boal, que, por meio de sua arte, consegue colocar em pauta temas ‘adormecidos’ que necessitam ser suscitados, não através da mera exposição, mas de uma problematização capaz de abrir janelas para soluções humanizadoras. Nisso consiste a transformação do ator de objeto a agente da transformação social. Trabalhar essa realidade com os atores exigiu um mergulho no cotidiano das pessoas que viveram o Holocausto. A imersão no texto dramaturgico, através da representação, provocou nos atores a necessidade de ampliar a pesquisa histórica. Em verdade, nem mesmo a autora tinha conhecimento profundo sobre o tema. Leiam-se suas palavras nesta entrevista dada à Profª Sofia Levy<sup>5</sup>

“Depois de pintar, escrever, e roteirizar é que eu fui entrar nas minúcias, nos dados históricos, mais profundamente, lendo, por exemplo, o livro *Holocausto*, de Martin Gilbert, que Paulo Guberfain usou na preparação dos atores e eu não conhecia; outros que você

<sup>5</sup> LEVY, Sofia Débora & REYES, Gláucia Flores. “Criar e Ser. Vivências com Anne Frank e o judaísmo. Sofia Débora Levy entrevista Gláucia Flores y Reyes”. Trabalho apresentado no VI Encontro Brasileiro de Estudos Judaicos – “Judaísmo: fronteiras culturais em movimento”. UERJ, Rio de Janeiro, 2012. No prelo.

me deu...<sup>6</sup> Claro que já tinha visto o filme *A Lista de Schindler* – e fiquei *mexida* demais... Mas, só depois de escrever é que fui ler mais profundamente sobre as *fórmulas*, os meios, as maneiras de tortura de como dizimar o outro. O trabalho do artista tem muito de intuição.”

Há que notar o fato de que, segundo Brecht, a razão não anula nem impede a emoção e é necessária para que se alcance o ponto culminante da encenação sem resvalar para o sentimentalismo banal e uma “catarse” tal como a entendia Aristóteles. A Razão e a emoção conjugadas, no trabalho de construção do drama e da personagem, ativam a consciência do ator em relação ao próprio trabalho, diga-se, ao seu corpo e juízo. Como observa a autora nesta passagem <sup>7</sup>

“Gláucia - (...) Depois da intuição, da cena imaginada, há o aspecto estético-formal. Aí entra o conhecimento da forma. Exemplo: “Eu quero a luz mais assim, o som desse jeito”...; “Quando um ator está à direita e o outro à esquerda, vamos inverter porque fica melhor...”. Isso é inevitável porque o produto final é uma obra de arte. Não estou dizendo se ela é boa ou ruim. O produto final é a obra. Seja um livro, seja a música, seja cinema, seja pintura.

Sofia - É uma obra de arte que também se presta como material didático. E mesmo que ele não tenha um caráter realista, ele estimula o espectador a empreender uma série de reflexões sobre os fatos históricos, sociológicos, filosóficos e, sobretudo, psicológicos. Uma riqueza de reflexão que o Holocausto nos traz e, pelo que sei, a tua intenção é de submeter aos interessados uma divulgação didática, em escolas e universidades.”

Leituras de textos com relatos dessas circunstâncias produziram o impacto necessário para a construção dramatúrgica. Documentos e um formidável acervo de imagens permitiram que a pesquisa dramatúrgica fosse feita de forma eficaz e contundente. Por paradoxal que possa ser – além da documentação produzida pelos sobreviventes, que conseguiram resistir ao genocídio, e pelos não-sobreviventes, como Anne, também os algozes produziram material exuberante. Aquilo que hoje se constitui como vergonha inominável para a humanidade, à

---

<sup>6</sup> LEVY, Sofia D. (Org.). *Sobre Viver* - oito relatos antes, durante e depois do Holocausto por homens e mulheres acolhidos no Brasil. Rio de Janeiro: Relume Dumará/Ediouro, 2006; WARTH, Abraham & LEVY, Sofia D. *Atrás das minhas pegadas* - memórias de um sobrevivente do Holocausto. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.

<sup>7</sup> LEVY, Sofia Débora & REYES, Gláucia Flores. “Criar e Ser. Vivências com Anne Frank e o judaísmo. Sofia Débora Levy entrevista Gláucia Flores y Reyes”. Trabalho apresentado no VI Encontro Brasileiro de Estudos Judaicos – “Judaísmo: fronteiras culturais em movimento”. UERJ, Rio de Janeiro, 2012. No prelo.



época se tornou uma prova irrefutável da eficiência de uma máquina genocida que precisava exibir-se doentivamente para honrar aos que a mantinham.

Para bem compreender, Brecht assegura que as emoções, sim, a despeito dessa racionalidade 'necessária', como dito anteriormente, continuam sendo estimuladas e tanto o ator quanto o espectador são *provocados*, ao vivenciar o drama através de "saltos" e impactos intensos por meio das ações que se seguem durante o drama. Assim como nos conta a autora, a respeito do primeiro ensaio

"Lembro do primeiro dia de ensaio. Foi um dia fortíssimo. A gente começou trabalhando duro. Era uma cena de fome - a Fonoaudióloga e Diretora do elenco Jane Celeste Guberfain fez um trabalho maravilhoso com eles, de experimentação do que é ter fome. O ator faz esse 'laboratório'. Ele tem que trabalhar, sentir tudo isso. Ele tem que sofrer essa dor. A experiência, então, era sentir fome. E o ator usa dos seus recursos, da sua própria memória. Isso é um típico trabalho de ator. É uma técnica, inclusive: *'que memória eu vou puxar para eu poder passar este sentimento de que estou com fome e não como há dias?'* Uma das atrizes, a Renata, começou a chorar. Ela tem uma filha belíssima, de uns 5 anos. E ela [me] disse: "Para eu puxar a emoção, eu imaginei a minha filha faminta e eu sem poder fazer nada". **Com isso, ela [atriz] teve um impacto.** Ela viveu aquilo intensamente."<sup>8</sup> (grifo nosso)

Mas, como aponta Brecht: imediatamente depois do impacto emocional surgido durante o ensaio, vem à tona a irreprimível conscientização do ator (e, por extensão, do espectador, quando a peça é encenada) :

**"Isso é uma coisa que nunca passou pela minha cabeça".** Repare: não passa! Você tem o seu filho. Você tem a dita 'vida normal'. Aí, você se coloca numa situação absolutamente estranha e terrível, aterrorizante. A 'estranheza' é aterrorizante - é uma sensação de morte e de não ter... Isso me impressiona na questão do Holocausto. Na verdade, eu mesma fui pesquisar mais sobre o Holocausto depois de escrever."<sup>9</sup> (grifo nosso)

No processo interpretativo com os atores de Pequena Anne, foram utilizadas metodologias aperfeiçoadas em duas oficinas distintas: **Teatro-Imagem** e **Teatro-Fórum**.

- Os temas propostos nessas oficinas partiram diretamente da condição físico-emocional e traumática a que seres humanos foram submetidos pelo regime nazi-fascista.

---

<sup>8</sup> Ibid.

<sup>9</sup> Ibid.

- Utilizaram-se fotos de situações características vivenciadas à época do nazismo<sup>10</sup>. Essas imagens foram expostas aos “espect-atores”<sup>11</sup> para que eles se deparassem com tais contextos dolorosos. Evitou-se o exagero de expressões verbais que diluíssem a consistência da proposta.
- Solicitou-se aos atores que usassem seus próprios corpos como elementos de expressão e transformassem as imagens sobre o tema proposto.
- Um após outras, construíram-se imagens *esculpidas* a partir do corpo dos atores; começa-se por um ator, que vai à frente e constrói a imagem. Se a assistência não estiver de acordo, um segundo a refaz. Se, ainda assim, não houver concordância, outros atores podem modificá-la ou complementá-la. Havendo consenso, esboça-se a *imagem real*.
- Pede-se, então, que seja construída uma *imagem ideal*, cujos ‘sinais’ de opressão tenham desaparecido e que represente a sociedade que se deseja –efetivamente- construir: o *sonho*.
- Retorna-se à imagem real, propiciando o debate. Cada um tem o direito de modificar a *estátua* real, para que se mostre como seria possível modificar a realidade concreta. Todos os sentimentos têm de ser expressos com celeridade, para evitar que se pense com palavras e estas se transformem em representações concretas. Usando movimentos intermitentes ou em câmera lenta, os “espect-atores” tentarão pensar como o personagem e não como eles próprios.

Cabe ressaltar que, diferentemente da proposta original de Boal, os temas brotam do rico material selecionado a partir de um critério em que prevalece o **impacto dramático** de uma imagem capaz de suscitar uma manifestação concreta também impactante. Leia-se a este respeito

---

<sup>10</sup> Material cedido pelo Museu Yad Vashem (Jerusalém, Israel).

<sup>11</sup> Conceito de Augusto Boal

**Sofia** - Você trabalhou com atores não judeus - à exceção de Raquel Cukierman - estudantes da Escola de Teatro da UNIRIO. Essa amostragem de atores ilustra que, não necessariamente, ser judeu implica em saber mais de Holocausto do que o não judeu.<sup>12</sup>

**Gláucia** - De modo algum. Relativizando mais um pouquinho a questão do Holocausto na contemporaneidade, esses atores realmente 'mergulharam', conseguiram uma identificação tão grande com o personagem, que a espontaneidade brotou daí. Eu comentei com você, em suas palestras, que, se pudesse, tinham de ser filmadas as emoções dos atores. Filmar por dentro, por assim dizer. Eles todos ficavam absolutamente mobilizados com as cenas.<sup>13</sup>

Na oficina **Teatro-Fórum**, a essência das questões levantadas está relacionada à ambiguidade entre a fidelidade do indivíduo às razões de Estado e o seu compromisso humanitário com os semelhantes.

- O Teatro-Fórum é um jogo teatral com regras específicas que podem ser modificadas, dentro do contexto e objetivo do jogo. O efeito desejado é o aprendizado dos mecanismos produzidos pela opressão e pela descoberta de meios para evitá-la. Trata-se de um espetáculo-jogo, entre artistas e espectadores e um "curinga" que explica as regras do jogo.
- Utilizamos o texto "O Espião", de Bertold Brecht (1898-1956).
- Inicialmente o espetáculo é representado de forma convencional, cujas cenas devem conter o conflito e a opressão que se deseja resolver e combater.
- Pergunta-se, em seguida, se os "espect-atores" estão de acordo com as soluções propostas. Informa-se ao público que o espetáculo será refeito, caso assim seja decidido. Aí se estabelece o *jogo-luta*, em que os atores tentarão refazer o espetáculo como antes e no esforço

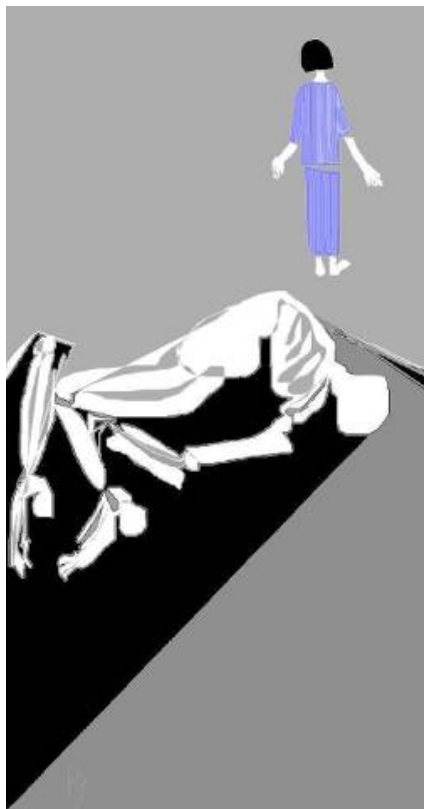
---

<sup>12</sup> LEVY, Sofia Débora & REYES, Gláucia Flores. "Criar e Ser. Vivências com Anne Frank e o judaísmo. Sofia Débora Levy entrevista Gláucia Flores y Reyes". Trabalho apresentado no VI Encontro Brasileiro de Estudos Judaicos – "Judaísmo: fronteiras culturais em movimento". UERJ, Rio de Janeiro, 2012. No prelo.

<sup>13</sup> N.B.: Na primeira fase do contato com o tema, os atores realmente "mergulharam" nas situações, porque ficaram muito impactados e mobilizados com as situações dramáticas. Ao final dos exercícios fazíamos uma reflexão com um espírito crítico sobre os fatos do Holocausto. Em fases posteriores os atores já conseguiam "viver seus personagens", sem perder em nenhum momento a consciência do que estavam fazendo. Podemos ilustrar esse fato quando os atores expressam o sentimento da cena com o corpo, mas narram os acontecimentos com a voz.

dos espectadores para modificá-lo, apresentando sempre novas soluções e alternativas. É preciso criar certa tensão nos “espectadores”. Se ninguém mudar o mundo, ele ficará como está, e se ninguém mudar a peça, ela também ficará como é.

- Aos espectadores é informado que é preciso tomar o lugar do protagonista quando ele estiver cometendo um erro. O “espect-ator” deve se aproximar da cena e gritar: “Pára!”. Os atores deverão imediatamente congelar a cena e o “espect-ator” deve dizer de onde quer que a cena seja recomeçada, sendo ele o protagonista.
- O ator substituído não ficará totalmente fora do jogo, devendo permanecer como um tipo *ego auxiliar*, para desencorajar o “espect-ator” e corrigi-lo caso ele se engane em algo essencial.
- A partir do momento em que o “espect-ator” toma o lugar do protagonista e propõe uma nova solução, todos os outros atores se transformam em agentes de opressão. Se o “espect-ator” renuncia ou esgota as ações que tinha planejado, sai do jogo; o ator protagonista retomar o seu papel.
- O diálogo é implementado, sem barreira alguma entre palco e platéia. Leva-se o participante a vivenciar situações análogas às da peça “O Espião”, para que se compreenda, na prática, o drama que aquele momento representou, identificando cada personagem com o opressor e/ ou oprimido. Esses personagens entram em conflito ao defender seus desejos e interesses. O “curinga” (o facilitador do Teatro do Oprimido) entra em cena para estimular o público a encontrar novas soluções e substituir algum ator para colocar em prática sua proposta de mudança.
- Ao final os atores são convidados a apresentar verbalmente sua opinião sobre a atividade, sobretudo quanto a possíveis modificações em sua forma de pensar.



### **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Anne Frank tornou-se um símbolo das minorias oprimidas, num mundo repleto de violência e cerceamento das liberdades individuais, mas também síntese do otimismo e da vontade de viver, um ícone do humanismo e da defesa dos princípios democráticos. Seu diário foi interpretado como mensagem de coragem e esperança. Seus pensamentos tornaram-se palavras proverbiais, num pano de fundo político, econômico e social que gerou a monstruosidade genocida. Reviver Anne Frank é missão redentora para quem a pratica. Entendemos que revelar quem foi esta adolescente e todo o seu drama, constrói uma lição do quanto a tolerância e a compreensão são indispensáveis às práticas de convivência e respeito mútuo. É um dever para com as próximas gerações. Portanto, todo o nosso trabalho foi específico e impactante, a ponto de fazer com

que os atores, através da experiência adquirida durante as gravações de “Pequena Anne” e o aprofundamento no tema, tivessem a inestimável oportunidade de refletir e avaliar mais agudamente a questão ao confrontar esse novo aprendizado com sua anterior – e superficial - referência sobre o Holocausto. Observamos também que o filme tem se mostrado um excelente recurso pedagógico na abordagem do assunto, já que vem provocando, nos espectadores em geral, uma mudança em sua visão sobre o tema. O minucioso trabalho de investigação realizado para construir nossa obra permitiu que os atores pudessem se envolver visceralmente no contexto trágico das vítimas do Holocausto. Para não dizer do mais organizado processo de escamoteação dos mínimos direitos de cidadania. Eis aí a distância entre *interpretar até as entranhas* e meramente representar. Nesse sentido o trabalho de conscientização do grupo de atores foi imprescindível e determinante para o bom resultado de nosso trabalho.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOAL, Augusto. Teatro do oprimido e outras poéticas políticas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.

\_\_\_\_\_. Jogos para atores e não atores. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

BORNHEIM, Gerd. Brecht: a estética do teatro. São Paulo: Edições Graal, 1992.

BRECHT, Bertolt. Estudos sobre teatro. Trad. Fiama Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

FRANK, Anne. Eine Dokumentation ihres Lebens und ihrer Zeit. Ravensburger Buchverlag. Deutschland. 2002.

BARTOLETTI, Susan Campbell – Juventude Hitlerista. A história dos meninos e meninas nazistas e a dos que resistiram. Relume Dumará. RJ. 2006.

FRANK, Anne. Tagebuch. Fischer Taschenbuch Verlag. Frankfurt am Main. 2011

GILBERT, M. História dos Judeus na Europa na Segunda Guerra Mundial. Trad. Samuel Feldberg, Nancy Rozenchan; notas de Sonia Bidutte. São Paulo: Editora Hucitec, 2010.

LEVY, Sofia D. (Org.). Sobre Viver - oito relatos antes, durante e depois do Holocausto por homens e mulheres acolhidos no Brasil. Rio de Janeiro: Relume Dumará/Ediouro, 2006;

PROSE, Francine – Anne Frank. A história do diário que comoveu o mundo. Zahar. RJ. 2010.

WARTH, Abraham & LEVY, Sofia D. Atrás das minhas pegadas - memórias de um sobrevivente do Holocausto. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.

## UNA MIRADA AL PERÚ: TEATRO DOCUMENTAL CONTEMPORÁNEO

GUERRA, Rodrigo Benza<sup>1</sup>

### RESUMEN

Este artículo busca presentar cuatro obras teatrales que utilizan elementos documentales, que fueron creadas en la ciudad de Lima entre 2009 y 2012, y que presentan un diálogo directo con el entorno social y político del Perú. Las obras son: *PROYECTO EMPLEADAS* (2009), obra creada a partir de entrevistas sobre las trabajadoras del hogar dirigida por Rodrigo Benza; *P.A.T.R.I.A* (2011) obra que presenta performances individuales sobre el Perú y su situación política, dirigida por Paloma Carpio; *CRIADERO* (2011) que parte de las experiencias de las tres actrices sobre la maternidad, haciendo un paralelo con la situación del país, dirigida por Mariana de Althaus; y *Proyecto 1980/2000* (2012) sobre la vida de cinco jóvenes que crecieron durante la época de la violencia política y cruzan sus historias de vida durante esas dos décadas, dirigida por Sebastián Rubio y Claudia Tangoa. Estas cuatro obras fueron creadas colectivamente; sus directores eran niños o adolescentes durante la década de los 80s, en la cual el país vivía un conflicto armado interno y una fuerte crisis económica. En ellas se combinan distintos lenguajes artísticos, y se utilizan el documento y el testimonio de los propios actores y actrices para expresar distintos aspectos de la sociedad peruana.

**Palabras clave:** Perú, Teatro Documental, testimonio

### ABSTRACT

---

<sup>1</sup> Rodrigo Benza Guerra é director, profesor e investigador peruano. Es magíster en teatro por la Universidade do Estado de Santa Catarina. Su trabajo artístico busca generar un diálogo social a través de la práctica teatral. Entre sus experiencias más importantes, además de la creación de Proyecto Empleadas, se encuentran tres proyectos de teatro intercultural realizados en la Amazonía peruana con jóvenes mestizos e indígenas.  
[www.rodrigobenza.blogspot.com](http://www.rodrigobenza.blogspot.com)

This paper aims to present four theatre performances that use documentary elements, that were created in Lima between 2009 and 2012, and that present a direct dialog with Peruvian social and political context.. These performances are: *proyectoEMPLEADAS* (2009) based on interviews about maids, directed by Rodrigo Benza; *P.A.T.R.I.A* (2011) which presents individual performances about Peru and its political situation; *Criadero* (2011), created based on the three actresses' experiences as mothers, returning to be children, making a parallel with the country's situation, directed by Mariana de Althaus; and *Proyecto 1980/2000* (2012) about five young people's lives who grew up during political violence's period, crossing their life's stories along those two decades, directed by Sebastián Rubio and Claudia Tangoa. These four performances were collectively created and their directors were children or teenagers during the 80s, when the country was going thru an internal armed conflict and a severe economic crisis. The performances also combine different artistic languages, and use documents and testimonies from the actors and actresses to express different aspects of Peruvian society.

**Key-words:** Peru, Documentary Theatre, Testimonial.

El teatro es un arte que dialoga directamente con su entorno social. Tal vez el extremo de esta característica se encuentre en el teatro documental que, en líneas generales, es aquel teatro que es creado a partir de documentos o fuentes reales tales como "testimonios recogidos en entrevistas directas, transcripciones de juicios, informes policiales..."<sup>2</sup>. Para Patrice Pavis este teatro utiliza "documentos y fuentes auténticas, seleccionadas y 'montadas' en función de la tesis sociopolítica del dramaturgo"<sup>3</sup>. Busca, por lo tanto, colocar en el espacio tradicionalmente ficcional de la escena textos e imágenes del mundo real,

---

<sup>2</sup> FERNÁNDEZ MORALES, M. ¿Hacia dónde va el teatro documental? Dos ejemplos y su valor en el contexto Norteamericano. *Entemu*. N°14, 2002. p. 3. En línea: <http://www.uned.es/ca-gijon/web/actividad/publica/entemu02/a2.pdf> Acceso en: 20 de jul de 2012.

<sup>3</sup> PAVIS, Patrice. *Diccionario de teatro*; tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3 ed. – São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 387.



“verdadero”, cotidiano, procurando desarrollar un tema que pueda tener un repercusión en la sociedad. Este tipo de teatro, por lo tanto, no solo parte de la realidad, sino que busca llevar esa realidad a la escena generando nuevas lecturas de la misma.

El presente texto busca reflexionar sobre la relación entre el teatro y su entorno social en el Perú contemporáneo, a partir del análisis de cuatro obras teatrales que utilizan elementos documentales y que fueron creadas en la ciudad de Lima (Perú) entre el 2009 y el 2012<sup>4</sup>. Este análisis está basado principalmente en el contenido de las obras y en entrevistas realizadas a sus directores.

#### *PROYECTO EMPLEADAS* (2009, Director: Rodrigo Benza)

Es una obra creada colectivamente en la que, para realizar el texto de la obra, se realizaron entrevistas a trabajadoras del hogar, ex trabajadoras del hogar, y empleadoras. El equipo buscaba reflexionar sobre el Perú y sobre cómo nos relacionamos los peruanos a partir de distintos puntos de vista sobre la trabajadora del hogar o, como se dice comúnmente, empleada. La elección de que el eje conductor de la obra sea el personaje de la trabajadora del hogar obedece a que, por un lado, es transversal a toda la sociedad peruana, ya que está presente tanto en la comunidad más pobre como en la casa más rica y, por otro, es portadora de la mayoría de tipos de discriminación presentes en la sociedad: mujer en un país machista, mestiza (o indígena) en un país racista, pobre en un país clasista y provinciana en un país centralista. La obra presenta los testimonios de las mujeres entrevistadas y de las propias actrices sobre su experiencia en contacto con o siendo trabajadoras del hogar.

#### *P.A.T.R.I.A.* (2011, Directora: Paloma Carpio)

---

<sup>4</sup> Todas las obras continúan presentándose en pequeñas temporadas y festivales.

Presenta, principalmente, una serie de performances individuales en las que se combinan testimonios de los actores/performers con escenas que presentan distintos aspectos de la realidad política del Perú. Paloma Carpio, directora de la obra, explica que esta se desarrolla

a partir de la premisa de mirar cómo el Perú se reproduce y recrea en cada peruano. Construimos un montaje en el que cada uno trae su memoria, su testimonio y sumamos otros elementos que tenían más que ver con la coyuntura política de ese momento que era el contexto pre electoral<sup>5</sup>.

*CRIADERO* (2011, Directora: Mariana De Althaus)

Presenta el testimonio de tres madres – que son las actrices – sobre su propia crianza y sobre cómo ellas crían a sus hijos. Estas historias parten de la maternidad y son constantemente contextualizadas en la coyuntura sociopolítica del país, abordando temas sociales como terrorismo, migración, abandono infantil y violencia.

*PROYECTO 1980/2000* (2012, Directores: Sebastián Rubio y Claudia Tangoa)

“Cinco jóvenes que crecieron durante el período del conflicto armado interno en el Perú se reúnen alrededor de una mesa para compartir hechos de su vida. Cinco hijos de personas directamente involucradas en diversos eventos políticos ocurridos en esta época cruzan sus biografías mediante fotos, recuerdos y videos para acercarse a la realidad que les tocó afrontar desde diferentes aristas. ¿Hasta qué punto se es “hijo de”? ¿De qué manera una experiencia personal se convierte en la historia del país? ¿Cuántas versiones existen sobre un mismo hecho?”<sup>6</sup>.

De las cuatro obras analizadas, *PROYECTO EMPLEADAS* es la única que se presenta como teatro documental. *P.A.T.R.I.A* se presenta como *performance*

---

<sup>5</sup> CARPIO, Paloma. Entrevista realizada por Rodrigo Benza en Lima en enero de 2013.

<sup>6</sup> Texto tomado de la descripción de la página de Facebook del Proyecto: <https://www.facebook.com/Proyecto19802000/info>. Acceso en 25 de jul de 2013.

*colectiva, PROYECTO 1980/2000 como un proyecto escénico interdisciplinario y CRIADERO como teatro testimonial. No es mi intención forzar el encuadre de estas obras en la definición de teatro documental, sin embargo resulta claro que tienen una serie de puntos en común tanto entre ellas como con el teatro documental cuyas características principales brindan herramientas interesantes para realizar este análisis.*

Un punto en común en estas cuatro obras es que fueron creadas y dirigidas por personas que vivieron su infancia y adolescencia en los años 80s y 90s, décadas muy agitadas en primer lugar por un conflicto armado interno y, en segundo, por una serie de eventos como el autogolpe de estado que realizó Alberto Fujimori el 5 de abril de 1992, y por casos de corrupción y de crímenes de lesa humanidad, entre otros. En el 2000, salieron a la luz los crímenes de Fujimori y su asesor de inteligencia, Vladimiro Montesinos. Hoy ambos están presos.

La referencia al ambiente social y político, y los eventos acontecidos en esta época son transversales a estas obras. Inclusive, en ellas se hace referencia específica sobre algunos acontecimientos históricos presentados en los testimonios, como muestran los siguientes fragmentos:

*Después de muchos años, una amiga de mi mamá que conocía a la familia de Ventura, le contó un episodio. No sabía si era verdad o mentira, pero igual se lo contó. Le dijo que el esposo de Ventura era terrorista y que los militares se la habían llevado para sacarle información de dónde se estaba escondiendo. Al parecer la torturaron y luego la lanzaron de un helicóptero. La familia de Ventura intentó exigir justicia pero esta nunca llegó. (PROYECTO EMPLEADAS. Personaje: Andrea)*

*5 de febrero de 1975. Con seis meses de embarazo, mi mamá se encontraba en la misma tienda de artesanías cuando llegó un artesano diciendo que habían llegado tanques a radiopatrulla y habían matado a todos los policías que se encontraban acuartelados adentro. La gente corría por todos lados. Habían disparos y saqueos. Mi papá fue a buscar a mi mamá y mientras intentaban avanzar hacia el carro se oían los disparos y se decía que habían incendiado el diario Correo y el Centro Cívico. (CRIADERO. Personaje: Alejandra).*

*14 de setiembre del año 2000. Yo me encontraba en mi casa tomando desayuno justo antes de ir al colegio cuando de pronto me llama un amigo y me dice que prenda la televisión, que vea las noticias. Al prenderla, veo a mi papá, en ese entonces Congresista de la República, recibiendo dinero del ex – asesor presidencial y jefe del servicio de inteligencia: Vladimiro Montesinos. (PROYECTO 1980/2000. Personaje: Sebastián).*

Las obras tienen otros elementos en común que es importante mencionar. La mayoría de estos elementos pueden ser presentados a partir de las características propias del teatro documental:

## Testimonios

Según Nerina Dip,

el teatro testimonial tiene, en América Latina, una larga historia que comenzó en los años 60. En esa época no se trataba de un relato de vida, sino que se abordaban temas sociales, ya que esa problemática absorbía la dimensión individual. Ya en los años 80 y 90 surgen algunos espectáculos que expresan la intención de reivindicar la dimensión individual<sup>7</sup>.

La base textual de las cuatro obras son testimonios que dialogan permanentemente con fenómenos sociales como migración, trabajo, maternidad, violencia política, responsabilidad electoral, entre otros. En *PROYECTO EMPLEADAS* se presentan testimonios de personas entrevistadas y de las dos actrices de la obra sobre las trabajadoras del hogar. *P.A.T.R.I.A* combina testimonios de los actores con performances ficcionales. *CRIADERO* y *PROYECTO 1980/2000* está construida en base a los testimonios de los actores y actrices.

## Estructura no dramática

Según Pavis, una de las características del teatro documental es que, “en lugar de la fábula o la ficción, se encuentra la instalación de materiales ordenados de

---

<sup>7</sup> Apud SILVA, Heloisa da. **Narrativas pessoais: possibilidades de confrontos com o real na cena.** Dissertação de mestrado. UDESC, 2012. p. 49.

acuerdo con su valor contrastivo o explicativo”<sup>8</sup>. Siguiendo esa línea, ninguna de las cuatro obras analizadas presenta una estructura dramática ni busca contar una historia. Existe una necesidad de valorizar voces diferentes para lo cual, narrar una sola historia, o un “cuentito”, no era ni necesario ni suficiente. El hilo conductor de las obras es temático (trabajadora del hogar; el Perú, sus gobernantes y el proceso electoral; la maternidad; la historia reciente del país y el papel de los jóvenes en la coyuntura actual) y podría decirse que las obras están constituidas básicamente por monólogos, a pesar de que existen escenas dialogadas o coreografiadas.

### **Fotos y Videos**

La utilización de proyecciones es parte del teatro documental desde su nacimiento cuando Erwin Piscator las usaba para fortalecer el mensaje político<sup>9</sup>. Las obras analizadas utilizan proyecciones de fotos y videos que dialogan con la escena. En *CRIADERO* y *PROYECTO 1980/2000*, ambas creadas exclusivamente a partir de testimonios de los actores, los recursos audiovisuales muestran, por un lado, fotos y videos personales y, por otro, momentos y eventos importantes del país, mostrando videos de la prensa y recortes periodísticos. *PROYECTO 1980/2000*, inclusive, utiliza una cámara en la escena con un sistema de circuito cerrado que nos permite ver, en un *ecran* grande, detalles de los elementos escénicos como fotos encima de la mesa. *P.A.T.R.I.A* utiliza el video en una escena en especial en la que una psicóloga está diagnosticando al Perú. El video muestra escenas que grafican el diagnóstico de la psicóloga. Por ejemplo: mientras el texto dice “manifestando una alteración de las emociones como la ansiedad y la euforia, y la irritabilidad” se ve, primero, la imagen de un estadio durante un partido de fútbol, y después una conocida foto del ex – presidente Alan García, pateando a un manifestante durante una marcha. En *PROYECTO EMPLEADAS* el video no se usa para valorizar el documento, sino, principalmente, como un componente estético. Inclusive, el único momento de “ficción” de la obra es presentado en un

---

<sup>8</sup> PAVIS, op. cit. p. 388.

<sup>9</sup> FERNANDEZ, op. cit. p. 2.

video en el que se presenta la reconstrucción de un día de la empleada del hogar: se levanta, prepara el desayuno, lava la ropa, pasea al perro, prepara el almuerzo, etc.

### **Eje actor público**

Según Gerda Poschmann, a inicios del siglo XX se da una reinención del teatro cuyo cambio principal estaría en la inclusión del público<sup>10</sup>. Se da entonces una “reorganización entre el escenario y la platea (la comunicación teatral externa)”<sup>11</sup>. En ese sentido, en el teatro contemporáneo, mientras el diálogo sobre el escenario pierde importancia, comienza a enfatizarse el diálogo entre el escenario y la platea<sup>12</sup>. Los actores y actrices de las obras analizadas se dirigen casi todo el tiempo directamente hacia el público estableciendo una complicidad y una inclusión del público en la acción, haciéndolo al mismo tiempo que voyeurista de los testimonios presentados, protagonista de estas historias personales y sociales.

### **De lo personal a lo social**

Las obras parten de testimonios pero se vinculan orgánicamente al contexto social y la realidad política del país. Existe, además, una preocupación por parte de los directores de vincular este testimonio a algo mayor. Los/las cinco directores/as concuerdan con que el testimonio tiene más fuerza si se vincula con lo social porque dialoga directamente con el público, quien puede identificarse con ese testimonio. En palabras de Mariana de Althaus:

---

<sup>10</sup> POSCHMANN, G. **O texto teatral e o teatro fundamentado no texto**. Traducción al portugués: Stephan Baumgärtel. Professor Adjunto PPGT/UDESC. Título original: de *Der nicht mehr dramatische Theater text. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*. Tübingen: Niemeyer, 1997. O texto forma o capítulo 2.1 do livro. p. 7. (Traducción mía).

<sup>11</sup> FISCHER LICHTÉ apud POSCHMANN, op. cit. p. 7

<sup>12</sup> LEHMANN, H. From Logos to Landscape: Text in Contemporary Dramaturgy. **Performance Research** 2(1), p.55-60, Routledge. 1997. p. 58.

Sentía la necesidad de ligar algunas de las anécdotas que ellas contaban con eventos políticos o sociales del país y con datos de la realidad para que no quedara solo en anécdotas personales, sino que el público fuera capaz de enmarcar esa anécdota, esa vivencia en un ámbito más amplio y que lo involucrara<sup>13</sup>.

Existe en estos directores, además, una necesidad de hablar de la situación social del país a través de la multiplicidad de visiones que ofrecen los testimonios. En ese sentido, se produce una relación dialógica entre monólogos<sup>14</sup> dentro de las obras que buscan mostrar distintas aristas de sus temas eje en lugar de querer moralizar o educar. Las obras buscan que cada uno de los miembros del público se relacione con los temas, asuma su posición y decida por él mismo con qué se identifica, qué cuestiona, etc.

## El público

Las cuatro obras fueron exitosas tanto a nivel de público como de la crítica informal<sup>15</sup>, y en las cuatro obras hubo la asistencia de público que habitualmente no asiste al teatro. Según Mariana de Althaus, directora y escritora de *CRIADERO*, esto podría deberse a que el testimonio habla directamente a las personas y saca de la obra de teatro el carácter “culturoso” o “intelectual” que a veces se le quiere atribuir<sup>16</sup>. Sobre este tema, para el investigador brasileiro Marcelo Soler, la percepción del público de una obra de teatro documental es diferente a la que se da con obras de ficción. El hecho de que el público sepa que lo que está asistiendo son hechos y testimonios reales, influencia directamente en la percepción de la obra<sup>17</sup>.

---

<sup>13</sup> ALTHAUS, Mariana. Entrevista concedida a Rodrigo Benza en Lima en enero de 2013.

<sup>14</sup> SARRAZAC, J. Reparto de voces. **Las puertas del drama**. N°40, 2011. p. 25. En línea: <http://www.aat.es/pdfs/drama40.pdf> Acceso en: 30 de jul de 2012.

<sup>15</sup> En Perú no existe una crítica teatral seria.

<sup>16</sup> ALTHAUS, Mariana de. op. cit.

<sup>17</sup> SOLER, Marcelo. **Teatro documentário: a pedagogia da não ficção**. Hucitec: São Paulo, 2010. p. 50

Los temas de las cuatro obras afectaban directamente al público a distintos niveles, y el público se “enganchaba” con el hecho de saber que lo que estaba viendo era “verdad” o “real”. Esto genera tanto distancia como identificación. El hecho de que las historias se presenten en el contexto teatral hace que el espectador pueda relativizarlas y generar nuevas interpretaciones. Como dice Paloma Carpio, directora de *P.A.T.R.I.A.*, “mirar la realidad en un contexto supuestamente ficticio o en una realidad alterna como es el teatro, te obliga a mirarla con otro juicio”<sup>18</sup>. Al mismo tiempo, el público se identifica con estos discursos de personas reales porque saben que su propia historia también podría estar en ese escenario.

### **Carácter colectivo de creación**

Las cuatro obras fueron creadas en procesos colectivos. Para la creación de *PROYECTO EMPLEADAS*, todo el equipo de trabajo estuvo involucrado en la realización de las entrevistas y en la producción del montaje. *P.A.T.R.I.A.* se presenta como una performance colectiva. Cada uno de los actores desarrolló performances individuales a partir de las cuales se creó el montaje. En el caso de *CRIADERO*, la obra fue escrita y dirigida por Mariana de Althaus pero a partir de entrevistas con las tres actrices y materiales que estas traían. *PROYECTO 1980-2000* surgió a partir de un laboratorio de investigación con los actores para luego crear el espectáculo.

Cada una de las obras tiene también particularidades que vale la pena destacar.

*PROYECTO EMPLEADAS* utiliza una técnica conocida como *Verbatim theatre* que significa “teatro al pie de la letra”. Para Rony Robinson, el *Verbatim theatre*

es una forma teatral firmemente basada en la grabación y la subsecuente transcripción de entrevistas con personas ‘comunes’, realizadas en un contexto de pesquisa en una región en particular, un área temática, un evento, o la combinación de estos elementos. Esta fuente primaria se

---

<sup>18</sup> CARPIO, Paloma. Op. cit.



transforma en un texto que es interpretado, generalmente, por los mismos performers que recogieron el material en primera instancia<sup>19</sup>.

El principal valor de esta obra es el de conseguir confrontar distintas perspectivas y discursos sobre cómo nos relacionamos los peruanos y peruanas a través de discursos de personas reales sobre la trabajadora del hogar presentados en el espacio teatral. Los distintos miembros del público, que incluyó trabajadoras del hogar, jóvenes estudiantes y empleadoras, entre otros, podían sentirse identificados o aludidos en más de un momento de la obra generando cuestionamientos sobre su realidad y sus propias actitudes.

*P.A.T.R.I.A* está ambientada en una coyuntura específica: el proceso pre electoral del 2011, en el Alan García terminaba su segundo Gobierno. En ese momento, no se sabía quién sería el próximo presidente y eso era parte fundamental de la obra. El grupo *Tránsito*, responsable de la creación de la obra, tiene un compromiso muy fuerte con la vida política del país y es casi exclusivamente compuesto por mujeres. Las creadoras, en el momento del proceso de crear la obra, tenían una inquietud por la maternidad (punto en común con *CRIADERO*) y por esto se establece en varios momentos de la obra la metáfora de la *madre patria* o del Perú como un hijo al que hay que criar y cuidar.

*CRIADERO* consiguió traer el tema de la maternidad a la escena. A pesar de la presencia histórica de mujeres en la dramaturgia peruana, esta ha sido tradicionalmente realizada por hombres y, por lo tanto, temas como la maternidad eran casi inexistentes. Esta obra presenta una mirada compleja y plural sobre la maternidad, inclusive evidenciando aspectos contradictorios y hasta asustadores de la misma. Consiguió, además, mostrar que la maternidad es un tema transversal a los géneros, no exclusivo de la mujer y que nos implica a todos. Las mujeres, que fueron en masa a ver la obra, encontraron eco y se miraron en los

---

<sup>19</sup> ROBINSON, R. apud PAGET, Derek. 'Verbatim Theatre': Oral History and Documentary Techniques. *New Theatre Quarterly*, Vol. 3. 1987. p. 317. En línea: <http://dx.doi.org/10.1017/S0266464X00002463> Acceso en: 30 de jul de 2012.

testimonios de las actrices y otros testimonios de mujeres reales que aparecen en video proyectado mientras entra el público y en una especie de intermedio de la obra. Los hombres logramos entender mejor a nuestras madres y esposas, y también explorar nuestra propia maternidad.

*PROYECTO 1980-2000*, que fue muy influenciada por el trabajo de la argentina Lola Arias, es tal vez la obra con más particularidades. En primer lugar, la elección del elenco no se debía a su talento artístico (de hecho, solo dos de los cinco actores tenían experiencia en actuación) sino a quiénes eran ellos e, inclusive, quiénes eran sus padres. Manolo es hijo de Matilde Pinchi Pinchi, que fue asistente de Vladimiro Montesinos y filtró a la prensa los famosos *Vladivideos*<sup>20</sup>. Sebastián es hijo de Alex Kouri quien fue el Congresista que apareció recibiendo dinero en el primer *Vladivideo* que se hizo público. Amanda es hija de Gilberto Hume, quien era el director del canal de televisión que pasó en primicia los *Vladivideos*. Lettor es hijo de un militar que participó en matanzas durante el conflicto armado. Carolina es hermana de una de las estudiantes de la Universidad de la Cantuta que fue asesinada por el grupo Colina<sup>21</sup>.

Según Sebastián Rubio y Claudia Tangoa, directores de la obra, el proceso de creación de la obra es tan importante como el propio espectáculo. Durante la primera etapa del proceso, los directores hicieron un laboratorio con los actores quienes no sabían quién era el otro ni se mencionaba el tema político. Los directores querían que los participantes establecieran una relación sin que la ideología o los actos de sus padres afecten la relación. En palabras de Sebastián Rubio:

Digamos que inconscientemente cuando alguien conoce el origen de una persona, prevalece el prejuicio. Puede prevalecer de dónde viene una persona que lo que es esa persona. Entonces, más que por ser

---

<sup>20</sup> Los *Vladivideos* son videos en los que se ve a Vladimiro Montesinos sobornando congresistas, dueños de medios de comunicación, etc.

<sup>21</sup> El grupo Colina fue creado en la época de Fujimori y Montesinos. Se le atribuyen, entre otros, las matanzas de Barrios Altos y La Cantuta, en los que se asesinaron a civiles en una fiesta, y a estudiantes y un profesor, respectivamente.

perversos y crear un clima de *reality*, queríamos que se conozcan por quiénes eran. Entonces, cuando ya se dijeron 'yo soy el hijo de tal, yo soy el hijo de tal', ya eran casi amigos<sup>22</sup>.

La obra presenta en escena a personas alrededor de una mesa, compartiendo sus historias, relacionándose como, muy probablemente, sus padres nunca podrán hacerlo. La obra se convierte en una metáfora generacional de buscar una reconciliación, de construir a partir de las diferencias. Como dice Sebastián Rubio, "tiene una carga simbólica fuerte también, porque si la generación anterior no pudo hacer eso, nosotros, tomando las licencias de un espacio teatral podemos darnos ese gustito para que algún día pueda suceder algo así en macro"<sup>23</sup>.

El teatro documental de los años 70 en América Latina era un teatro comprometido con una postura política propia de esos años. El énfasis de aquellas obras estaba en utilizar documentos históricos pasados para entender el presente. Como dice Bravo-Elizondo, "el 'ayer' ha sido recreado para entregarnos un 'ahora' que permita reevaluar el pasado y comprender mejor el mundo presente"<sup>24</sup>. En las obras aquí analizadas se presenta un material histórico que remite a un momento cercano a la actualidad, pero que procura reflexionar sobre el presente desde discursos actuales de personas reales. Vivimos tiempos en que, a pesar de, o debido a la tecnología, la comunicación profunda entre las personas resulta poco eficiente. Presentar testimonios contemporáneos, en diálogo con la historia por supuesto, es un camino que han encontrado estos creadores para reflexionar sobre la sociedad e interactuar con ella para que los distintos grupos de esta, que muchas veces no se relacionan a pesar de interactuar permanentemente, puedan empezar a conocerse.

Estas obras presentan un tipo de teatro que promueve un diálogo en la sociedad. Hacen que vivencemos un conflicto, que confrontemos nuestros prejuicios y, en el

---

<sup>22</sup> RUBIO, Sebastián; TANGO, Claudia. Entrevista realizada por Rodrigo Benza en Lima en enero de 2013.

<sup>23</sup> Ibid.

<sup>24</sup> BRAVO-ELIZONDO, Pedro. op. cit. p. 208.

mejor de los casos, intentemos superarlos. Es un teatro creado de forma colectiva por artistas que crecieron en la guerra y el conflicto y que están hartos de él. Es un teatro profundamente político que no busca educar o concientizar, sino que busca dialogar y encontrar alternativas de convivencia. Busca evidenciar las contradicciones de la sociedad para que a partir de la presentación de la realidad en la escena, puedan comenzar a construirse relaciones más justas y verdaderas.

## REFERENCIAS

ALTHAUS, Mariana de. Entrevista concedida a Rodrigo Benza en Lima en enero de 2013.

BRAVO-ELIZONDO, Pedro. La realidad latinoamericana y el teatro documental. Texto Crítico, julio-septiembre 1979, no. 14, p. 200-210. En línea: <http://cdigital.uv.mx/handle/123456789/6885> Acceso en: 25 de jul de 2013.

CARPIO, Paloma. Entrevista concedida a Rodrigo Benza en Lima en enero de 2013.

FERNÁNDEZ MORALES, M. ¿Hacia dónde va el teatro documental? Dos ejemplos y su valor en el contexto Norteamericano. Entemu. N°14, 2002. En línea: <http://www.uned.es/ca-gijon/web/actividad/publica/entemu02/a2.pdf> Acceso em: 20 de jul de 2012

LEHMANN, H. From Logos to Landscape: Text in Contemporary Dramaturgy. Performance Research 2(1), p.55-60, Routledge. 1997.

SILVA, Heloisa da. Narrativas pessoais: possibilidades de confrontos com o real na cena. Dissertação de mestrado. UDESC, 2012.

SOLER, Marcelo. Teatro documentário: a pedagogia da não ficção. Hucitec: São Paulo, 2010.

PAGET, Derek. 'Verbatim Theatre': Oral History and Documentary Techniques. New Theatre Quarterly, Vol. 3. 1987. En línea: <http://dx.doi.org/10.1017/S0266464X00002463> Acceso en: 30 de jul de 2012.

POSCHMANN, G. O texto teatral e o teatro fundamentado no texto. Traducción al portugués: Stephan Baumgärtel. Professor Adjunto PPGT/UDESC. Título original: de *Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*. Tübingen: Niemeyer, 1997. O texto forma o capítulo 2.1 do livro.

RUBIO, Sebastián; TANGO, Claudia. Entrevista concedida a Rodrigo Benza en Lima en enero de 2013.

SARRAZAC, J. Reparto de voces. Las puertas del drama. N°40, 2011. En línea: <http://www.aat.es/pdfs/drama40.pdf> Acceso en: 30 de jul de 2012.

## **“BRECHTIANAS”, O CÓMO GENERAR UNA PERFORMANCE TRANSDISCIPLINARIA EN EL ÁMBITO DE UNA COMUNIDAD UNIVERSITARIA.**

GUILLOT, Liliana<sup>1</sup>

GALLO, Cristina<sup>2</sup>

REDONDO, Gabriela<sup>3</sup>

### **ABSTRACT**

El proceso de producción de la performance “brechtianas” generada en el ámbito de la Universidad Nacional de Villa María, Córdoba, Argentina, y estrenada en el Teatro Verdi, toma como punto de partida “La Ópera de tres centavos”, con el objetivo principal de recorrer el camino de la investigación, experimentación, y transferencia, utilizando como método de trabajo la transdisciplinariedad.

Docentes, egresados y alumnos de nuestra universidad, pertenecientes a los cuerpos artísticos, provenientes de distintas y disímiles carreras, fueron convocados con el criterio excluyente de su aptitud para permitirse una actividad experimental, lúdica y comprometida, y contenida en el marco del proyecto de investigación “Reformulación transdisciplinaria del efecto de distanciamiento en la ópera de tres centavos de Bertolt Brecht y Kurt Weill” (2012 – 2013).

El eje temático de la performance pivotea sobre el hambre y la situación de los desposeídos, para lo cual partimos de la melodía original “Die moritat von Mackie

---

<sup>1</sup> Universidad Nacional de Villa María – lilianaguillot@hotmail.com

<sup>2</sup> Magister en Interpretación de la Música Latinoamericana de los siglos XX y XXI por la Universidad Nacional de Cuyo. Es docente en la Licenciatura en Composición Musical con Orientación en Música Popular de la Universidad Nacional de Villa María desde 1997, allí se desempeña como Profesor Asociado en las cátedras de Práctica Coral y Dirección Coral y es directora del coro institucional. Co-dirige el Programa de Creación Artística Contemporánea de la UNVM. Es investigadora en el área de interpretación y performance. Universidad Nacional de Villa María – cgcristinagallo@gmail.com

<sup>3</sup> Universidad Nacional de Villa María – garedondo@hotmail.com

Messer”, adoptando para cada estrofa diferentes ritmos populares latinoamericanos, como el bolero, la milonga y la cumbia; y recreando el texto con poemas originales de Bertolt Brecht.

A través de este ejercicio, los estamentos artísticos de la UNVM estamos intentando conseguir un suceso de construcción quizá poco explorado dada su multiplicidad y diversidad, que participe de privilegios intergenéricos, quebrantando las barreras perimetrales específicas de cada área de producción significativa, con el interés puesto en explorar diversas posibilidades de recreación. Palabras clave: transdisciplinariedad – co-dirección - Brecht

## INTRODUCCIÓN

Cuando, a finales del 2012, pensamos el abstract de nuestra ponencia para el “14º Simpósio da Sociedade Internacional Brechtiana”, hacía pocas semanas que habíamos presentado la performance “*brechtianas*” en el marco del Acto de Apertura del Segundo Simposio Internacional “Enseñanza para la Comprensión en la Educación Superior”, organizado por nuestra Universidad Nacional de Villa María, Argentina. Tal como se menciona en el resumen, el eje temático que desarrollaba dicha performance había sido el tema del hambre y la situación de los desposeídos, para lo cuál tomábamos como punto de partida la melodía original “Die moritat von Mackie Messer” de Weill, adoptando para cada estrofa diferentes ritmos populares latinoamericanos, como el bolero, la milonga y la cumbia; y recreando los textos con poemas originales de Bertolt Brecht.

A comienzos del 2013, puestas ya en la tarea de avanzar un paso más hacia los objetivos de nuestro trabajo de investigación, denominado “Reformulación transdisciplinaria del efecto de distanciamiento en la ópera de tres centavos de Bertolt Brecht y Kurt Weill”, donde nos propusimos *analizar cómo abordar, desde la transdisciplina, la complejidad de la “Ópera de Tres Centavos”, trabajando en la búsqueda de principios comunes a las cuatro disciplinas (teatro, danza, música y cine), y sus múltiples posibles combinaciones; con base en una actitud de apertura, entendimiento y respeto, revisando los ‘efectos’ producidos por cada una*

*de ellas; en aras de generar una creación cuyo relato y lenguaje resulte en una síntesis superadora de los discursos individuales, decidimos no sólo ‘trabajar’ la obra de Brecht y Weill desde nuestra realidad contemporánea, si no también re-escribir las canciones de la performance utilizando dos elementos que identificamos como propios: los ritmos musicales argentinos, y una poesía de características sociales crítica, que realiza permanentes alusiones a la jerga propia de los universitarios; porque en nuestro proyecto de investigación, actualmente en curso, estamos firmemente convencidas de las palabras de Eisner “A diferencia de tantos otros tipos de actividades humanas, la experiencia que constituye el Arte no empieza cuando ha acabado la indagación; no es algo que se encuentra al final de un trayecto, es parte del propio trayecto”<sup>4</sup>.*

### **El porqué y el cómo de los ritmos de música popular argentina**

Teniendo en cuenta que el eje transversal de la performance de este año es el consumismo, y que el espacio geográfico y momento históricos a presentar son el tiempo y el espacio en el que vivimos, el aquí – Argentina - y el ahora – siglo XXI - , el escenario principal son dos viviendas y una especie de patio abierto en una villa en una gran urbe. Allí, entre sus habitantes aparecen tres instrumentistas talentosos pero que no han podido triunfar al momento con la música que les gusta tocar, que sin dudas no es de consumo masivo. Para subsistir, tocan precisamente música mediática que no es de su elección, y dan la mitad de sus ganancias a la mujer que comanda la villa, personaje fundamental en esta nueva performance, concebido a partir de la figura original de Mackie Navaja.

De modo que, la música que se escucha, oscila entre dos mundos, no sólo por los géneros abordados, sino por la calidad y cuidado en las composiciones. Así, en un primer momento, los dos personajes que representan la honestidad, el trabajo y la dignidad como pilares de sus vidas, comienzan cantando la primera parte de una zamba, que los músicos acompañan con alta inspiración; ante la abrupta aparición de Macarena, quien comanda los trabajos deshonestos, los robos y la

---

<sup>4</sup> EISNER, Elliot. 1998. Educar la visión artística, Barcelona, España. Editorial Paidós, 1998. p255



mediocridad, siguen una serie de ritmos que, si bien hoy consumen variados grupos sociales, culturales y económicos, en principio, están asociados a la pobreza, a los espacios donde reinan el hacinamiento y la delincuencia. Hablamos por ejemplo del cuarteto y de la cumbia santafesina, ritmos que en sus primeras etapas históricas fueron identitarios de las provincias de Córdoba y Santa Fe respectivamente, pero que a unas décadas de permanencia se difundieron por todo el territorio nacional. Según las categorías que propone Waisman, el “Cuarteto de las amenazas” incluido en la performance que estamos trabajando al día de hoy, es un clásico que presentamos interpretado en una formación tradicionalista, sosteniendo la contundente labor del cantante solista por sobre una base de piano eléctrico, bajo eléctrico y batería. Así, “en términos político-sociales, podría identificarse con una ideología de democracia restringida e individualismo pequeño-burgués”<sup>5</sup>. Esto en total concordancia con el liderazgo que en la villa ejerce la cantante/líder sobre los músicos que la “acompañan” musicalmente en esta obra, donde el personaje principal muestra su poder amenazando a todo aquel que no se someta a su propuesta de miseria, dominación y desgracia. El elemento claramente innovador para ese formato de grupo musical en el cuarteto es que la voz solista es femenina, rol históricamente dado a los hombres con escasas excepciones, y los coros en el estribillo, que cantan al unísono con la voz líder, son una voz femenina y otra masculina. Con respecto a la participación de las mujeres en grupos de cuarteto, como instrumentistas o como cantantes, Gustavo Blázquez realiza un pormenorizado análisis de las razones.

En el “mundo de los cuartetos”, el repudio de la mujer artista que “ni en joda” podría participar en una orquesta es algo más que una expresión de machismo. De acuerdo con nuestra hipótesis, este “ni en broma” es la forma que adquiere ese repudio de lo femenino y entonces, otra de las formas a través de las cuales se (re) construye en el baile la matriz heterosexual.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> WAISMAN, Leonardo. 1993. “Tradición e innovación en el cuarteto cordobés”. En Actas de las VIII Jornadas Nacionales de Musicología. Buenos Aires, 1993. p 127.

<sup>6</sup> BLÁZQUEZ, Gustavo. 2009. “Músicas mujeres y algo para tomar. Los mundo de los cuartetos en Córdoba”. Córdoba. Recovecos, 2009. p 169

No sucede lo mismo con la bailanta de Buenos Aires, también diseminada por otras ciudades, que tuvo a mujeres como principales artistas: la bomba tucumana, la Tetamanty, Gladys, y ahora Karina principalmente.

En nuestra performance se presentan dos finales a nivel argumental; en el primero, el consumismo extremo, la dominación mafiosa, y la presión grupal, consiguen torcer, finalmente, la voluntad del hombre con el que Macarena se ha encaprichado. En el segundo final en cambio, respetando el criterio original de la “Opera de Tres Centavos” de Brecht, triunfa la acción cooperativa de todos los habitantes de la villa, que se unen para salir adelante, salvar su trabajo, y ser finalmente “felices y comer perdices”. Para este segundo final hemos optado por la música beat que en los '70 se popularizó desde el programa televisivo denominado “El club del clan” con referentes como Palito Ortega. Melodías muy simples, cantadas con una amplia sonrisa en la boca, y textos que hablaban de la felicidad y el amor como si fueran cosas extremadamente fáciles de conseguir y sostener.

Es allí donde figuras como Palito Ortega, sirven como herramienta para distraer al pueblo, para vender una realidad ficticia en donde la tragedia no existe, donde todo el mundo es feliz cantando y bailando por los bosques de Palermo.<sup>7</sup>

### **El porqué de la jerga universitaria**

Los investigadores, docentes, y alumnos universitarios, utilizamos en nuestros trabajos, exposiciones, informes, análisis, una suerte de lenguaje propio que, al correr de los años, internalizamos y utilizamos con bastante facilidad sin percatarnos, en muchos casos, de las características de jerga profesional que constituye. Intentando desacralizar y señalar dicha situación con fines satíricos, es que en las letras de casi todas las canciones de nuestra nueva performance, hemos introducido términos propios de dicha jerga. Nos motiva a ello el hecho de que nuestro trabajo no sólo es concebido dentro del ámbito universitario, sino que

---

<sup>7</sup> VÁSQUEZ TRIANA, Carolina. El uso de la figura pública para la creación de ideologías sociales revolucionarias o de entretenimiento y conformidad. En Creación y Producción en Diseño y Comunicación N°24. Ensayos sobre la Imagen. Edición V Trabajos de estudiantes de la Facultad de Diseño y Comunicación. Año VI, Vol. 24. Argentina, 2009. p. 102

además está, principalmente, dirigido al público universitario, tanto de nuestra casa, como de otras universidades argentinas, con quienes, indudablemente, compartimos dicho lenguaje, y que esperamos sepan tomar con alegría y buen humor la decisión adoptada en la construcción de los textos.

### **De los cuerpos en Grupo**

Con el fin de promover procesos interactivos de investigación, producción y transferencia, decidimos integrar nuestro equipo de trabajo bajo el amparo de la transdisciplinariedad, la diversidad, y la inclusión, interrelacionando distintas manifestaciones artísticas presentes en nuestra Universidad. Nuestro cuerpo-grupo de trabajo está conformado por docentes del área audiovisual, musical, teatral y danza contemporánea; junto a alumnos pertenecientes a disímiles carreras como Diseño y Producción de imágenes, Música, Cs. Económicas, Cs. Políticas, Sociología, Terapia Ocupacional, entre otras, y egresados; algunos integran elencos artísticos y otros se suman a disfrutar nuevas experiencias. Lo cierto es, que en este marco heterogéneo se produce un lenguaje “único”, con múltiples puertas de entradas sensoriales, afectivas e intelectuales, que contribuyen al desarrollo de procesos artísticos en la construcción de la expresividad, la sensibilidad y el sentido social de nuestra comunidad.

El proceso de construcción no es lineal, se plantea un objetivo y se buscan múltiples estrategias y actividades para lograrlo. Podríamos referenciar la tarea a la noción de “equipo”, entendiendo como tal un grupo de personas con habilidades complementarias que dependen unos de otros para establecer y cumplir propósitos y metas compartidas. Se valora la interacción, la colaboración y la solidaridad entre los intérpretes... “las acciones combinadas de varias personas producen un mejor resultado que la suma de varias actividades individuales” (Graciela Frigerio, 1994: 52). Este proceso es conducido mediante la co-dirección de tres docentes de lenguajes artísticos diferentes (Música, Audiovisual, Danza), impulsando una comunicación abierta, intercambio de ideas, y aprovechamiento de la pluralidad de conocimientos. La necesidad de una visión de conjunto permite aunar esfuerzos propiciando una sinergia positiva y favoreciendo de esta manera

el proceso de investigación y producción; teniendo en claro que los aprendizajes surgen tanto de las posibilidades como de los riesgos, y ambos actúan como “potenciadores”, precisando de ajustes y revisiones permanentes.

La tarea de co-dirección requiere de una actitud de escucha, de reconocer en el otro -en la otra disciplina- un distinto complementario, y asumir los conflictos como proceso habitual de aprendizaje en la diversidad. Éste puede ser la ocasión para aprender, ya que promueve el análisis y la profundización del saber propio en aras de la resolución, que a la vez pone en juego habilidades complementarias.

¿Qué función debe cumplir cada una de las disciplinas para que esto sea posible?  
¿Cómo se trabaja para ensamblarlas en pos de una resolución transdisciplinaria?;  
en este sentido afirma Stephen Nachmanovitch que

“los artistas que trabajan juntos despliegan otro aspecto más del poder de los límites... cada colaborar trae al trabajo una serie diferentes de fuerzas y resistencias... Diferentes estilos de personalidad tienen diferentes estilos creativos cruzando una identidad con otra multiplicamos la variedad del sistema total, y al mismo tiempo, cada identidad le sirve al otro como control y como estímulo para el desarrollo del sistema total”<sup>8</sup>.

### **El grupo trabaja a Brecht**

La estructura del espectáculo teatral cambia a partir de Brecht. El crecimiento orgánico es reemplazado por el montaje, el devenir lineal de evolución cede ante un desarrollo sinuoso con saltos en el tiempo, la razón le gana al sentimiento en un distanciamiento o extrañamiento que sitúa la puesta en un lugar de abstracción y frialdad. El espectador deja de interpretar el mundo a través de la piel de los personajes y se convierte, desde la observación y la crítica, en un transformador asumiendo un rol activo en el campo social.

La palabra es ahora gesto, manifestación de un cuerpo libre, que precisa también de ella para consumir totalmente el acto de expresarse. Palabra como sonido, ritmo, símbolo, ancla, signo y significado; como recurso contundente cuando el cuerpo kinético no alcanza. Es en este marco donde nuestros intérpretes, sujeto-actor, sujeto-bailarín, sujeto-cantante, transitan la experiencia de lo corporal, la

---

<sup>8</sup> NACHMANOVITCH, Stephen. 2004. “Free play. La improvisación en la vida y en el arte”. Barcelona, España. Editorial Paidós, 2004. p.112.

capacidad de percepción, de respuesta inmediata a estímulos reales producidos y receptados en el aquí y ahora, los hace participar de una misma dimensión experiencial y conceptual. En esos momentos de improvisación nuestros intérpretes abren los sentidos, afinan la escucha corporal y están atentos para el contacto con el otro en un devenir rico e imprevisible.

La vivencia corporal proporciona un grado de verdad que el intérprete reproduce en la escena mediante mecanismos de asociación entre movimiento-palabra-emoción.

El cuerpo se construye y reconstruye una y mil veces en cada aquí y ahora. El cuerpo potencial del oficiante intérprete se convierte en una usina dramatúrgica, proporcionando material para la composición de la obra escénica.

### **El día después**

El trabajo transdisciplinario de creación artística que estamos realizando desde hace casi dos años, en nuestra Universidad, experiencia inédita para nuestra Casa de estudios, ha permitido no sólo fomentar el crecimiento personal y pedagógico, a través de la integración de espacios académicos que, hasta ahora, se movían de manera independiente e inconexa, si no también inaugurar un espacio de investigación y producción artística integrada, que ya ha dado sus primeros frutos en la creación del PROCAC (Programa de Creación Artística Contemporánea), destinado a alumnos, egresados y docentes. Programa que se enriquece, día a día, con la incorporación de nuevos miembros, docentes y alumnos, que solicitan integrarse a la experiencia convencidos de que la metodología de trabajo implementada está contribuyendo a potenciar las relaciones entre la investigación, la docencia y la creación, a través del estímulo y la formación de sus miembros para el ejercicio de una ciudadanía solidaria y responsable, propiciando la libertad de pensamiento, la participación, la innovación y el espíritu crítico.

### **BIBLIOGRAFÍAS**

BLÁZQUEZ, Gustavo. 2009. *"Músicos mujeres y algo para tomar. Los mundo de los cuartetos en Córdoba"*. Córdoba. Recovecos.

EISNER, Elliot. 1998. *"Educar la visión artística"*, Barcelona, España. Editorial Paidós.

FRIGERIO, Graciela. 1994. *"De Aquí y de allá. Textos sobre la institución educativa y su dirección"*. Buenos Aires. Kapelusz.

NACHMANOVICHT, Stephen. 2004. *"Free play. La improvisación en la vida y en el arte"*. Barcelona, España. Editorial Paidós.

VÁSQUEZ TRIANA, Carolina. 2009. *"El uso de la figura pública para la creación de ideologías sociales revolucionarias o de entretenimiento y conformidad"*. En: Creación y Producción en Diseño y Comunicación,[Trabajos de estudiantes y egresados] Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo, Buenos Aires, pp 101-104.

WAISMAN, Leonardo. 1993. *"Tradición e innovación en el cuarteto cordobés"*. En Actas de las VIII Jornadas Nacionales de Musicología. Buenos Aires.

## ESCAPING BRECHT? PERFORMING MAHAGONNY: LA FURA DELS BAUS, TEATRO REAL, MADRID (2010)

GUSE, Anette<sup>1</sup>

### ABSTRACT

Brecht and Weill's *Rise and Fall of the City of Mahagonny* has enjoyed increased popularity in recent years and has inspired innovative directorial approaches to its staging. Successful productions such as *La Fura dels Baus*' at the Teatro Real (2010), Andreas Homoki's at the Komische Oper (2006), Benedikt von Peters' at the Theater Bremen (2012), and Calixto Bieito's at the Vlaamse Opera (2011) all relate the themes of this opera to our present time in creative ways. This paper examines the links between audience research, director's theatre, post-dramatic theatre, actual stagings, and the performing text to demonstrate how these recent productions are significantly shaped by the director's stylistic and philosophical preferences: *La Fura dels Baus* stresses physicality and dramatic energy, whereas Homoki emphasizes understatement and minimalism. Von Peters' concept highlights the theatrical experience and Bieito's approach is motivated by the desire to unsettle the audience. While Brecht's epic theatre aesthetics become a decreasing concern for most of these directors, Brecht's critique of society and the desire to render the topicality of the opera is a common denominator in all of these productions. A broader understanding of how Brecht's notions of theatre transpire today is necessary to understand recent developments in this opera's twenty-first-century stagings.

**Keywords:** Performance study--stagings of *Rise and Fall of the City of Mahagonny*--Kurt Weill--post-dramatic theatre--director's theatre--epic theatre--

---

<sup>1</sup> Anette Guse (Ph.D., Queen's University, Kingston, Canada) is Associate Professor of German at the University of New Brunswick in Fredericton, Canada. She researches music and dance theatre, German cinema, and language pedagogy, and has published on the Baroque Hamburg Opera, Pina Bausch, Fatih Akin, and the medium of film in teaching German. Her current research deals with stagings of Brecht and Weill's opera *Mahagonny*.

*Verfremdungseffekte*--audience research--theatrical event--acting in opera--La Fura del Baus--Measha Brueggergosmann-Pablo Heras Casado--Andreas Homoki--Komische Oper--Benedikt von Peters--Theater Bremen--Calixto Bieito--Vlaamse Opera

Regarding the most frequently produced musical works by Brecht and Weill, *Rise and Fall of the City of Mahagonny* has always been a close second to the *Threepenny Opera*. Performance calendars of the last few years, however, suggest that the opera currently enjoys particular appeal amongst opera directors, a trend that invites critical consideration.<sup>2</sup> Since its first post-war production in Darmstadt, Germany (1957), the opera has seen an approximate 230 national and international productions; <sup>3</sup> significantly, the 1960s and the 1990s saw more productions than other decades.<sup>4</sup> The increased popularity of *Mahagonny* can be related to the volatile political and cultural climates of these eras. *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* is an opera favourite during times of impeding and actual political change.

At the 11<sup>th</sup> International Brecht Symposium, *Mahagonny* was the conference theme and the question of how theatre and music function in society was one of the core issues explored. According to Heinz Uwe Haus,<sup>5</sup> one of the important realizations of the IBS on *Mahagonny* was the notion of “the historicity of theatrical narration.” Broadly understood, the concept describes how theatre-works, including their production and performance, are rooted in and correlate to their historical, cultural, and socio-political contexts. Differing contexts will

---

<sup>2</sup> See for example the performance calendar of the KURT WEILL FOUNDATION, <http://kwf.org/current-news/performance-calendar>

<sup>3</sup> Information obtained through performance calendar search function on UNIVERSAL EDITION website, <http://www.universaledition.com/performances-and-calendar> and per e-mail correspondence with the Universal Edition from 18<sup>th</sup>, 22<sup>nd</sup> and 28<sup>th</sup> November 2012.

<sup>4</sup> By decade the number of new productions national and international are as follows:1960-1970: 62; 1970-1980: 41; 1980-1990: 33; 1990-2000: 49; 2000-2010 :34; 2010-presently: 16.

<sup>5</sup> HAUS, Heinz Uwe. Review of Marc Silberman and Florian Vassen, guest eds. *Mahagonny.com* (the Brecht Yearbook, 29). Madison: University of Wisconsin Press, 2004. *German Studies Review* 29.2 (2006):459.



consequentially produce different stagings.<sup>6</sup> In addition to the context of a production, the production and reception history of a theatrical work needs to be taken into account. Stephen Hinton argues that production and reception history “are essential to establishing an authoritative performing text. . . . The context contributes to the text, even becomes part of it. Documents of reception history, in particular reviews, convey the complexion and impact of the event. To that extent they are indispensable facets of the work.”<sup>7</sup> Similarly, Balme notes that recent theatre studies “points a way forward that integrates, rather than separates out, production and reception.”<sup>8</sup> The recent methodological shift in audience research toward the “broader frame” of the “theatrical event”<sup>9</sup> also suggests that questions of perception and reception be taken into consideration.

In regards to contemporary stagings of *Mahagonny*, the influence of post-dramatic theatre and the resulting importance of the director’s authority have not yet been adequately explored, especially in comparison to the role of Brecht’s epic theatre aesthetics.<sup>10</sup> The paradigm shift in post-dramatic theatre towards the spectator, performance, and production is indeed a significant influence on many contemporary stagings.<sup>11</sup> In particular, the 2010 staging of *Mahagonny* by La Fura dels Baus, when contrasted with other recent stagings (Andreas Homoki’s in 2006, Benedikt von Peters’ in 2012, and Calixto Bieito’s in 2011) demonstrates how differing aesthetic choices regarding setting and costuming, as well as the actors’ physical presences and movements on stage, provide differing strategies for relating the themes of this work to our present time.

---

<sup>6</sup>See for example also KNOWLES, Ric. *Reading the Material Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

<sup>7</sup> HINTON, Stephen. *Weill’s Musical Theater. Stages of Reform*. Berkeley: University of California Press, 2012. xiv-xv.

<sup>8</sup> BALME, Christopher. P. *The Cambridge Introduction to Theatre Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. 45.

<sup>9</sup>See SAUTER, Willmar. *The Theatrical Event: Dynamics of Performance and Perception*. Iowa City: University of Iowa Press, 2000 and TULLOCH, John. *Shakespeare and Chekhov in Production and Reception: Theatrical Events and Their Audiences*. Iowa City: University of Iowa Press, 2005.

<sup>10</sup>See for example LODEMANN, Caroline A. *Regie Als Autorschaft: Eine Diskurskritische Studie Zu Schlingensiefs "Parsifal"*. Göttingen: V&R unipress, 2010.

<sup>11</sup> See LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999.

Arguably, most opera directors aspire to communicate Mahagonny's topicality to theatre audiences in the manner described by Willet:

The unpleasant truth is that this work's message, unlike that of the Threepenny Opera, remains as valid as ever in a society like our own. . . . The important thing, then, in staging this work is to forget all about the Berlin Cabarets on the one hand and the marching storm troopers on the other, and treat it as simply and directly as its original conception. For Mahagonny is localised neither in Weimar Germany nor in a pseudo-America but in any society which lives in great cities and becomes obsessed with pleasure and the problem of how to pay for it. . . . And so the message must come direct to us, not altered through a 'period' haze.<sup>12</sup>

Closely associated with the question of what methods a production team can develop to render the spirit of this opera relevant to contemporary audiences is the question of whether directors choose to follow Brechtian theatre aesthetics. As is well known, in *Anmerkungen zu Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* Brecht critiques the "culinary opera" and develops the concept of epic theatre as a means to engage the spectator in critical thinking.<sup>13</sup> The degree to which directors incorporate Brechtian strategies such as *Verfremdungseffekte* — projections of the scenario, bright stage lighting, distanced acting, the use of masks, minimal set decor, and the half curtain — is an important consideration, as is the separation of the elements — text, music, set — as Brecht encourages. Although Brecht's pronouncements during his engagement with the operatic genre are complex and occasionally contradictory, Brecht influentially argues for "the necessity to renew the opera, to rid it of its past excesses and make it speak to contemporary audiences (my emphasis)."<sup>14</sup> In this regard, relating the methods of Regieoper (Regieoper is an analogue term to Regietheater, i.e., director's theatre) to Brecht's theatre aesthetics proves compelling. As persuasively articulated by Joy Calico,<sup>15</sup> Brecht's concept of estrangement is the dominant aesthetic of today's Regieoper, or radical productions of canonical operas. What is more, she suggests that the

---

12 WILLETT, John. Introduction. Bertolt Brecht. *The Rise and Fall of the City of Mahagonny: And, the Seven Deadly Sins of the Petty Bourgeoisie*. Eds. John Willet and Ralph Manheim. New York: Arcade Pub, 1996.(xx)

13 BRECHT, Bertolt. *Anmerkungen zur Oper "Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny"*. (Notes to the Opera „Rise and Fall of the City of Mahagonny“) *Schriften zum Theater*.vol 2. 1918-1933. Ed.Werner Hecht.F rankfurt: Suhrkamp, 1963

14 MORLEY, Michael. Review. Joy H. Calico. Brecht at the Opera; and Steve Giles (Transl. And Editor) Bertolt Brecht, *Rise and Fall of the City of Mahagonny*. Kurt Weill Newsletter 26.2 (2008):13-14.

15 CALICO, Joy H. *Brecht at the Opera*. Berkely: University of California Press, 2008.

epic theatre audience contract further informs recent theories of performance and audience perception.<sup>16</sup> For example, Erika Fischer-Lichte and Jens Roselt argue that the audience be understood “as participants, or teammates, whose participation — meaning their physical presence, perception, reception, and reaction to the performance — brings forth the performance.”<sup>17</sup>

Recent theatre studies scholarship turns toward audience research — an area which requires a methodology typically employed by sociologists and psychologists. Sauter criticizes the traditional neglect of the audience in the consideration of generating meaning by critics, as well as the biased emphasis on intellectual decodings of meaning: “[I]n the theatre the ‘message’ is not something which is neatly packed and distributed to an anonymous consumer; instead, the meaning of a performance is created by the performers and the spectators together, in a joint act of understanding.”<sup>18</sup> Sauter goes on to argue that “spectators do not perceive ‘signs’ which they describe and interpret for a scholar; they perceive ‘meaning’ – and they have fun! Semiotics had no way of accounting for the pleasure and the enjoyment which spectators experience in the theatre.”<sup>19</sup> Looking at reception beyond the professional reviewer, albeit methodologically difficult, is an intriguing approach that could give some indication of what directors may be attempting to achieve in recent operatic productions: “Trying to find out on what grounds a performance is appreciated or not, we tested all judgments of the various details of a performance against the overall judgment a person had expressed. This showed that the evaluation of the performance as such always correlates with the appreciation of the acting, even if other aspects of the show (the drama, the directing, the set, the costumes, etc.) were estimated higher or lower.”<sup>20</sup> The importance of good acting is recognized also for the opera stage and demands on singers in terms of acting and physical engagement have increased in recent

---

<sup>16</sup> See for example, BENNETT, Susan. *Theatre Audience: A Theory of Production and Reception*. London, New York: Routledge, 1990.

<sup>17</sup> FISCHER-LICHTE, Erika, Clemens RISI and Jens ROSELT. *Aufführung der Kunst – Kunst der Aufführung*. Berlin: Theater der Zeit, 2004. 144.

<sup>18</sup> SAUTER, Willmar. *The Theatrical Event: Dynamics of Performance and Perception*. Iowa City: University of Iowa Press, 2000. 2.

<sup>19</sup> *Ibid*, page 3

<sup>20</sup> *Ibid*, page 3

years. In this context, the physicality incorporated into La Fura dels Baus' staging of Mahagonny at the Teatro Madrid is a recent innovation in opera performance. When artistic director Gerard Mortier commissioned directors Alex Ollé and Carlus Padrissa to stage Mahagonny, he chose a non-traditional production team known for its use of acrobats and high-tech video aesthetics. Founded in 1979, the company started as a form of street-theatre inspired by Catalanian performance traditions and developed into an independent avant-garde theatre movement, one with theoretical ties to early twentieth-century European avant-garde movements such as Bauhaus, Artaud, Dadaism, futurism, and surrealism. Theatrical impact and sensory experiences are at the core of La Fura del Baus' self-conception:

It's not a social phenomenon, it's not a group, it's not a political collective, it's not a circle of allied friends, it's not an association established for a cause. . . . It produces theatre through the constant interference between intuition and investigation. It's experienced live. Each action represents a practical exercise, an aggressive performance against the passivity of the spectator, an intervention of impact designed to alter the relationship between him/her and the spectacle.<sup>21</sup>

During the last 15 years, La Fura dels Baus started to specialize in opera stagings — ranging from Mozart to Wagner — because they saw opera as the ultimate genre for its theatrical philosophy:

La Fura is characterized by its explorations of a complete total theatre experience. In opera the company has found a perfect territory to continue developing its creativity. Although traditionally the musical aspect of an opera has taken precedence over the theatrical aspects, in recent decades, and because of innovations such as La Fura's, the genre is experiencing a considerable renewal. La Fura opted for the use of audio-visual elements, produced generative stage settings and re-examined the role of singers, actors and chorus.<sup>22</sup>

While today La Fura may be viewed as a “crossover between the alternative theatre scene and the mainstream,” the company's relation to environmental

---

<sup>21</sup> La Fura dels Baus, “El manifest canalla” (1983-84), quoted in FELDMANN, Sharon G. “Scenes from the Contemporary Barcelona Stage: La Fura dels Baus' Aspiration to the Authentic.” *Theatre Journal* 5.4 (1998): 447.

<sup>22</sup> Self-commentary on website, accessed on 24/05/2012, self comment no longer on website, see also SAUMELL, Mercé (translated by Simpn Breden, Maria M. Delgado, and Lourdes Orozco). “La Fura dels Baus: Scenes for the twenty-first century.” *Contemporary Theatre Review*. 17.3 (2010): 335-345.

theatre,<sup>23</sup> its “fascination with the rapport between the human being and his or her post-industrial surroundings,” and its “thirst for authenticity, for the real, for immediacy”<sup>24</sup> are still visible in its staging of Mahagonny.

La Fura’s innovative production style is apparent from the first scene onwards. Deviating from Brecht’s scenario, La Fura’s staging does not begin with the breakdown of the car and Leokadja Begbick, Trinity Moses, and Fatty “the Bookkeeper” in the desert; instead, the opening setting is a huge garbage dump — the site where Mahagonny will be founded — and the sounds of a garbage truck accompany the sight of Trinity Moses and Fatty climbing out of garbage bags while Begbick climbs out of a discarded refrigerator. The setting remains throughout the opera as sinister backdrop for the rise of Mahagonny as a paradise city. Some witty and original staging ideas capture the spirit that money can buy anything in this world: girls (and boys!) wrapped in cellophane are ready for consumption; props, such as a mobile vending cart represent the hotel to the rich man; a rolled out artificial lawn and Jenny’s fur coat function as symbols of consumerism’s fake and elusive happiness.



Photographer: Javier del Real

La Fura draws on strong visual images, acting and choreography as well as dark and/or funny metaphors to illustrate post-industrial ecological reality, social inequalities, and human brutalization. Earthy colours dominate in the contemporary

<sup>23</sup> See SCHECHNER, Richard. *Environmental Theater*. New York: Applause Theatre and Cinema Books. 1973, 1994.

<sup>24</sup> FELDMANN, Sharon G. “Scenes from the Contemporary Barcelona Stage: La Fura dels Baus’ Aspiration to the Authentic.” *Theatre Journal* 5.4 (1998): 449-455.

costumes as well. Dressed in dirty-looking skin suits, the lower-serving class of Mahagonny appears as an undifferentiated mass.

La Fura's staging not only updates the setting, but chooses a graphic, if not cartoon-like, visual choreographic style in key scenes with the chorus. Such scenes playfully oscillate between exaggeration and understatement, thus paying tribute to the satirical character of the libretto. The eating scene, for example, shows the lumber jacks and citizens of Mahagonny being fed like animals by a trough with popcorn. With comparable humour, the love scene portrays the sexual act as a boring group exercise, carried out to the catchy tango rhythm of the "Mandalay Song". The boxing match begins in a surprising twist as a chess game and the trial scene is set as a circus, bringing its farcical nature to the fore.

**[1] Comentário:**

I can find no reference to this song. Do you mean, "On the Road to Mandalay"? Needs proper citation. Songs are cited in quotation marks in the text too.



Photographer: Javier del Real

The final scene, in contrast, matches the musical culmination with the visual spectacle of Jimmy being burned at the stake. Meanwhile, the city of Mahagonny is in flames as the mass demonstration with placards carries on.<sup>25</sup> Similarly departing

<sup>25</sup> See MILNES, Rodney. Video Recording Review: Rise and Fall of the City of Mahagonny. Teatro Real, Madrid, 2010. Kurt Weill Newsletter 29.2 (2011): 16.

HERRSCHER, Roberto. Review of Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny. Teatro Real Madrid, Premiere: 30 September 2010, Kurt Weill Newsletter 28.2 (2010): 18-20.

INGENDAAY, Paul. Rezension. Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny, Teatro Real Madrid. "Schuldig ist nur, wer nicht zahlen kann." Frankfurter Allgemeine Zeitung 3.10 (2010).

from traditional performance practice, La Fura foregoes announcements of the scenario and exclusively uses projections, notably in Spanish, whereas the libretto is the English translation by Feingold.<sup>26</sup>



Photographer: Javier del Real

Unlike conventional Brechtian theatre aesthetics, the acting does not aim for ironic detachment in this production either. Rather, and perhaps inevitably so, La Fura pronounces the emotional language of text and music through the body language and facial expressions of the actor-singers. Thus, Measha Brueggergosman's portrayal of Jenny's sadness in the parting scene with Jimmy appears very real, even authentic. For Roberto Herrscher, the success of La Fura's staging stemmed from the fact that text and score found perfect visual matches,<sup>27</sup> but to critic Paul Ingendaay, it is the enthralling portrayal of human tragedy and failed dreams as in the parting scene above that presents the strongest part of the

---

<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/jubel-in-madrid-schuldig-ist-nur-wer-nicht-zahlen-kann-11055194.html>

<sup>26</sup> FEINGOLD, Michael. Transl. for the Yale Repertory Theatre, 1974. See Kurt Weill, Bertolt Brecht. Rise and Fall of the City of Mahagonny. Chicago: Lyric Opera, 1974.

<sup>27</sup> HERRSCHER, Roberto, *ibid.* Page 20

staging.<sup>28</sup> La Fura neither attempted a Brechtian nor a director's theatre style, and considering the company's typical use of digital media and oversized structures on stage, the production was rather low-tech. This staging clearly scored points based on its physicality and the congruency between musical, textual and visual language, and finally, as critics consistently noted, the high quality of the musical delivery thanks to conductor [Pablo Heras Casado](#). Bearing in mind, that "there is no 'ideal' production of Mahagonny just as there is no 'definitive' edition",<sup>29</sup> however, to some minds La Fura's effective and powerful staging lacks challenge or friction for the audience. Juchem's observation that critics tend to attack a production's political or aesthetic emphasis, and tend to complain "that productions are either too didactic or too entertaining," shows the two poles of the spectrum regarding audience response.<sup>30</sup>

In contrast to La Fura dels Baus staging of Mahagonny, director Andreas Homoki's 2006 staging at the Komische Oper Berlin is considerably more concerned with rendering Brechtian aesthetics. Homoki clearly applies the notion of separation of elements. The scenario descriptions are projected in real time, typed computer script. Similarly, the staging highlights that the actors are acting — they pantomime driving the truck that breaks down and they refer to the projected scenario as if to remember their lines. The setting is bare: the stage design uses chairs and ladders and a huge cardboard cube on which citizens of Mahagonny paint key words from the stage directions.

---

<sup>28</sup> INGENDAAY, Paul, *ibid.* page

<sup>29</sup> DREW, David. Kurt Weill. A Handbook. Berkeley: University of California Press, 1987. 185.

<sup>30</sup> JUCHEM, Elmar. Note from the Editor. Kurt Weill Newsletter 25.1 (2005): 3.





Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny, [Komische Oper](#), Berlin - Foto: Monika Rittershaus  
Dreieinigkeits-Moses, Jens Larsen - Leokadja Begbick, Christiane Oertel - Fatty, Christoph Späth Chorsolisten

Also, a square metal frame with colourful fabric laminate depicts palm trees to evoke the exotic (Las Vegas?) transformation of Mahagonny's rise to wealth. The stage construction then spectacularly collapses in the second half of the opera to visualize the breakdown of its society, further represented by the failure of the relationships between Jimmy and Jenny and Jimmy and his friends. This staging chooses to portray the love scene in an understated, non-sexual manner and makes an interesting statement about the mesmerizing power of money replacing sex. Amidst the satin clad party crowd, dollar bills drift down from the ceiling and Jimmy throws himself into the piles of money, touching and grabbing them erotically.



Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny, [Komische Oper](#), Berlin  
Dreieinigkeits-Moses, Jens Larsen - Leokadja Begbick, Christiane Oertel - Fatty, Christoph Späth - Jim Mahoney, Kor-Jan Dusseljee - Chorsolisten  
Foto: Monika Rittershaus

Homoki's staging further deviates from the libretto in that it does not show Jimmy being executed. Instead, the audience experiences Jimmy's death symbolically. His friends and lover abandon him as he lies desolately on the bare stage covered with dollar bills. In lieu of the demonstration with the slogans on placards, we see the citizens gathered in groups, only moving ever-so-slightly as they deliver the final chorus.



Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny,- Jim Mahoney, Kor-Jan Dusseljee - [Komische Oper](#), Berlin Foto: Monika Rittershaus

Overall, Homoki's staging is somewhat static in terms of movement. For critic Böggemann, Homoki's "Brechtian" staging failed to entertain the audience in contrast to the production's musical performance and the effectiveness of the stage set.<sup>31</sup> Nevertheless, while offering a more detached and minimalist portrayal of Mahagonny than La Fura dels Baus' production, Homoki's staging still achieves an unostentatious reference to present day society by holding a mirror to the spectators' faces.

La Fura dels Baus and Homoki are not alone in their incorporation of post-dramatic theatre strategies in recent stagings of Mahagonny. Two more recent European productions of the opera deserve brief mention here for their use of audience involvement. Benedikt von Peters' staging at the Bremen theatre in October 2012 abandons the idea of a stage altogether. Von Peters places the action within the audience space to the effect that viewers physically become part of the performance. Furthermore, the action takes place in multiple locations within the audience, making the performance mobile. The performance is filmed and transmitted on large screens in every room, so that spectators can view the singers and the action regardless of whether they chose to move around, stay seated, or stand. This form of mediatisation introduces a meta-level resulting in a distancing effect, which counteracts and balances the identification with the action. Critics praised this intelligent and daring production as a splendid technical and logistic accomplishment. The singers even at times interacted with audience members, such as when they offered blankets for protection against the approaching hurricane.<sup>32</sup> Von Peter's Mahagonny clearly incorporates post-dramatic theatre concepts in its staging.

---

<sup>31</sup> BÖGGEMANN, Markus. Performance Review. Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny. Komische Oper Berlin. Premiere 24. September 2006. Kurt Weill Newsletter 24.2. (2006), 16.

<sup>32</sup> See BRANDENBURG, Detlev. Review of Kurt Weill/Bertolt Brecht: Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny Theater Bremen, 07.10.2012 Die Deutsche Bühne. <http://www.die-deutsche-buehne.de/Kurzkritiken/Musiktheater/Kurt+Weill+Bertolt+Brecht/Aufstieg+und+Fall+der+Stadt+Mahagonny/Bremen+Wir+sind>; SCHALZ-LAURENZE, Ute. Rezension. Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny.Theater Bremen, 08.10.2012 "Wir sind die Menschen von Mahagonny: Eine aufsehenerregende Weill-Inszenierung von Benedikt von Peter am Theater Bremen." Neue Musikzeitung <http://www.nmz.de/online/wir-sind-die-menschen-von-mahagonny-eine-aufsehenerregende-weill-inszenierung-von-benedikt-vo>; STEINBACH, Ludwig. Review. Aufstieg und



Bilder :Jörg Landsberg

In contrast to von Peters' more subtle methods, Spanish director Calixto Bieito's 2011 staging of Mahagonny at the Flanders opera tells viewers directly that "we are Mahagonny" through placards. Bieito even makes references to the European Crisis in the same manner.



Copyright Vlaamse Opera / Annemie Augustijns



Copyright Vlaamse Opera / Annemie Augustijns

His staging depicts consumerism and its empty values, as well as social and gender power structures through the metaphor of obsessive sex and sexual abuse carried out by some male characters. In this staging, the demonstration in the final scene moves from the stage to the balconies, where singers and chorus members join the audience. Interestingly, the setting as well as the theatrically flamboyant costuming was inspired by *lucha libre*, a form of Mexican wrestling that also incorporates extravagant theatre.<sup>33</sup>

<sup>33</sup> VLAAMSE OPERA. Press file.<http://vlaamseopera.be/download/nl/70854184/file/>



Copyright Vlaamse Opera / Annemie Augustijns



Copyright Vlaamse Opera / Annemie Augustijns

Appreciated by some as a daring update of contemporary times and as a satirical exaggeration,<sup>34</sup> but critiqued by John McCann as a superficial and vulgar interpretation of Mahagonny as a “salacious, down market show,” Bieto’s production is controversial.<sup>35</sup> Nonetheless, Bieito’s directorial approach, often associated with director’s theatre and his staging of the opera offer provocative

<sup>34</sup>OPERA CAKE. Blogspot. Review of Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny, Flanders Opera in Antwerp (Vlaamse Opera October 9th 2011. Mahagonny in Antwerp: Whata show! <http://opera-cake.blogspot.ca/2011/10/mahagonny-in-antwerp-whata-show.html>

<sup>35</sup>MCCANN, John. Review of Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny. Vlaamse Opera, Ghent and Antwerp Premier: 21 September 201, Kurt Weill Newsletter 29.2 (2011):19.

understandings of the relationship between libretto, visualization on stage, and music delivery.

The examples above demonstrate an ever-increasing artistic liberty being taken in directorial approaches to Mahagonny. As a result of the broadening view of what constitutes a performing text,<sup>36</sup> the growing interest in audience research and the theatrical event, as well as director's theatre and the influence of post-dramatic theatre, current research is shifting away from the text [i.e. the libretto and the score] to its staging, and more precisely, to analyzing the strategies of a director in correlating music, text, and stage direction into a coherent whole. The director as co-author of the work puts his/her stamp on the staging according to a particular strength or stylistic preference. La Fura dels Baus focuses on physicality and dramatic energy, while Andreas Homoki emphasizes understatement and intellectual playfulness. For Benedikt von Peters' staging, the holistic theatrical experience appears to have been the central factor. Calixto Barito's staging, in comparison, aims to provoke, disturb, and plead. No doubt, Brecht's critique of society and the topicality of the opera is a common denominator in these productions, even while Brecht's epic theatre aesthetics become a decreasing concern. In our cultural climate of global crisis, widespread political apathy, and economic instability, Mahagonny still promises to appear in new versions and variations as opera directors continue to feel the need to reinterpret, reinvent and, to some degree, even rewrite Mahagonny. Their stagings, in turn, become part of the opera's reception history, and become indispensable facets of the work themselves.<sup>37</sup>

## **BIBLIOGRAPHY**

BALME, Christopher. P. *The Cambridge Introduction to Theatre Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

---

<sup>36</sup> HINTON, Stephen. *ibid*, pages xiv-xv.

<sup>37</sup> HINTON, Stephen, *ibid*. pages xiv-xv.

BENNET, Susan. *A Theory of Production and Reception*. London: Routledge, 1990.

BÖGGEMANN, Markus. *Performance Review*. Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny. Komische Oper Berlin. Premiere 24. September 2006. Kurt Weill Newsletter 24.2 (2006): 16.

BRANDENBURG, Detlev. Review of Kurt Weill/Bertolt Brecht: Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny Theater Bremen, 07.10.2012 Die Deutsche Bühne. <http://www.die-deutsche-buehne.de/Kurzkritiken/Musiktheater/Kurt+Weill+Bertolt+Brecht/Aufstieg+und+Fall+der+Stadt+Mahagonny/Bremen+Wir+sind>

BRECHT, Bertolt. Anmerkungen zur Oper "Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny". (Notes to the Opera „Rise and Fall of the City of Mahagonny“) *Schriften zum Theater*.vol 2. 1918-1933. Ed.Werner Hecht.F rankfurt: Suhrkamp, 1963

BERTOLT Brecht. Kurt Weill, Michael Feingold (Transl.) *Rise and Fall of the City of Mahagonny*. Chicago: Lyric Opera, 1974.

CALICO, Joy H. *Brecht at the Opera*. Berkeley: University of California Press, 2008.

DREW, David. *Kurt Weill. A Handbook*. Berkeley: University of California Press, 1987.

FELDMANN, Sharon G. "Scenes from the Contemporary Barcelona Stage: La Fura dels Baus' Aspiration to the Authentic." *Theatre Journal* 5.4 (1998): 447-472.



FISCHER, Lichte, Erika, Clemens Risi and Jens Roselt. *Aufführung der Kunst – Kunst der Aufführung*. Berlin: Theater der Zeit, 2004.

HAUS, Heinz Uwe. Review of Marc Silberman and Florian Vassen, guest eds. *Mahagonny.com* (the Brecht Yearbook, 29). Madison: University of Wisconsin Press, 2004. *German Studies Review* 29.2 (2006): 458-459.

HERRSCHER, Roberto. Review of *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*. Teatro Real Madrid, Premiere: 30. September 2010, *Kurt Weill Newsletter* 28.2 (2010): 18-20.

HINTON, Stephen. *Weill's Musical Theater. Stages of Reform*. Berkeley: University of California Press, 2012.

INGENDAAY, Paul. Rezension. *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, Teatro Real Madrid. "Schuldig ist nur, wer nicht zahlen kann." *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 3.10. (2010): <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/jubel-in-madrid-schuldig-ist-nur-wer-nicht-zahlen-kann-11055194.html>

JUCHEM, Elmar. Note from the Editor. *Kurt Weill Newsletter* 25.1 (2005): 3.

KNOWLES, Ric. *Reading the Material Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

Kurt Weill foundation, Performance calendar. <http://kwf.org/links-topmenu-20>

LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main : Verlag der Autoren, 1999.

LODEMANN, Caroline A. *Regie Als Autorschaft: Eine Diskurskritische Studie Zu Schlingensiefels "Parsifal"*. Göttingen: V&R unipress, 2010.

MCCANN, John. Review of Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny. Vlaamse Opera, Ghent and Antwerp Premier: 21 September 2011, Kurt Weill Newsletter 29.2 (2011):19.

MILNES, Rodney. Video Recording Review: Rise and Fall of the City of Mahagonny. Teatro Real, Madrid 2010. Kurt Weill Newsletter 29.2 (2011): 16.

MORLEY, Michael. Review. Joy H. Calico. Brecht at the Opera; and Steve Giles (Transl. and Editor) Bertolt Brecht, Rise and Fall of the City of Mahagonny. Kurt Weill Newsletter 26.2 (2008): 13-14.

Opera Cake. Blogspot. Review of Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny, Flanders Opera in Antwerp (Vlaamse Opera) October 9<sup>th</sup> 2011. Mahagonny in Antwerp: Whata show! <http://opera-cake.blogspot.ca/2011/10/mahagonny-in-antwerp-whata-show.html>

SAUTER, Willmar. The Theatrical Event: Dynamics of Performance and Perception. Iowa City: University of Iowa Press, 2000.

Schalz-Laurenze, Ute. Rezension. Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny. Theater Bremen, 08.10.2012“Wir sind die Menschen von Mahagonny: Eine aufsehenerregende Weill-Inszenierung von Benedikt von Peter am Theater Bremen.“ Neue Musikzeitung <http://www.nmz.de/online/wir-sind-die-menschen-von-mahagonny-eine-aufsehenerregende-weill-inszenierung-von-benedikt-vo>

STEINBACH, Ludwig. Review. Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny. Theater Bremen Premiere am 7/10. 2012. Erlösung der Menschheit durch Destruktion oder Mitverantwortung des Publikums. <http://www.deroperfreund.de/bremen.html>

TULLOCH, John. Shakespeare and Chekhov in Production and Reception: Theatrical Events and Their Audiences. Iowa City: University of Iowa Press, 2005.

Universal Edition Mahagonny performance lists

a) since 1996: <http://www.universaledition.com/auffuehrungen-und-kalender#search=>

b) before 1945 and between 1945 and 1996: email inquiry from November 19, 2012

Vlaamse Opera. Press file <http://vlaamseopera.be/download/nl/70854184/file/>

WILLETT, John. Introduction. Bertolt Brecht. The Rise and Fall of the City of Mahagonny: And, the Seven Deadly Sins of the Petty Bourgeoisie. Eds. John Willet and Ralph Manheim. New York: Arcade Pub, 1996.

## TEATRO, DOCUMENTO E FICÇÃO

KINAS, Fernando<sup>1</sup>

### RESUMO

Através da análise de proposições cênicas contemporâneas é possível compreender a utilidade do teatro documentário na decifração de aspectos da realidade. Estas experiências mostram uma relação rica e conflituosa entre marcadores tradicionais do teatro ocidental, especialmente o recurso à ficção, e este projeto teatral que une experimentação estética e intervenção política.

**Palavras-chave:** Teatro, teatro documentário, ficção.

### ABSTRACT:

Through the analysis of contemporary scenic propositions is possible to understand the usefulness of documentary theater in deciphering aspects of reality. These experiments show a rich and conflicted relationship between traditional markers of western theater, especially the fiction, and this theatrical project that unites aesthetic experimentation and political intervention.

**Key words:** Theater, documentary theater, fiction.

---

<sup>1</sup> Diretor e pesquisador teatral. Doutor em teatro pela Universidade Sorbonne Nouvelle (Paris 3) e Universidade de São Paulo (USP). Fundou e dirige desde 1996 a Kiwi Companhia de Teatro, atualmente sediada em São Paulo.

Na 11ª edição do prêmio “Europe pour les nouvelles réalités théâtrales”<sup>2</sup>, Rodrigo Garcia apresentou *Accidens, matar para comer*. Nesta curta proposição (o termo é do diretor), criada originalmente em 2005, o ator Juan Lorient mata, assa e come, em cena, uma lagosta. Guy Duplat, jornalista belga, ao destacar o escândalo que o trabalho provocou na Polônia (semelhante ao ocorrido na Itália, que culminou com o cancelamento da apresentação), encerra seu artigo sobre o assunto interrogando-se sobre os papéis e os limites reservados à representação e ao real:

Em um bar de Wrocław, o escritor Tom Lannoye [...] se perguntava se Garcia não ultrapassava os limites do teatro, que consiste em “fazer de conta”. Passando ao ato real, ele abandonaria o teatro grego para entrar no circo romano. Se começamos com uma lagosta onde vamos parar?<sup>3</sup>

A invocação do circo romano é significativa. Nós lembramos que Florence Dupont demonstra que não apenas no circo, mas também no teatro romano, havia uma opção clara pelo jogo e pela performance.<sup>4</sup> Ora, a performance no sentido empregado aqui está muito distante, ou mesmo em clara contraposição, a um dos princípios do teatro grego, isto é, a imitação ou representação. Esta separação absoluta entre representação e performance, entre *fazer de conta* e *fazer realmente*, é instituída sem qualquer cerimônia. Não passa pela cabeça do jornalista investigar as virtudes (estéticas e políticas) dessa *mostração da*

---

<sup>2</sup> O Festival aconteceu em Wrocław, Polônia, de 31 de março a 5 de abril de 2009.

<sup>3</sup> DUPLAT, Guy. “Rodrigo Garcia et le scandale du homard”, Bruxelas: Jornal La Libre Belgique. Disponível em: <http://www.lalibre.be/culture/scenes/article/493985/rodrigo-garcia-et-le-scandale-du-homard.html>. Acessado em: 14 abril 2009.

<sup>4</sup> Cf. DUPONT, Florence. *L'orateur sans visage, essai sur l'acteur romain et son masque*. Paris: PUF, 2000.

*realidade*, ou, recuperando a definição de ficção teatral proposta por Jean-Marie Schaeffer, desse “faz de conta lúdico compartilhado”<sup>5</sup>, fornecido pelo *dispositivo teatral* organizado por Garcia.

Uma lição desta história sobre lagostas é constatar a reação rápida, às vezes violenta, diante de experiências que colocam em crise o modelo teatral majoritário. Nessa empreitada de manutenção da ordem e de um certo *status quo* teatral é mobilizado um arsenal que pode incluir definições rígidas, ou francamente esquemáticas, do fenômeno teatral, além de ameaças e intimidações contra supostas derivas consideradas inaceitáveis. Não se entenda, entretanto, que há valor positivo intrínseco em toda e qualquer ruptura com o cânone teatral. Trata-se aqui de sinalizar o papel conservador assumido por comentadores e analistas teatrais no esforço de salvaguardar o modelo hegemônico de teatro.

Também na composição de personagens (figuras, presenças cênicas etc.) foram ou estão sendo exercitadas, na escrita como na encenação, formas pouco ou nada usuais. Elas têm em comum o enfraquecimento do regime ficcional e do estatuto mimético. Para citar um exemplo, o dramaturgo e diretor genovês Fausto Paravidino afirma que em *Genova 01* “não existe ação teatral e não existem personagens”. Ele não tem dúvida sobre o que se passa em sua peça: “Somos nós atores que contamos essa história. Muito simplesmente, representamos o coro de uma tragédia grega. Tentamos reconstruir a verdade”.<sup>6</sup>

É justamente o estatuto da personagem, mas também o da ficção, que se reorganizam em função dessas múltiplas experiências teatrais contemporâneas.

---

<sup>5</sup> Cf. Schaeffer, Jean-Marie. *Pourquoi la fiction ?* Paris: Seuil, 1999.

<sup>6</sup> PARAVIDINO, Fausto. “G8 '01 Fausto Paravidino: 'Genova tragica'”, *Jornal Corriere della Sera*, 26 de fevereiro de 2007, p. 9.

Se os novos seres que povoam as cenas não têm mais a espessura de antes, nem a estabilidade, a moldura psicológica, a subjetividade ou a identidade que lhes serviam de esteio, é legítimo supor que uma certa lógica mimética é automaticamente colocada em questão e que no lugar da simulação e da representação entram em cena a performance e a *apresentação*. Nessa trajetória, passamos pela *despersonalização* das personagens (típica das vanguardas dos anos cinquenta do século passado), pela *impersonalização* (tal como descrita por Sarrazac no começo deste século<sup>7</sup>), para vislumbrar, quem sabe, uma nova situação, em que a ideia de personagem, apesar das tentativas de salvamento e dos impulsos nostálgicos, já não faz muito sentido.

Em *Kairos, sisyphes et zombies*, o diretor, também autor e ator, Oskar Gómez Mata, convocou para a cena sua própria mãe (as semelhanças com *Accidens, matar para comer* param por aí). A companhia dirigida por ele, *Alakran*, apresenta trabalhos cênicos em que as distinções frágeis entre ficção e realidade estimulam, mas também desorientam, o público, abalando hábitos de recepção, inclusive da crítica especializada. Eva Cousido, colaboradora artística da Comédie de Genève e pesquisadora que acompanha o trabalho de Gómez Mata, estima que o “sentimento de improvisação tem como consequência tornar porosa a fronteira entre realidade e ficção”.<sup>8</sup>

A inspiração dos cômicos tradicionais (palhaços e saltimbancos), o gosto pela improvisação (e pelo imprevisto) e o desejo de fazer um teatro cívico e de

---

<sup>7</sup> Cf. SARRAZAC, Jean-Pierre. “L’impersonnage. En relisant ‘La crise du personnage’”, in *Jouer le monde. La scène et le travail de l’imaginaire*, Centre d’études théâtrales, Université Catholique de Louvain, nº 20, 2001, pp. 41-50.

<sup>8</sup> GÓMEZ MATA, Oskar. “Entretien avec Oskar Gómez Mata et Esperanza López”, por Eva Cousido, disponível em: <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Kairos-sisyphes-et-zombies/ensavoirplus/idcontent/14879>, acessado em : 19 out. 2009.

intervenção, sugerem ou suscitam outros modelos de presença cênica, distintos do modelo tradicional, baseado nas personagens. Ao contrário, estas dificultariam o contato direto com o público e a demonstração dos mecanismos de funcionamento da sociedade e do próprio teatro, ambos objetivos da Companhia. A convocação da mãe, apresentada ao público no início da peça e ocupante da cena na condição de “mãe do diretor”, ao lado de procedimentos como o endereçamento da palavra diretamente à sala, a construção de cenas que dependem do acaso e a utilização dos nomes reais dos atores e atrizes, produz um "efeito de realidade"<sup>9</sup>, no sentido de aumentar os índices de realidade em detrimento de um rico imaginário, que, no entanto, teria nenhuma ou pouca realidade. A atriz e também fundadora da Companhia, Esperanza López, diz:

Faz muito tempo que abandonamos a ideia clássica da personagem em favor de uma personagem que é ao mesmo tempo o ator e o ator em jogo. O ator está nu. Então, a relação com o espectador é mais direta e este tem menos tendência a se distanciar da palavra do ator.<sup>10</sup>

Para Gómez Mata :

Este jogo ambíguo visa novamente a que o espectador se posicione e se decida a pegar ou a rejeitar aquilo que vê. Para mim, é fundamental que o espectador se pergunte: ‘É ele, é Oskar que pensa isso? Ele fala sinceramente ou ele interpreta?’ [...] Eu diria que nossa estética não procura impressionar o público nem jogar com o efeito emocional.<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> Cf. METZ, Christian. 1965, “À propos de l'impression de réalité au Cinéma”, in *Essais sur la signification au cinéma*, vol. I, Paris: Klincksieck e XAVIER, Ismail. Iracema: o cinema-verdade vai ao teatro. In: *Devires - Cinema e Humanidades*, v.2. n. 1, 2004, p. 70-85.

<sup>10</sup> LÓPEZ, Esperanza. Ibidem.

<sup>11</sup> GÓMEZ MATA, Oskar. Ibidem.



Ambas as análises indicam a hipótese de um progressivo abandono da ficção com evidente intenção política. Um outro caso, exemplar, reforça esta hipótese.

A brutalidade do genocídio de Ruanda em 1994 e o discurso sobre ele, com suas complexidades políticas, geoestratégicas, econômicas, culturais e religiosas, estão na base do projeto teatral *Rwanda 94*, dirigido por Jacques Delcuvelierie com o coletivo belga Groupov.<sup>12</sup> *Rwanda 94* marcou sob vários aspectos a cena teatral europeia. Suas primeiras apresentações aconteceram em 1999, no Festival de Avignon, ainda como processo de trabalho e as últimas em 2005. Não é possível analisar aqui a totalidade do impacto deste projeto artístico e político que consumiu quatro anos de intensas pesquisas e ensaios e se estendeu durante uma longa temporada que circulou por vários países. Mas podemos destacar algumas reflexões do diretor e de ensaístas que confirmam as investigações sobre o lugar da ficção no teatro contemporâneo.

O trabalho, que se apresentava como uma “uma tentativa de reparação simbólica em direção aos mortos, para uso dos vivos”, impunha imediatamente uma constatação: como “evocar um acontecimento histórico cuja violência passa os limites do representável”?<sup>13</sup> A forma cênica encontrada reunia depoimentos orais de ruandeses e ruandesas que escaparam do massacre, imagens ficcionais e de arquivo sobre o genocídio (filmes, telejornais, reportagens especiais), canções, pequenas cenas dramáticas, poemas, coros, cantatas, citações de

---

<sup>12</sup> Cf. o sítio da companhia na internet <http://www.groupov.be/index.php/spectacles/show/id/9>, acessado em 27 jan. 2010 e *Rwanda 94. Le théâtre face au génocide / Groupov, récit d'une création*, in *Alternatives Théâtrales* n°67/68, abril 2001.

<sup>13</sup> DELCUVELLIERIE, Jacques. “De la conception à la réalisation”, in *Rwanda 94*. Paris: Théâtrales, 2002, p. 166.

políticos e diplomatas. Para Delcuvellerie “o conjunto interpreta frequentemente na borda, ou no limite, daquilo que se convencionou designar como ‘representação’”, portanto há uma “perturbação [...] da ordem e das convenções da representação”.<sup>14</sup>



Fotos do espetáculo *Rwanda 94*, 2000.

Divulgação

A presença de material real (como os depoimentos, que embora roteirizados estavam sujeitos à improvisação a cada apresentação) e de não-atores/atrizes<sup>15</sup>, alteram o estatuto ficcional canônico do evento teatral.

Em *Rwanda 94*, além dos temas já mencionados, há também um debate, menos explícito, sobre o próprio teatro, seus poderes e seus limites, e sobre as relações entre história e ficção. Catherine Naugrette aborda o mesmo tema a partir do paroxismo de brutalidade que representou o holocausto. Está em jogo, segundo ela, a própria capacidade de representar. A referência é a conhecida

<sup>14</sup> Ibidem, p. 167.

<sup>15</sup> Após o prelúdio musical, Yolande Mukagasana diz: “Eu não sou atriz, eu sou simplesmente uma sobrevivente do genocídio de Ruanda”. Ibidem, p. 15. Yolande não é, de fato, atriz e é, de fato, uma sobrevivente do genocídio em Ruanda. Estas primeiras linhas do texto, no entanto, foram escritas pelo diretor Jacques Delcuvellerie. Na sequência, o depoimento é livre, seguindo apenas um roteiro genérico.

frase de Adorno sobre a impossibilidade de escrever poemas depois de Auschwitz. No teatro, e em outras artes, “a experiência traumática do pior no século 20 conduz a uma crise tanto da legitimidade artística quanto dos poderes da representação”.<sup>16</sup> Mas ao contrário de um possível “desmoronamento da imagem do mundo”<sup>17</sup>, o trabalho do Groupov se lançou na tarefa oposta de propor reflexões e imagens críticas do mundo e, em particular, do genocídio ruandês. Segundo Georges Banu, um projeto que coloca questões tão essenciais: “Como testemunhar o pesadelo? Como restituir a amplitude e dizer o desastre? Como escapar da exasperação da revolta diretamente protestada?”, um projeto com estas características, diz ele, deveria necessariamente inventar uma forma. A solução encontrada, conclui Banu, foi a “reconquista da forma trágica”.<sup>18</sup>

É preciso verificar com atenção esta conclusão do jornalista e ensaísta francês. A forma de trabalho e os princípios do Groupov apontam para escolhas e procedimentos que se opõem ao fatalismo trágico e à sua ideologia. Segundo Philippe Ivernel a estética e a ética do Groupov estão mais próximas do “teatro documentário de Peter Weiss, ou do teatro épico e didático de Brecht, ou do teatro, acertadamente chamado de político, de Piscator”.<sup>19</sup> A hipótese de Ivernel parece mais plausível, embora se possa fazer um reparo, considerando que no lugar de enquadrar o trabalho do grupo em formas já existentes, talvez seja mais adequado identificar o que ele tem de inédito, sobretudo no que diz respeito à confrontação entre ficção e documentário. Como afirma Delcuvellerie, *Rwanda 94*

---

<sup>16</sup> NAUGRETTE, Catherine. *Paysages dévastés*. Belval: Circé, p. 65.

<sup>17</sup> Ibidem, p. 67.

<sup>18</sup> BANU, Georges. “Rwanda 94, un événement”, in *Alternatives théâtrales*, nº 67-68, p. 21. Citado em DELCUVELLERIE, Jacques. Op. cit., p. 169.

<sup>19</sup> IVERNEL, Philippe. “Pour une esthétique de la résistance”, in *Alternatives théâtrales*, nº 67-68, p. 13. Citado em DELCUVELLERIE, Jacques. Op. cit., p. 169.

é também uma “interrogação do teatro sobre sua capacidade e seus meios de representar, sobre seu próprio protocolo de representação”<sup>20</sup>. Esta atitude, traço definidor de muitas experiências teatrais contemporâneas, não tem correspondentes diretos nas experiências históricas citadas por Ivernel. Jean-Marie Piemme, participante ativo do processo em todas as suas etapas, analisa com acuidade o que ele chamou de *eixo ficção/realidade*:

Todo o espetáculo, de um ponto de vista formal, está tensionado pela dupla impulsão contraditória do ficcional e do real. Pode-se evidentemente sustentar que tudo o que aparece em cena é da ordem do ficcional. Mas no interior desta definição, vê-se bem que um regime desigual rege as cenas. Algumas cenas são simultaneamente fictícias e reais, a conferência por exemplo, em que nós estamos mais num teatro da apresentação que da representação. Pode-se dizer a mesma coisa da narrativa inicial contada por Yolande Mukagasana. Ela testemunha sua história, sua narrativa pertence a ela, é a sua tragédia que ela conta, com a perda brutal de seus filhos e do seu marido. Então, onde nós estamos? Muito próximos da realidade, certamente, se consideramos o referente. No entanto, na ficção, se inscrevemos esta palavra na estrutura do espetáculo.<sup>21</sup>

A *estrutura* sobre a qual fala Piemme é, em linhas gerais, um sinônimo para *dispositivo*. Este conceito indica o novo lugar e as novas funções que a ficção ocupa ou pode ocupar no teatro contemporâneo.

Trabalhos posteriores do grupo, como *Discours sur le colonialisme* [Discurso sobre o colonialismo], criado em 2001 a partir do contundente texto de

---

<sup>20</sup> DELCUVELLERIE, Jacques. Op. cit., p. 171.

<sup>21</sup> PIEMME, Jean-Marie. “Construction de 'Rwanda 94'”, in *Écritures dramatiques contemporaines (1980-2000)*. *L'avenir d'une crise*, Études théâtrales, nº 24-25, op. cit., pp. 71-72.

Aimé Césaire, continuam, de diferentes maneiras, a pôr e repor estas questões, questionando, entre outros aspectos, os limites da forma ficcional clássica:

Trata-se da encenação de um texto que não é destinado *a priori* ao teatro, um panfleto extremamente violento, magnificamente escrito, e cujo conteúdo não perdeu nada de sua atualidade, infelizmente. Os meios cênicos são de uma simplicidade total: uma mesa, uma cadeira, um copo de água. O ator encarna uma personagem cativante e intrigante, entre Lumumba e Malcolm "X", cuja exposição dá lugar às vezes, repentinamente, a uma melopeia ou canto vindo do fundo dos tempos.<sup>22</sup>

A opção pela manutenção da personagem é relativizada pela natureza do texto não dramático, que gera instabilidade da figura cênica pela falta de ancoragem e referências tradicionais (nome, psicologia, permanência etc.).

A lista de exemplos é grande. Mais produtivo, entretanto, é retomar parte das reflexões a respeito do teatro documentário tal como proposto por Peter Weiss e assim assentar algumas bases sobre as quais é possível construir um pensamento contemporâneo sobre esse fenômeno.

Nos anos 1960 Peter Weiss se filia, segundo suas próprias palavras, à tradição do teatro político dito realista (*proletkult*, *agitprop*, experimentos teatrais de Piscator, peças didáticas de Brecht). A introdução do documento na cena, que segundo a lista elaborada por Weiss pode incluir atas, relatórios, estatísticas, comunicados da bolsa, balanços bancários, cartas, reportagens jornalísticas etc., foi mais longe do que qualquer tentativa anterior feita neste campo. No entanto,

---

<sup>22</sup> Idem, disponível em <http://www.groupov.be/index.php/spectacles/show/id/5>, acessado em: 19 jan 2010.

embora esforçando-se em recusar toda forma de invenção, esta característica determinante não lhe retirou a condição de obra artística:

Mesmo quando tenta se liberar do quadro que faz dele um meio artístico, mesmo quando abandona as categorias estéticas, mesmo quando quer ser algo imperfeito, tomada de posição e ação militar, mesmo quando dá a impressão de nascer no instante mesmo e agir sem premeditação, o teatro documentário é no final das contas um produto artístico e deve sê-lo, se quiser justificar sua existência.<sup>23</sup>

Weiss reconhece, assim, que o teatro documentário representa “a imagem de uma parcela da realidade arrancada ao fluxo contínuo da vida”, embora afirme que este tipo de teatro “se recusa a toda invenção”.<sup>24</sup> Para ele, o teatro documentário não modifica o material autêntico usado na difusão cênica, mas apenas estrutura a sua forma. Esta posição é dificilmente aceitável, porque qualquer recorte da realidade, além das escolhas obrigatórias de enunciação e/ou encenação (é um ator ou uma atriz que fala?, qual a entonação escolhida?, qual a duração das pausas?, qual a sequência de apresentação do material?, e ainda, qual o teatro ou espaço cênico escolhido? qual o preço dos ingressos? etc.), implica sempre em posicionamento<sup>25</sup>, em uma operação consciente. Portanto, não se pode afirmar que este tipo de teatro esteja livre de “invenção”. Weiss, inclusive, fornece exemplos de intervenção formal sobre o material documentário (criação de

---

<sup>23</sup> WEISS, Peter. “Notes sur le théâtre documentaire”, in *Discours sur la genèse et le déroulement de la très longue guerre de libération du Vietnam illustrant la nécessité de la lutte armée des opprimés contre leurs oppresseurs*. Paris: Seuil, 1968, p. 10.

<sup>24</sup> Ibidem.

<sup>25</sup> “O teatro documentário toma partido”, reconhece Peter Weiss em outro trecho, ibidem, p. 12.

ritmos, rupturas e gradações, recurso à caricatura, utilização de máscaras e *songs*).

Independente desta suposta ausência total de invenção, está clara a opção em recusar o regime ficcional tradicional. Anatol Rosenfeld, na época em que estas experiências estavam no apogeu, afirmou que “tanto Hochhuth [Rolf Hochhuth, escritor e dramaturgo alemão, nascido em 1931] como outros expoentes do teatro documentário procuram eliminar, *na medida do possível*, o elemento ficcional”.<sup>26</sup> Ainda que um puro teatro de *relatório*, pela própria natureza do dispositivo teatral, não pareça completamente possível, é inegável a recusa da imitação, a ruptura da ilusão cênica e o interesse pelo exame das estruturas sociais no lugar dos embates entre subjetividades heróicas ou mundanas. Se Hochhuth, de fato, “insiste em ser historiador – sem, evidentemente, conseguir evitar o elemento ficcional”, como afirma Rosenfeld e também Bernard Dort,<sup>27</sup> a situação é bastante diferente no caso de Weiss e mesmo de Kipphardt (*O caso Oppenheimer*), que apesar dos “acréscimos fictícios”<sup>28</sup> feitos ao inquérito judicial que constitui a base documental da peça, aproxima-se muito mais que Hochhuth da exposição imediata (não-mediada) dos fatos. Mas é certamente o trabalho de Peter Weiss o mais bem-sucedido e cujos resultados não parecem ter sido inteiramente desenvolvidos.

A contribuição de Weiss está em propor, sistematizar e exercitar um tipo de teatro radicalmente político, que abandona “os cânones estéticos do teatro

---

<sup>26</sup> ROSENFELD, Anatol. “O teatro documentário”, in *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 122 (itálicos nossos).

<sup>27</sup> Cf. DORT, Bernard. Op. cit., p. 28.

<sup>28</sup> *Ibidem*, pp. 123 e 126.

tradicional”, que coloca “seus próprios métodos em questão” e que é capaz de desenvolver “novas técnicas adaptadas às novas situações”.<sup>29</sup> O teatro documentário de Weiss não é apenas uma investigação formal, alheia à situação política e sociológica. Entre seus objetivos estaria o de estabelecer um modelo das contradições do real. A cena, assim, seria um local de decifração da realidade.<sup>30</sup> Suas funções, características e objetivos lhe dariam condições para questionar a concepção fatalista de mundo, distanciando-se das formas que cedem ora ao desespero narcísico, ora à cólera inconsequente.

Este quadro geral, embora apresentado de forma simplificada, parece continuar válido como estímulo àquela parcela do teatro contemporâneo que está repensando o lugar e os usos da ficção tradicional para, assim, repensar o funcionamento da sociedade.

---

<sup>29</sup> WEISS, Peter. Op. cit., p. 14.

<sup>30</sup> Cf. DORT, Bernard. Op. cit., p. 29.



## „PRODUKTION MUSS NATÜRLICH IM WEITESTEN SINNE GENOMMEN WERDEN“ (BERTOLT BRECHT)

KOCH, Gerd<sup>1</sup>

### SUMMARY

Im Folgenden werde ich als Theaterpädagoge (*drama teacher*) nicht den Zuschauer, der gerade an einer Theateraufführung teilnimmt, also je einzeln und *in actu*, in der situativen, erlebnishaften Produktivität während einer stattfindenden Aufführung / *performance* / eines Ereignisses behandeln, sondern ich frage: Wie kann das menschliche, produktive *Potential* einer Zuschau(er)kraft – oder wie Bertolt Brecht sagt: seine produktive Zuschau(er)kunst – entwickelt, gestärkt, verbessert werden?

**Key words:** Produktion, Produktivität, Zuschauen, Theaterpädagogik

### ABSTRACT

I'm speaking as a drama teacher, and my paper gives an overview on Brecht's broad minded understanding of production, producing and spectating. My theme is not the *actual* spectator in a performance. But my question is: How can human's productive potentiality generally be enlarged and enriched? How will people be empowered in the field of theatre / drama and for everyday life?

**Key words:** Producing, production, productivity, spectating, theatre / drama pedagogy

### Theater und Pädagogik / zuschauen und produzieren

Wie Theater, so ist auch Pädagogik eine praxeologische Disziplin. Es geschieht ein Lernen aus der Logik des Tätigseins: Tätigkeit ist das relationale Prinzip, ist die Dynamik, die zwischen Individuum und Welt vermittelt. Im Felde des Theatralen

---

<sup>1</sup> KOCH, Gerd, Dr., professor for cultural social work (theatre) at Alice-Salomon-Hochschule (University of Applied Sciences) Berlin (Germany). Since spring 2010 head of the Master Studies Department "Biographical and Creative Writing". Co-editor of "Zeitschrift für Theaterpädagogik" (Theatre Pedagogy News Journal). Head of the German Society for Theatre Pedagogy. Together with Marianne Streisand co-editor of the first German Dictionary for Theatre Pedagogy.

liegt zusätzlich, ergänzend eine ästhetisch-*asthetische* Weise der Aneignung von Welt, ein wahrnehmendes, blickendes, zuschauend-beteiligtes Lernen vor: „einen großen Unterschied zwischen den Tätigen und Betrachtenden ... macht der Denkende nicht.“ (GBA, Bd. 21, S. 398)

Die Verbindung von „produzieren“ und „zuschauen“ entwickelt eine begriffliche Komposition, die in zwei Richtungen weist: zu „Praxis“ als weltzugewandter gesellschaftlicher Tätigkeit und, weil im Felde des Theaters angesiedelt, und zu „Poiesis“ und „Poetik“ als eines primär künstlerischen Werk-, Wirkungs- und kooperativen Befähigungszusammenhangs, der die individuellen Schranken abstreift“, so dass „etwas Neues entsteht.“<sup>2</sup>

In Brechts Dialogen des „Messingkauf“ heißt es 1940/1 als Antwort des Zuschauers auf die Frage des Schauspielers, ob „der Zuschauer ein Gesellschaftshistoriker“ sei, ganz schlicht und deutlich: „Ja“ (GBA 22.2, S. 672); denn „(d)er Historiker interessiert sich für den Wechsel der Dinge“ (GBA 22.2, S. 670) – sozial- und mentalitätsgeschichtliches Interesse wird hier skizziert und es wird ein Fenster in Richtung produktiver Beteiligung an sozialem Wandel geöffnet. Andrzej Wirth benannte 2012 in einem Interview eine Forderung Brechts so: „Vom Schauspieler (also nicht nur vom Zuschauer, Anm. gk) verlangte er, dass er seine Umgebung, die Außenwelt zu beobachten vermochte, eine aktive Haltung aufwies und eine kritische Einstellung zur Geschichte hatte.“<sup>3</sup>

Das Muster eines sozialen Akteurs, der ästhetisch versiert sein soll, der solche Kompetenzen auch performieren können soll (also: auf- und ausführen kann), wird durch Brecht gezeichnet; und es mag im Hintergrund Brechts Ausruf von 1927 durchscheinen: „Der Soziologe ist unser Mann!“ (GBA Bd. 21, S. 204; dort auch Ausführungen zum Publikum). So lautete sein *statement*, als er über „das Drama vom Standpunkt der Soziologie aus“ diskutierte (GBA Bd. 2, S. 202), und zwar von einer systematischen, nicht nur beschreibenden Soziologie, sondern von einer, die

---

<sup>2</sup> HARDT, Michael. Vierhändig schreiben, in: Die Tageszeitung (taz), 1. 8. 2013, S. 15.

<sup>3</sup> WIRTH, Andrzej. Meine Worte erreichen junge Leute ... im Gespräch mit Grazyna Barbara Szewczyk, in: Slask, Nr. 8, 2012, S. 10, aus dem Polnischen übersetzt von Malgorzata Rutkowska-Grajek.

sich dialektisch-historisch vergewissert und sich nicht als wertfrei (miss-)versteht und die auch erkenntnis-kritisches Interesse bekundet und Handlungsorientierungen entwickelt.

Und nicht zu vergessen ist, dass die Soziologie eine Disziplin war, die sich gerade erst entwickelte und noch nicht etabliert war – darin ganz ähnlich dem neuen Brecht'schen Theater!

### **Brechts Gedanken zum Produzieren**

Bei Brecht umfassen die Begriffe ‚Produktivität‘ bzw. ‚Produkt/e‘ sehr unterschiedliche Bereiche: „Die Produkte können sein Brot, Lampen, Hüte, Musikstücke, Schachzüge, Wässerung, Teint, Charakter, Spiele usw. usw.“ (GBA Bd. 26, S. 468) <sup>4</sup> „Produktion muß natürlich im weitesten Sinne genommen werden, und der Kampf gilt der Befreiung der Produktivität aller Menschen von allen Fesseln.“ (GBA Bd. 26, S. 468), so dass ich hinzusetzen kann: Es umfasst Zivilität, Urbanität (*ciudadiana*), Öffentlichkeit, Demokratisierung – denn auch das sind Produktionen, auch das sind Kennzeichen von menschlich-sozialer Produktivität. Solch eine Produktivität ist Teil komplexen öffentlichen Lebens – nicht nur eine isolierte, private Produktivität und auch nicht eine, die nur für wenige Menschen zur Mehrung ihres Reichtums dient.

Produktion ist für Brecht nicht nur ein Fleiß-Vermögen und kein „abendländisches Aktivitätskommando“ (Thomas Mann). Produktion ist ihm eine kritisch-gesellschaftlich-systematische Größe, ja ein utopischer Struktur- und sozialer Formationsbegriff.

---

<sup>4</sup> Nicht unähnlich Karl Marx' in seiner „Abschweifung (über produktive Arbeit)“ (*MEW Bd. 26, S. 363 f.*): „Ein Philosoph produziert Ideen, ein Poet Gedichte, ein Pastor Predigten, ein Professor Kompendien usw. Ein Verbrecher produziert Verbrechen ...Der Verbrecher produziert ferner die ganze Polizei und Kriminaljustiz, Schergen, Richter, Henker, Geschworene usw.; und alle diese verschiedenen Gewerbszweige, die ebenso viele Kategorien der gesellschaftlichen Teilung der Arbeit bilden, entwickeln verschiedene Fähigkeiten des menschlichen Geistes, schaffen neue Bedürfnisse und neue Weisen ihrer Befriedigung ... Bis ins Detail können die Einwirkungen des Verbrechers auf die Entwicklung der Produktivkraft nachgewiesen werden ...Und verläßt man die Sphäre des Privatverbrechens: Ohne nationale Verbrechen, wäre je der Weltmarkt entstanden? Ja, auch nur Nationen? Und ist der Baum der Sünde nicht zugleich der Baum der Erkenntnis seit Adams Zeiten her?“

Frederic Jameson stellt die These auf, „daß bei Brecht ‚Produktivität‘ die tiefere Bedeutung für Fortschritt ist und daß dies mit Aktivität an und für sich zu tun hat. Diese Verbindung von Produktion und Produktivität mit dem Handeln ... ist mit Marx‘ Vorstellung der ‚lebendigen Arbeit‘ vereinbar“<sup>5</sup> - „diese Vorstellung von Produktivität (‘für etwas gut sein‘) (durchzieht) Brechts ganzes Werk“.<sup>6</sup>

Und: Brecht leitet sein Produktionsverständnis auch ab über den sozial-nahen Begriff der „Liebe“, was gezeigt werden kann an Geschichten aus seinem „Me-ti“, dem „Buch der Wendungen“.

In der Geschichte „Kin-jeh (das ist: Brecht, Anm. gk) über die Liebe“ wird die Liebe als „eine Produktion“, ja als „große Produktion“ bezeichnet. Zwei Charakterisierungen nimmt Brecht vor. Die Liebe, heißt es, „verändert den Liebenden und den Geliebten, ob in guter oder in schlechter Weise. Schon von außen erscheinen Liebende wie Produzierende, und zwar solche einer hohen Ordnung. Sie zeigen die Passion und Unhinderbarkeit, sie sind weich ohne schwach zu sein, sie sind immer auf der Suche nach freundlichen Handlungen, die sie begehen können (in der Vollendung nicht nur zum Geliebten selber). Sie bauen die Liebe und verleihen ihr etwas Historisches, als rechneten sie mit der Geschichtsschreibung. Für sie ist der Unterschied zwischen keinem und nur einem Fehler ungeheuer“. (GBA Bd. 18, S. 175 f.) Die zweite Bestimmung dieses produktiven Verhältnisses lautet an gleicher Stelle: „Es ist das Wesen der Liebe wie anderer großer Produktion, daß die Liebenden vieles ernst nehmen, was andere leichthin behandeln, die kleinsten Berührungen, die unmerklichsten Zwischentöne. Den Besten gelingt es, ihre Liebe in völligen Einklang mit anderen Produktionen zu bringen; dann wird ihre Freundlichkeit zu einer allgemeinen, die erfinderische Art zu einer vielen nützlichen, und sie unterstützen alles Produktive“. (GBA Bd. 18, S. 176)

---

<sup>5</sup> JAMESON, Frederic. Lust und Schrecken der unaufhörlichen Verwandlung aller Dinge. Brecht und die Zukunft. Berlin, Hamburg: Argument 1998, S. 166.

<sup>6</sup> Ebd., S. 164

Die andere Geschichte, die Auskunft gibt über Brechts Verständnis von entfalteter, freundlicher, nicht entfremdeter und entfremdender Produktion, ergänzt die obigen Ausführungen um dem Begriff der „Großen Ordnung“ (gleich der neuen Gesellschaft): „Jü sagte zu Me-ti: Die Anhänger der Großen Ordnung wollen die Liebe abschaffen. Me-ti sagte: Ich habe nichts davon gehört. Ich weiß nur, daß die Feinde der Großen Ordnung sie schon beinahe abgeschafft haben. Wo es sie noch gibt, stürzt die Große Unordnung die Liebenden in die furchtbarsten Schwierigkeiten, sie ruiniert sie.“ (GBA Bd. 18, S. 105)

Einen speziellen Akzent setzt eine „Keuner“-Geschichte, die Produktion und Erfolg sowie Sinnlichkeit und Schönheit und erkenntnis-stiftende Verärgerung zusammenbringt: „Herr K. sah eine Schauspielerin vorbeigehen und sagte: ‚Sie ist schön.‘ Sein Begleiter sagte: ‚Sie hat neulich Erfolg gehabt, weil sie schön ist.‘ Herr K. ärgerte sich und sagte: ‚Sie ist schön, weil sie Erfolg gehabt hat.‘“ (GBA Bd. 18, S. 24)

In solchem Kontext beschreibt Brecht „Eine Produktion Lai-tus (das ist dänische Schauspielerin und politische Aktivistin Ruth Berlau, Anm. gk). Der Dichter Kin-je sagte: Es ist schwer zu sagen, was Lai-tu produzierte. Vielleicht sind es die 22 Zeilen, die ich in mein Stück über die Landschaft einfügte, die ohne sie nie geschrieben worden wären. Natürlich haben wir nie über Landschaft gesprochen. Was sie lustig nennt, hat auch mich beeinflußt. Es ist nicht das, was andere lustig nennen. Natürlich habe ich wohl auch die Art, wie sie sich bewegt, beim Bau meiner Gedichte verwendet. Sie macht ja eine Menge anderer Dinge, aber selbst wenn sie nur produziert hätte, was mich produzieren machte und produzieren ließ, würde sie (also: die Produktion der Lai-Tu, Anm. gk) sich doch gut gelohnt haben (Kin-je litt nicht an Bescheidenheit).“ (GBA Bd. 18, S. 192)

### **Humanistische Tradition zum Verständnis des Produzierens**

Ein Verständnis von Produktion über die Kategorie ‚Liebe‘ abzuleiten, mag einigermaßen ungewohnt sein bei jemandem, der sich nicht selten bei Karl Marx

vergewisserte und 1928/9 betonte: „dieser Marx war der einzige Zuschauer für meine Stücke, den ich je gesehen hatte; denn einen Mann mit solchen Interessen mußten gerade meine Stücke interessieren, nicht wegen ihrer Intelligenz, sondern wegen der seinigen; es war Anschauungsmaterial für ihn.“ (GBA Bd. 21, S. 256 f). Doch so ‚unmarxisch‘ ist es gar nicht, Liebe und Produktivität zusammenzudenken – rezipiert man einige Aspekte der frühen humanistisch-materialistischen Texte.

Marx und Engels schreiben etwa: „Die Produktion der Ideen, Vorstellungen, des Bewußtseins ist zunächst unmittelbar verflochten in die materielle Tätigkeit und den materiellen Verkehr der Menschen, Sprache des wirklichen Lebens. Das Vorstellen, Denken, der geistige Verkehr der Menschen erscheinen hier noch als direkter Ausfluß ihres materiellen Verhaltens. Von der geistigen Produktion, wie sie in der Sprache der Politik, der Gesetze, der Moral, der Religion, Metaphysik usw. eines Volkes sich darstellt, gilt dasselbe. Die Menschen sind die Produzenten ihrer Vorstellungen, Ideen, pp. aber die wirklichen, wirkenden Menschen, wie sie bedingt sind durch eine bestimmte Entwicklung ihrer Produktivkräfte und des denselben entsprechenden Verkehrs bis zu seinen weitesten Formationen hinauf“.<sup>7</sup>

An anderer Stelle – aus Anlass der Rezension eines Ökonomie-Lehrbuchs – nennt Marx diesen produktiven Austausch – ganz vitalistisch – einen „Lebensgewinnungsprozeß“.<sup>8</sup>

In den sog. Pariser Manuskripten von Karl Marx heißt es im Kontext der Wechselseitigkeit von Bedürfnis, Gebrauch und Genuss korrespondierend mit diesen Brecht'schen Gedanken: „In deinem Genuß oder deinem Gebrauch meines Produkts hätte ich unmittelbar den Genuß, sowohl des Bewußtseins, in meiner Arbeit ein menschliches Bedürfnis befriedigt, also das menschliche Wesen vergegenständlicht und daher dem Bedürfnis eines andren menschlichen Wesens

---

<sup>7</sup> MARX, Karl, ENGELS, Friedrich. Die deutsche Ideologie, in: MEW Bd. 3, S. 26; vgl. BRECHT, Bertolt. Arbeitsjournal, Bd. 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973, S. 247. Siehe auch Fußnote 6.

<sup>8</sup> MEW Bd.19, S. 362.

seinen entsprechenden Gegenstand verschafft zu haben ... Unsere Produktionen wären ebenso viele Spiegel, woraus unser Wesen sich entgegenleuchtete".<sup>9</sup>

### **Brechts weites Verständnis vom Produzieren – Aufmerksamkeitsrichtungen in seinem Werk**

Es lassen sich im Werk Brechts etwa diese narrativen Exempel bzw. Aufmerksamkeitsrichtungen seines weiten Verständnis von Produktionen / Produktivität finden:

\*In seiner „Keuner“-Geschichte „Mühsal der Besten“ heißt es auf die Frage: "Woran arbeiten Sie?": "Ich habe viel Mühe, ich bereite meinen nächsten Irrtum vor." (GBA Bd. 18, S. 451) – eine produktive Haltung; auch zu lesen im Kontext der „Keuner“-Geschichte zu „Überzeugende Fragen“: „Ich habe bemerkt“, sagte Herr K., „daß wir viele abschrecken von unserer Lehre dadurch, daß wir auf alles eine Antwort wissen. Könnten wir nicht im Interesse der Propaganda eine Liste der Fragen aufstellen, die uns ganz ungelöst erscheinen?“ (GBA Bd.18, S. 451)

\*Kritik - auch eine kritischen Haltung genannt - ist für Brecht nicht eine Verhaltensweise, die unproduktiv oder gar destruktiv ist, sondern Kritik ist eingreifendes Denken – auch das eine Form der Produktivität. (GW Bd. 16, S. 567, S. 673).

\*Es war „Brechts Absicht, Denken zu produzieren, nicht Fertiges“<sup>10</sup>. Anders gesagt: „Der Begriff des richtigen Wegs ist weniger gut als der des richtigen Gehens“. (GW Bd.16, 567)

\*Brecht schreibt um 1938: "der nicht Produzierende versteht nicht, ... Elemente von anderen, toten, zu trennen. Er versteht nicht, ... Errungenschaften

---

<sup>9</sup> MARX, Karl. Auszüge aus James Mills Buch 'Eléments d'économie politique', in: Marx- Engels-Werke. Berlin: Dietz, 1990, Bd. 40, S. 462f.

<sup>10</sup> RADDATZ, Fritz J. Ent-weiblichte Eschatologie, in: Bertolt Brecht II, Sonderband von Text und Kritik, 1973, S. 156; vgl. GBA Bd. 18, S. 62.

handhabbar zu machen, daß sie umfunktioniert werden können. Sie in eine Technik zu verwandeln ...". (GBA Bd. 22.1, S. 487) Es gibt nach Brecht auch ein „Zerstören, welches Lernen ist“. (GBA Bd. 18, S. 66 f.)

\*Produktivität meint auch eine produktive Phantasie bzw. eine phantasievolle Produktion und eine genussvolle zugleich (GW Bd.16, 645, 670 f., 673; GW Bd. 17, 1025 ff.) und sie ist eine Quelle der Sittlichkeit. (GBA Bd. 18, S. 152)

\*Brecht notiert, Arbeitsteilung „ist zu einem Werkzeug der Unterdrückung geworden“, obgleich sie als Fortschritt begann. (GBA Bd. 18, S. 137, 138)

\*„Sind ... die Klassen abgeschafft, dann können die Produzierenden Vertretungen als Produzierende wählen und die Produktion so ordnen, daß sie, statt Profite für die Wenigen, Vorteile für Alle bringt“. (GBA Bd. S. 109)

\*Auch die politische Organisation eines Gemeinwesens ist in diesem Sinne eine Produktion. Es kann erinnert werden an Brechts Verständnis der Pariser Commune von 1871: "Die großen öffentlichen Denkprozesse, Erfindungen beantworten direkt Notstände, das Gehirn der Bevölkerung arbeitet in vollem Licht" soll Brecht 1956 gesagt haben.<sup>11</sup>

\*Ein Gemeinwesen kann nur zu einem humanen werden, wenn in ihm keine ‚Apparatschiks‘ und Kontrolleure (GW 20, 49 f.) regieren. Denn unter ihnen, sagt Brecht fast anarchistisch, würde auch ein „ARBEITERstaat“ zu einem

---

<sup>11</sup> MÜLLER, Jost. Vom Standpunkt der Vielen. Brecht, die Kommune und die Multitude < <http://www.eurozine.com/articles/2006-03-28-muller-de.html> > Zugriff am 29. 7. 2013, S. 8.



„ArbeiterSTAAT“<sup>12</sup> degenerieren, denn seine Staatsführer „sind eben Feinde der Produktion. *Die Produktion ist ihnen nicht geheuer. Man kann ihr nicht trauen. Sie ist das Unvorhersehbare. Man weiß nie, was bei ihr herauskommt.*“<sup>13</sup> In Bezug auf seine Arbeitsschwierigkeiten mit dem „Baal“-Stoff meinte Brecht, er habe den Stoff wohl in sozialistischer Weise deshalb nicht bearbeiten können, weil er den Sozialismus immer noch als Große Ordnung statt als Große Produktion (miss-)verstanden habe. (GBA Bd. 26, S. 468); denn: „Erst wenn die Produktivität entfesselt ist, kann Lernen in Vergnügen und Vergnügen in Lernen verwandelt werden“. (GW Bd. 16, 701) Und der Philosoph Ernst Bloch akzentuiert so: „Freiheit ist ... immer die Möglichkeit des Anderskommens, des Andersmachenkönnens“<sup>14</sup>. Brecht notiert, dass ein Künstler in seiner Produktion „die Handlung so und anders“ führe (GBA Bd. 23, S. 144) und es gilt das „Nicht – Sondern.“ (GBA Bd. 22.2, S. 643)

### **Brecht zum Zuschauen**

In seinen Überlegungen zum „Theater als öffentliche(r) Angelegenheit“ von 1930 hat sich Brecht dazu geäußert, dass bei einem „Funktionswechsel des Theaters ... auch der Zuschauer ...einbezogen (wird), seine Haltung muß geändert werden“ (GBA, Bd. 21, S. 440): „er ist nicht nur mehr Konsument, sondern er muß produzieren ... der Zuschauer, einbezogen in das theatralische Ereignis, wird theatralisiert ... Jetzt kann die Forderung erhoben werden, daß *der Zuschauer (als Masse) literarisiert* wird, d. h., daß er eigens für den Theater‘besuch‘ ausgebildet, informiert wird!“ (GBA Bd. 21, S. 441) „Theatralisierung“ will ich in diesem Zusammenhang verstehen als ein Einbeziehen in und ein Vertrautsein mit Methoden des Theater(machen)s (Brecht spricht auch von „Technik“). Und „Literarisierung“ kann m. E. in die Nähe des englischen *literacy* gebracht werden als einer Kompetenz des Weltbegreifens, als aktive Informationsverarbeitung, als Umgangs- und Praxis-Wissen.

---

<sup>12</sup> Brecht an Korsch, Santa Monica, Anfang November 1941. In: Alternative, Nr. 105, S. 253. Siehe auch GBA Bd. 18, S. 115, S. 185 f.

<sup>13</sup> BENJAMIN, Walter, Brecht zitierend, in: Versuche über Brecht. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1966, S. 132. Hervorhebung, gk

<sup>14</sup> BLOCH, Ernst. Experimentum Mundi. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975, S. 139.

In seinem „Lied des Stückeschreibers“ kennzeichnet sich Brecht selber als einen ‚produktiven Zuschauer‘ – hier im Gewande eines neugierigen, wahrnehmend-beachtenden, staunenden, weltzugewandten und neugierigen und zeigen wollenden Studierenden: „Um zeigen zu können, was ich sehe ... Prüfend ... mir einprägend ... Alles aber übergab ich dem Staunen / Selbst das Vertrauteste“. (GBA Bd. 14 1993, 299 f.)

Folgende Wahrnehmungs- und Tätigkeits-Begriffe aus diesem Lied lassen sich als nähere semantische Bestimmungen dem Zuschauen hinzufügen (in der Reihenfolge ihres Auftretens): zeigen, sehen, lesen, nachschreiben, prüfen, einprägen, zustatten kommen, studieren, entfalten, darstellen, übergeben, staunen. An anderer Stelle empfiehlt Brecht „mehräugiges lesen“<sup>15</sup> – eine Anregung für ein mehräugiges Zuschauen!

### **Ich fasse zusammen: Dem Brecht'schen Werkzusammenhang ist das Produzieren und Zuschauen inhärent**

Brechts Überlegungen zum „produktiven Zuschauer“ sind im Vorfeld des unmittelbaren Theater-Zuschau- und Schauspiel-Geschehens nützlich und beabsichtigen eine Kompetenz- und Handlungserweiterung *potentieller* Zuschauerschaft im Kommunikationsfeld Theater als einem ästhetischen, publizistischen Öffentlichkeits- und Aktions-Modell (und möglicherweise darüber hinaus).

Auch an Brechts Konstruktionsweisen seiner Stücke kann man neues Sehen üben. Aber, so monierte Brecht 1927/8: „Der ästhetische Standpunkt wird der neuen Produktion, auch wo er lobende Äußerungen ergibt, nicht gerecht ... Auch wo die Kritik richtig leitete, konnte sie aus dem ästhetischen Vokabularium nur wenige überzeugende Belege für ihre positive Einstellung erbringen und das Publikum nur ganz ungenügend informieren. Vor allem aber ließ sie das Theater, das sie zur

---

<sup>15</sup> Vgl. WÖHRLE, Dieter. Bertolt Brechts medienästhetische Versuche. Köln: Prometh, 1988, 190 ff.

Aufführung dieser Stücke ermutigte, ganz ohne Gebrauchsanweisung. So *dienten die neuen Stücke letzten Endes immer nur dem alten Theater* (Herv. gk), dessen Untergang, auf den sie doch angewiesen sind, sie hinausschoben.“ (GBA Bd. 21, S. 204) Die neue „Generation“ der Theatermacher habe „die Verpflichtung und die Möglichkeit, das Theater einem *anderen* (Herv. im Original) Publikum zu erobern.“ (GBA Bd. 21, S. 204)

Für sein neues Theater gab es, wie Brecht in den 1920er Jahren notierte (GBA Bd. 21, S. 204), noch kein „Vokabularium“, keine „Gebrauchsanweisung“, also keine Begrifflichkeit. Nach Brecht sollen Begrifflichkeiten Handlungsqualität haben; denn Begriffe sind „Griffe ..., an denen sich die Dinge drehen lassen“, sie sind Teile seiner „Philosophie der Fingerzeige“. (GBA Bd. 22.1, S 513)

Brecht entwickelte deshalb produktive Modell-Inszenierungen für das Etablieren einer neuen Zuschau- und Schauspielkunst<sup>16</sup> und gab zu bedenken: Modelle „sind nicht gemacht, das Denken zu ersparen, sondern es anzuregen; nicht dargeboten, das künstlerische Schaffen zu ersetzen, sondern es zu erzwingen“<sup>17</sup>; sie sind Herausforderungen, Impulse zum Abarbeiten, zum gekonnten Andersmachen, also *Lehr-Lernvorgänge in einem*. Denn: „Die nachfolgenden Theater sind aufgefordert, ‚Abänderung des Modells zu erfinden‘“<sup>18</sup> denn: „Natürlich muß das künstlerische Kopieren erst gelernt werden, genau wie das Bauen von Modellen [...], es gibt eine sklavische Nachahmung und eine souveräne [...]. Die Veränderungen des Modells, die nur erfolgen sollten, um die Abbildungen der Wirklichkeit zum Zweck der Einflussnahme auf die Wirklichkeit genauer, differenzierter, artistisch phantasievoller und reizvoller zu machen, werden um so ausdrucksvoller sein, da sie eine Negation von Vorhandenem darstellen – dies für Kenner der Dialektik.“ (GBA Bd. 25, S. 389)

---

<sup>16</sup> Auch sog. Modellbücher und die Publikation „Theaterarbeit“ begleiten die Transfer-Produktivität. Brechts Theaterpraxis ist auch gekennzeichnet durch das Entwickeln von „Praxeographie“ – also einer Aufschreibe-Praxis und Schreibbegleitung theatraler Produktivität.

<sup>17</sup> BERLINER ENSEMBLE, Helene Weigel (Hg.): Theaterarbeit. Dresden: Dresden, 1952, S. 305.

<sup>18</sup> Brecht nach einer Erinnerung von Wekwerth, in: WEKWERTH, Manfred. Notate, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967, S. 33.

In seinem „Messingkauf“ wünscht sich Brecht den *teatro-philien* Verhaltens-Typus<sup>19</sup> eines „produktiven Zuschauers“ bzw. als zuschauend Produzierenden. (GBA Bd. 22.2, S. 661 - 667)

Brecht sieht auch und gerade bei den Missvergnügten dem Theater gegenüber ein produktives Widerspruchsverhalten, das ihn hoffen lässt; denn: „das Hoffnungsvollste, was es an den heutigen Theatern gibt, sind Leute, die das Theater vorn (als Zuschauer / Zuschauerinnen, Anm. gk) und hinten (als Schauspieler / Schauspielerinnen, Anm. gk) nach der Vorstellung verlassen: sie sind mißvergnügt“ – ein Satz, den Brecht 1926 im Berliner Börsen-Courier publizieren konnte (GBA Bd. 21, S. 122). Fünf Jahre später (1931/2) wählt er als Motto zu „Der Dreigroschenprozeß. Ein soziologisches Experiment“: „Die Widersprüche sind die Hoffnungen!“ (GBA Bd. 21, S. 448) – in unserem Kontext vielleicht so lesbar: Die produktiv Missvergnügten sind Hoffnungsträger ...?! Produzierende Zuschauerschaft ist praktische, experimentelle, eingreifende Kritik und keine bloße interesselose Kontemplation!

### **Brief resume of the author:**

Der produzierende Zuschauer ist Zeitgenosse im sozialen, ästhetischen, politischen, ökonomischen und natürlichen Weltgefüge. Er ist einer, der die Diesseitigkeit, die Empirie, gegenwärtig – mittels produktiver Zuschaukunst – wahrnimmt und der unterscheiden kann mittels seines *interessierten* Zuschauens. Brechts „Me-ti“ empfiehlt: „Nicht eins mit sich sein, sich in Krisen drängen, kleine Äußerungen in große verwandeln ..., das alles kann man nicht nur beobachten, sondern auch machen.“ (GBA Bd. 18, S. 192) – also: produzieren.

### **Siglen**

---

<sup>19</sup> Ich folge für mein Verständnis von ‚Teatro-Philie‘ Rancière zur ‚Cinephilie‘: „Die Cinephilie verband den Kult der Kunst mit der Demokratie der Vergnügungen und der Emotionen, indem sie die Kriterien ablehnte, durch die das Kino in die Hochkultur Eingang fand ... sie stellte damit die herrschenden Kategorien des Kunstdenkens ins Frage“ (RANCIÈRE, Jacques. Spielräume des Kinos. Wien: Passagen, 2013, S. 12 f.).

GBA = BRECHT, Bertolt. Werke (Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe). Berlin, Weimar, Frankfurt am Main: Aufbau und Suhrkamp, 1989 ff.

GW = Bertolt Brecht. Gesammelte Werke (werkausgabe edition suhrkamp). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967.

### **The Author**

KOCH, Gerd, Dr., Diplom-Pädagoge, Professor für Theorie und Praxis der Sozialen Kulturarbeit (Theater) an der Alice-Salomon-Hochschule Berlin; dort bis Frühjahr 2010 auch wissenschaftlicher Leiter des Master-Studiengangs „Biografisches und Kreatives Schreiben“. Mit-Herausgeber der „Zeitschrift für Theaterpädagogik“. 1. Vorsitzender der Gesellschaft für Theaterpädagogik e. V. Zusammen mit Marianne Streisand Herausgeber des ersten deutschsprachigen „Wörterbuchs der Theaterpädagogik“.

**Participação, “performance comunitária” e performance política**  
**QUANDO O *HOMO SACER* SE REPRESENTA**  
**A estranha Ala de Mendigos da escola de samba Beija-Flor, Rio de Janeiro, 1989**

LIMA, Fátima Costa de<sup>1</sup>

**RESUMO**

Em 1989, o carnavalesco Joãosinho Trinta (1933-2011) criou o enredo *Ratos e Urubus, larguem a minha Fantasia!* para a escola de samba Beija-Flor. A estranha alegoria do Cristo Mendigo abriu o desfile conhecido como o “carneval do lixo e do luxo”. Concebida como uma cópia do monumento do Cristo Redentor, a alegoria foi coberta com saco plástico negro depois de proibida de apresentar-se pela Justiça brasileira que acatou a censura da Igreja à presença de um ícone religioso numa festa profana. Uma ala (conjunto de foliões) denominada *Ala de Mendigos*, composta pelo grupo teatral *Tá na Rua*, cortejava essa alegoria. Os atores representavam mendigos. A visualidade grotesca da maior ala do carnaval brasileiro se distinguia do “brilho, luxo e riqueza” costumeiros desse espetáculo popular. Ela chocou o público do sambódromo. Todavia, no segundo desfile (das escolas de samba campeãs do concurso), o carnavalesco convidou mendigos reais para compor a ala. A novidade da segunda performance foi a destruição do Cristo Mendigo pelos mendigos reais durante o desfile. Esse artigo pretende investigar os efeitos de recepção das performances dos atores e dos mendigos usando o conceito crítico de “alegoria” (Walter Benjamin) para embasar o debate entre “representação” e “representabilidade” (Hans-Thies Lehmann). A noção de “*homo sacer*” (Giorgio Agamben) atribuída aos foliões-mendigos permite “transfigurar” (Walter Benjamin) o operário do século XIX (Karl Marx) em favelado do século XXI (Slavoj Žizek) e fazer o “trânsito” (Mario Perniola) das formas

---

<sup>1</sup> Fátima Costa de Lima é professora-pesquisadora do Departamento de Artes Cênicas e do Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina. Temas de pesquisa: espaço cênico, imagem, alegoria e teatro político. Pesquisa atual: *Brecht em Benjamin: teatro político e teoria crítica*. Cenógrafa, figurinista e atriz.

políticas épico ao didático (Bertolt Brecht); e do dramático ao pós-dramático (Lehmann).

**WHEN *HOMO SACER* REPRESENTS ITSELF**  
**The strange Beggars *Ala* of Beija-Flor *samba* school, Rio de Janeiro, 1989**

**ABSTRACT**

In 1989, the carnival designer (*carnavalesco*) Joãozinho Trinta (1933-2011) created the plot *Rats and Vultures, drop my Fantasy!* to Beija-Flor *samba* school. A strange allegory named *Cristo Mendigo* (Christ the Beggar) opened this parade known as the "carnival of trash and luxury." The allegory originally designed as a *Cristo Redentor* (Christ the Redeemer) monument's copy was covered with black plastic bag after forbidden to perform for the Brazilian Justice acceptance of the Church censorship to the presence of a religious icon in a secular party. An *ala* (set of carnival players) called *Ala de Mendigos* (Beggars *Ala*) composed by the theater group *Tá na Rua* courted this allegory. The actors represented beggars. The visuality of the most bizarre set of Brazilian carnival reveals itself so distinct from the usual "brightness, luxury and wealth" of this popular show. It shocked Sambódromo's audience. However, Joãozinho Trinta invited real beggars to compose the *Beggars Ala* in the second show (the show of the *samba* schools winners of the contest). The novelty of the second performance was *Cristo Mendigo* destruction by the real beggars during the show. This article aims to research the actors and beggars performances' effects of reception using Walter Benjamin's critical concept of "allegory" to fundament the debate between "representation" and "representability" (Hans-Thies Lehmann) notions. Giorgio Agamben's "*homo sacer*" category assign to beggars players avoids "to transfigure" (Walter Benjamin) nineteenth century proletariat (Karl Marx) in contemporary slum (Slavoj Žižek) and to make the "transit" (Mario Perniola) from epical to didactical (Bertolt Brecht) and from dramatic to post-dramatic (Lehmann) political forms.

*"Quando o próprio Cristo é empurrado para o plano*

*do provisório, do cotidiano, do precário,  
estamos perante um gesto da mais radical sensorialidade.”<sup>2</sup>*  
Walter Benjamin

No ano de 1989, o carnavalesco<sup>3</sup> Joãozinho Trinta (1933-2011) criou o enredo *Ratos e Urubus, larguem a minha Fantasia!* para a agremiação carioca Grêmio Recreativo Esportivo Escola de Samba (GRES) Beija-Flor de Nilópolis. Uma estranha alegoria, nomeada Cristo Mendigo, abriu o desfile que ficou conhecido como o “carnaval do lixo e do luxo”. Para entender a importância desse desfile, a citação que se segue é exemplo de muitas outras que relatam o efeito que ele causou no universo carnavalesco brasileiro:

O ano de 1989 foi “o” ano dos carnavais do Rio de Janeiro. Segundo Zuenir Ventura, 1968 é o ano que ainda não terminou. Quem sabe 1989 seja o ano em que o carnaval ainda não acabou? Dezoito escolas desfilaram na Marquês de Sapucaí. Mas foi a 17ª a pisar na avenida que deixou boquiabertos a todos que assistiam o espetáculo. A Beija Flor apresentou o enredo “Ratos e urubus, larguem minha fantasia”, criação do genial Joãozinho Trinta. O artista fez um trabalho para calar a boca de quem achava que a Beija-Flor só levava luxo para a avenida, trazendo o lixo e a pobreza, num inacreditável carnaval de mendigos. O Cristo mendigo que a escola iria mostrar foi proibido pela Igreja. A alegoria desfilou coberta por uma lona preta, e com os dizeres: “Mesmo proibido, olhai por nós!”.<sup>4</sup>

Concebida como uma cópia do Cristo Redentor<sup>5</sup>, a alegoria<sup>6</sup> denominada Cristo Mendigo desfilou no Grupo 1<sup>7</sup> do Concurso das Escolas de Samba do Rio de Janeiro coberta com sacos plásticos negros amarrados com cordas à estátua original; em seu peito, uma faixa (ver citação anterior). Essa foi a solução encontrada pela escola de samba depois da exibição da alegoria ter sido proibida

<sup>2</sup> BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011, p. 195.

<sup>3</sup> Responsável pela criação artística do desfile de uma escola de samba.

<sup>4</sup> BRISOLARA, Gerson. *Dez momentos que arrepiaram o carnaval*. Moralistas do samba (online). Disponível em <http://moralistas-bateria-genial.webnode.pt/products/dez-momentos-que-arrepiaram-o-carnaval1/>, último acesso em 12/08/2013, às 08h42m.

<sup>5</sup> O *Cristo Redentor é uma estátua com 38 metros de altura*. Considerada imagem-símbolo e cartão postal da cidade do Rio de Janeiro, sua pedra fundamental foi lançada em 1922. Esse monumento foi inaugurado em 12 de outubro de 1931 e, a partir de 1937, oficializado como patrimônio histórico brasileiro. Em 7 de julho de 1997, passou a integrar o conjunto de construções do planeta eleitas como as maravilhas do nosso mundo atual.

<sup>6</sup> Mais especificamente, o carro alegórico abre-alas do desfile. O abre-alas é o primeiro carro a entrar na pista carnavalesca. Ele possui a função de apresentar o desfile.

<sup>7</sup> Em 1989, 18 escolas desfilaram nesse que era o grupo principal do concurso.



por liminar jurídica que acatou a censura da Igreja. Representada pelo então arcebispo Dom Eugênio Salles, foi desse modo que a Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro manifestou sua contrariedade com a participação de um ícone religioso numa festa profana.

Uma ala<sup>8</sup> do desfile era composta por grupos teatrais: a Ala dos Mendigos, como foi chamada, que cortejava a alegoria do Cristo Mendigo. Ela foi dirigida pelo diretor teatral Amir Haddad. Atores dos grupos Senzala e Tá na Rua representavam mendigos. A visualidade grotesca do conjunto formado pela ala e pela alegoria se distinguia do brilho e do luxo costumeiros do espetáculo das escolas de samba. A visão do Cristo Mendigo chocou o público presente no sambódromo durante seu primeiro desfile, ocorrido na alvorada de segunda para terça-feira (de 6 para 7 de fevereiro).

Houve depois um segundo desfile. No concurso das escolas de samba, as melhores classificadas retornam para desfilar novamente, e a escola sagra-se vice-campeã. No Rio de Janeiro, o evento de retorno é denominado Sábado das Campeãs. Para o retorno à pista carnavalesca, Joãozinho Trinta convidou mendigos reais para compor a Ala dos Mendigos. Durante a performance carnavalesca, os componentes da ala ampliada pelas suas presenças destruiu o Cristo Mendigo.

Vinte e um anos depois, a GRES Acadêmicos do Grande Rio fez retornar uma réplica exata do Cristo Mendigo ao Grupo Especial<sup>9</sup>. No enredo *Das Arquibancadas ao Camarote Nº 1... Um "Grande Rio" de Emoção na Apoteose do seu Coração*, a alegoria representou um dos dez maiores desfiles já ocorridos no sambódromo<sup>10</sup>, o tema de 2010. Na ocasião, a Ala de Mendigos foi substituída

---

<sup>8</sup> Além de composições e figuras especiais – casais de mestre-sala e porta-bandeira, comissão de frente e alegorias, por exemplo – uma escola de samba é formada por alas: conjuntos de foliões que variam em número, mas podem ser contabilizados em dezenas e até poucas centenas. As alas compõem a maior parte do contingente humano de uma escola de samba. Elas podem ser específicas – Bateria e Ala das Baianas -, mas a maioria é formada por foliões comuns, distinguindo-se umas das outras por temas específicos a partir do qual recebem nome e fantasia próprios.

<sup>9</sup> Nome atual do grupo principal do concurso das escolas de samba cariocas. Nele, hoje desfilam 12 agremiações.

<sup>10</sup> O nome oficial do sambódromo é Passarela do Samba Darcy Ribeiro. Quando Secretário da Cultura do Estado do Rio de Janeiro no governo de Leonel Brizola (1922-2004), Darcy Ribeiro

pela Ala das Baianas e por dois carros alegóricos: um deles carregava o Cristo Mendigo, e o outro trazia Joãosinho Trinta como destaque<sup>11</sup> principal. Esse desfile aclamou o Cristo Mendigo como a imagem por excelência do carnaval brasileiro.

O artigo especula sobre as performances da Ala de Mendigos – a primeira com atores e a segunda com mendigos; bem como sobre sua ausência no último desfile. A reflexão parte da oposição alegoria-símbolo apresentada por Walter Benjamin<sup>12</sup> no livro sobre o teatro barroco e se desdobra na reflexão de Hans-Thies Lehmann sobre representação e representabilidade<sup>13</sup>. A figura do mendigo é observada sob a noção de *homo sacer*, de Giorgio Agamben<sup>14</sup>, e segue Slavoj Žižek<sup>15</sup> na “transfiguração”<sup>16</sup> da figura do proletário: de operário do século XIX a favelado do século XXI. Por fim, a Ala de Mendigos perfaz o “trânsito”<sup>17</sup> do dramático ao pós-dramático em correspondência a suas performances nos vários desfiles.

O objetivo do artigo é refletir dialeticamente sobre a representação do mendigo da Ala de Mendigos, mostrando suas performances em correlação com suas distintas condições de, em primeiro lugar, atores que representam mendigos; e, em segundo lugar, de não-espectadores (dada sua condição sócio-econômica, não possuem poder aquisitivo que lhes permita freqüentar o sambódromo) chamados a representar-se num espetáculo carnavalesco.

### **Alegoria e símbolo; representação e representabilidade**

---

(1922-1997) idealizou a edificação que foi planejada e assinada pelo arquiteto Oscar Niemeyer (1907-2012).

<sup>11</sup> O destaque é uma figura especial inventada pelo próprio Joãosinho Trinta em carnavais anteriores que desfila sobre carro alegórico.

<sup>12</sup> BENJAMIN, *Origem do drama trágico alemão*, op. cit.

<sup>13</sup> LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Tradução de Pedro Süskind. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

<sup>14</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer. O poder soberano e a vida nua 1*. Tradução de Henrique Búrigo. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002.

<sup>15</sup> ŽIZEK, Slavoj. *A visão em paralaxe*. Tradução de Maria Beatriz Medina. São Paulo: Boitempo, 2008.

<sup>16</sup> BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza, p. 114-119. In: *Magia e técnica, arte e política* (Obras escolhidas, vol.1). Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

<sup>17</sup> PERNIOLA, Mario. *Enigmas. Egípcio, barroco e neobarroco na sociedade e na arte*. Tradução de Carolina Pizzolo Torquato. Chapecó: Argos, 2009.

“Jesus Cristo... não tendo fornecido seu código político,  
deixou sua obra incompleta.”  
Honoré de Balzac<sup>18</sup>

A Ala de Mendigos foi concebida para cortejar uma alegoria: o Cristo Mendigo. Devido às circunstâncias inusitadas que interferiram no seu processo de criação, ela tornou-se atípica: é, por exemplo, feia e grotesca, quando alegorias carnavalescas geralmente são belas e brilhantes. Para refletir sobre o Cristo Mendigo, o conceito de “alegoria” que Walter Benjamin explora no *Trauerspielbuch* (“livro do drama barroco” ou, em tradução literal, “livro do drama de luto”) mostra-se produtivo<sup>19</sup>.

A fim de combater o preconceito romântico contra a alegoria e conduzi-la à centralidade dos debates sobre a arte, Benjamin destacou suas qualidades frente às do símbolo. A oposição símbolo-alegoria pode ser assim resumida: o símbolo remete a si próprio, é opaco ao mundo, seu significado é fechado e dirige-se à sensibilidade; a alegoria remete e se opõe ao outro que ela representa, se relaciona com o mundo, encontra-se aberta à produção de significados e dirige-se à reflexão. Com isso, Benjamin revaloriza a alegoria, mas com uma função particular: crítica.

Se observarmos as qualidades acima listadas, o Cristo Redentor (monumento que inspirou a criação da alegoria carnavalesca em questão) é símbolo: ele, por si só, representa a Cristandade e a cidade do Rio de Janeiro. Mas o Cristo Mendigo é uma alegoria. Carnavalesca, em primeiro lugar. Ele remete e se contrapõe ao outro que representa: o Cristo da Igreja. Relaciona-se com o mundo: é obra do carnavalesco, mas sua forma final resulta da intervenção proibitiva da Igreja. E, por fim, ele permite a produção de uma série de significados através da reflexão crítica do “alegorista”: nele, Benjamin deposita a responsabilidade de detectar, estabelecer e decifrar uma alegoria.

A alegoria não atrai nossos olhares com nome, forma e espaço privilegiados em relação aos das outras coisas do mundo, como o faz o símbolo.

<sup>18</sup> Apud BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte/São Paulo: Editora UFMG/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007, p. 767.

<sup>19</sup> Consultar também TODOROV, Tzvetán. *Teorias do símbolo*. Tradução de Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus, 1996.

Ela só pode ser construída através do pensamento que Benjamin qualifica como “dialético”, o que conduz à discussão de Hans-Thies Lehmann sobre representação e representabilidade<sup>20</sup>.

Lehmann discorre sobre os diferentes efeitos de exposição dos espectadores teatrais à imagem audiovisual e à presença do ator. A projeção fílmica no teatro produz uma imagem que se encontra fora da realidade compartilhada entre plateia e performers. Por isso, a representação audiovisual torna possível o alívio causado pela sensação de libertação do real cotidiano. O teor de representabilidade do teatro, contudo, fracassa: diante da presença do corpo real do ator, a plateia sofre um desapontamento, quase um constrangimento, um pudor<sup>21</sup>.

Há no corpo uma virtualidade estabelecida pela infinitude do desejo do qual o corpo não é propriamente objeto, mas seu significante. O corpo produz, com sua presença, uma espécie de portal de Kafka cuja imagem é, por um alado, representável enquanto linguagem; mas, por outro lado, essa é uma porta que não pode ser transposta. Não se pode passar pela porta de Kafkada mesma forma que não se pode apreender a totalidade daquilo que promete o corpo do ator. Não há representação esgotável para o corpo: a presença do ator faz com que o teatro, antes de ser representação, seja comportamento e situação: reunir-se, participar, desempenhar papéis e assistir.

Se, com Lehmann, a assembleia teatral<sup>22</sup> não se dispõe à descarga, com Elias Canetti<sup>23</sup> pode-se conceber que o alívio proporcionado pela descarga acontece na situação da massa reunida. No carnaval das escolas de samba, a massa de foliões corresponde a essa situação: na pista<sup>24</sup> ou na plateia<sup>25</sup> do

---

<sup>20</sup> LEHMANN, *Teatro pós-dramático*, op. cit., p. 397-403.

<sup>21</sup> LEHMANN, Hans-Thies. O teatro mundial do pudor: trinta abordagens sobre a privação da representação, p. 33-54. In: *Escritura política no texto teatral*. Ensaio sobre Sófocles, Shakespeare, Kleist, Büchner, Jahn, Bataille, Brecht, Benjamin, Müller, Schlee. Tradução de Werner S. Rotschild e Priscila Nascimento. São Paulo: Perspectiva, 2009.

<sup>22</sup> GUÉNOUN, Denis. *A exibição das palavras*. Uma idéia (política) do teatro. Tradução de Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2003.

<sup>23</sup> CANETTI, Elias. *Massa e poder*. Tradução de Rodolfo Krestan. São Paulo, Brasília: Melhoramentos / Editora da UnB, 1983.

<sup>24</sup> Cada escola de samba carioca coloca na avenida de 3.500 a 4.000 componentes. Na Beija-Flor de 1989, eram cerca de 4.500 foliões a desfilar.

sambódromo, apertados todos uns com os outros, espectadores e foliões podem observar outros corpos (produzindo o pudor perante sua presença) e, ao mesmo tempo, experimentar o alívio da descarga (através da imersão de nosso próprio corpo na massa carnavalesca).

No carnaval, nos olhamos: o olhar que identifica o outro demarca a distância entre ambos. Com isso, permite a própria identificação como sendo o outro do outro. Porém, como integrantes da mesma massa, todos se encostam uns nos corpos dos outros. Dialética carnavalesca: folião e espectador, pudor e descarga que transitam entre uns e outros.

### **Mendigo: *homo sacer*, *Muselmann* ou favelado?**

*“Chamamos de pictórica a figura de um mendigo com as vestes rotas, o chapéu amassado e os sapatos furados.”*  
Heinrich Wölfflin<sup>26</sup>

Na Ala de Mendigos do desfile de *Ratos e urubus, larguem a minha fantasia!*, os outros são os mendigos. O mendigo é aquele de quem, no dia a dia, não queremos nos aproximar e muito menos nos encostar. É do mendigo a figura limítrofe e paradoxal de quem só existe como negação do desejo social. Semelhante ao corpo do ator no ambiente teatral, o mendigo, excluído, frustra a totalidade da representação social.

Para Giorgio Agamben, o social excluído remete ao *homo sacer*<sup>27</sup>, conceito que permite generalizar e ampliar a “vida nua”, situação em que não se possui (quase) nada além do próprio corpo para enfrentar (ou submeter-se) ao poder anômico contemporâneo. A figura histórica que inspirou esse conceito foi produzida em Auschwitz, modelo e gênese espacial da política que veio depois: a nossa. A organização, as atividades e, principalmente, a forma de vida criada nos

---

<sup>25</sup> Em, 1989, sambódromo carioca tinha capacidade para cerca de 60.000 espectadores. Hoje, ultrapassa 70.000.

<sup>26</sup> WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte. O problema da evolução dos estilos na arte mais recente*. Tradução de João Azenha Júnior. São Paulo: Martins Fontes, 2000, 348 p., p. 33.

<sup>27</sup> AGAMBEN, op. cit.

campos de concentração representam não um estágio superado da cultura, mas seu insuportável futuro: nós.

Esse cenário de horror produziu a figura do *Muselmann* (“muçulmano”). Seu corpo faminto, doente e torturado era mantido em precaríssimo equilíbrio entre a vida e a morte, no último grau de tensão. O *Muselmann* representa o penúltimo estágio da cadeia destrutiva da “solução final” nazista; o último é a morte. *Muselmänner* eram “cadáveres ambulantes” por excelência. Confrontados com sua face desfigurada, sua agonia ‘oriental’, os sobreviventes hesitam a atribuir-lhe até mesmo a mera dignidade do vivo.”<sup>28</sup> Por outro lado, o sofrimento máximo das testemunhas sobreviventes dos campos – como atesta Primo Levi - tem a ver com a insuportável convivência com aquele de quem ninguém se aproximava, a quem se olhava de longe e se deixava morrer pois, de certa maneira, já estavam mortos, eram mortos-vivos. Não se encosta num *Muselmann*, mas sua inevitável proximidade expunha os outros prisioneiros do campo a profundo constrangimento, a um pudor do qual jamais puderam livrar-se, em vida.

Slavoj Zizek<sup>29</sup> desenvolve a ideia de que, se há cada vez mais áreas urbanas do que rurais; e se cada vez mais favelas compõem o espaço urbano do planeta, haverá em pouco tempo mais favelados do que outros tipos sociais na população mundial. Na visão de Zizek, o proletário de hoje é o favelado: suas características correspondem às que o marxismo atribuiu ao trabalhador do século XIX. Nesse cenário, o favelado seria, portanto, o equivalente ao “sujeito revolucionário proletário”<sup>30</sup>. Além disso, afirma Zizek, sendo o favelado o “*Homo sacer*, o morto-vivo gerado de modo sistêmico pelo capitalismo global [...] novas formas de consciência social [...] surgirão dos coletivos das favelas: elas serão as sementes do futuro.”<sup>31</sup>

Mas o mendigo não é sequer um favelado. Ele se constitui apenas como o elemento totalmente excluído do edifício social. Como tal, é a imagem alegórica

---

<sup>28</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Remnants of Auschwitz. The witness and the Archive (Homo Sacer III)*. Translated by Daniel Heller-Roazen. New York: Zone Books, 2002, p. 70. Em inglês: “walking corpses’ par excellence. Confronted with his disfigured face, his “Oriental” agony, the survivors hesitate to attribute to him even the mere dignity of the living.”

<sup>29</sup> ZIZEK, op. cit., p. 354-357.

<sup>30</sup> Ibidem, p. 356.

<sup>31</sup> Ibidem.

das “relações entre dialética, mito e imagem”<sup>32</sup> da sociedade atual. O mendigo é a negação dessa sociedade e, paradoxalmente, também sua produção. É seu resto, o lixo que dela sobra e que Joãozinho Trinta soube reciclar em seu desfile: o mendigo como o lixo do luxo.

Resto indesejado, mas impossível de isolar dos outros modos de produção do social, no segundo desfile da Beija-Flor o mendigo representou o não-espectador cujo papel é representar-se. Seu corpo tornou-se o pivô de uma operação dialética infundável entre o não-ser e o mostrar-se. Todavia, o não-ser não pode representar o que, afinal, ele não é.

Resta agir.

### **O trânsito do dramático ao pós-dramático**

*“Pode ser que a continuidade da tradição seja uma aparência.  
Mas então é a permanência desta aparência de permanência  
que cria nela a continuidade.”  
Walter Benjamin<sup>33</sup>*

Segundo Mario Perniola, no “trânsito” do mesmo para o mesmo, a obra de arte guarda um resto. Esse resto é a parte que pode efetivamente interferir no *continuum* temporal. Seguindo os campos semântico-conceituais de Gilles Deleuze que conformam a concepção de mundo como continuidade, o “trânsito de uma determinação a outra do ser”<sup>34</sup> pode ser pensado como a dobra de Leibniz na matéria fluida dos corpos elásticos cheios de recessos, esconderijos e sutilezas. São quatro esses campos: o *volvo*, o *plecto*, o *flecto* e o *clino*. O desdobramento de Perniola sobre o terceiro deles, o *flecto*, se tomado como modelo de reflexão, flexiona e curva o *continuum* temporal com o objetivo de fazer flutuar a norma: as leis. Sem mudanças bruscas, por meio de transições insensíveis e sem saltos efetua operações tais como a inflexão, a modulação e a plasmação. Com respeito

---

<sup>32</sup> BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte/São Paulo: Editora UFMG/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007, p. 503.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 528.

<sup>34</sup> PERNIOLA, op. cit., p. 28.

ao Cristo Mendigo, se considerada apenas sua forma externa e visível, a mesma alegoria integrou os três desfiles. No entanto, cada uma de suas performances foi diferente.

No primeiro desfile, o Cristo Mendigo foi “modulado” em relação ao projeto original a fim de fazer “flutuar a norma” social que levou à sua proibição. Para tanto, a réplica do Cristo Redentor com trapos brancos pendurados (projeto original) foi coberta de preto e recebeu a faixa branca. Quanto à Ala de Mendigos, apenas no segundo desfile ela dobrou-se, flexionou-se, curvou-se.

No primeiro desfile, a ala manteve o projeto de Joãosinho Trinta: um conjunto de atores interpretando mendigos. Mas, no segundo desfile, fazendo eco à alegoria ela literalmente duplicou seu nome dobrando-se enquanto linguagem e representação do mendigo pelo próprio mendigo. Esse curto-circuito entre o nome da ala e sua representação parece ter provocado a interrupção do *continuum* carnavalesco: uma estranha comoção tomou a ala que, a partir da metade do desfile, foi destruindo a cobertura de sacos plásticos pretos da alegoria que, por fim, terminou o desfile somente com a cabeça do Cristo tapada e uma corda como que a enforcá-lo. Ao mesmo tempo, o corpo da alegoria foi como que enterrado pela metade na avenida, numa verdadeira catástrofe carnavalesca.

O tempo de interferência no *continuum* da história é denominado por Walter Benjamin como *Jetztzeit* (“tempo de agora”)<sup>35</sup>, o instante que rompe a linha histórica de modo súbito e violento. Quando isso acontece, o presente se modifica levando consigo passado e o futuro. O tempo desse acontecimento é o tempo revolucionário. Seu processo é dialético: nele, segundo Benjamin, cada etapa apresenta sua própria tendência, seus objetos e métodos. A obra, que parece a mesma, se revela outra à luz desse processo: “Apenas exteriormente uma obra de arte tem uma e somente uma forma”<sup>36</sup>.

Três momentos estéticos podem corresponder às três performances (ou sua ausência) da Ala de Mendigos e do Cristo Mendigo.

Momento dramático: no último desfile, na Grande Rio, o Cristo Mendigo sem a Ala de Mendigos mimetizou seu desfile original. A presença da alegoria

<sup>35</sup> BENJAMIN, Sobre o conceito de história. In: *Magia e técnica, arte e política*, op. cit.

<sup>36</sup> BENJAMIN, *Passagens*, op. cit., p. 515 e 517,



lembrava seu passado. Os novos dizeres em sua faixa - “Mesmo proibido, não deixei de brilhar!” – reforçavam um novo trânsito: a alegoria tornou-se símbolo (do carnaval carioca).

Momento dialético: no primeiro desfile, entre o épico - contrariar a decisão da Igreja e colocar um Cristo na avenida - e o didático - a experiência do desfile compartilhada pela massa carnavalesca -, a alegoria representou o irrepresentável. A Ala de Mendigos estava integrada nessa massa.

Momento pós-dramático: o Cristo Mendigo se repetiu, representando-se. Mas a representabilidade da Ala de Mendigos foi problematizada (ao serem a ela integrados os mendigos reais); e o efeito causado por sua performance atualizada pelo poder destrutivo da massa carnavalesca produziu outro fato artístico da relação dialética entre o mendigo representado e o mendigo real. Com isso, instaurou um espaço de indeterminação entre vida e representação.

### **Considerações finais**

“A alegoria sai de mãos vazias.”  
Walter Benjamin<sup>37</sup>

Em 2012, com o enredo *São Luiz, o poema encantado do Maranhão*, a Beija-Flor fez homenagem *post-mortem* a Joãozinho Trinta (1933-2011), recém-falecido. Não trouxe para a pista o que seria o quarto Cristo Mendigo, mas sim uma Ala de Mendigos com moradores de rua que passaram por uma seleção prévia. No teste realizado na quadra de ensaios da Beija-Flor, em Nilópolis, um contingente de 500 moradores de rua dançou e cantou ao som de dois sambas-enredo: o de 1989 e o de 2012. Uma comissão selecionadora escolheu 200 mendigos que “melhor” representaram sua condição de mendigo.

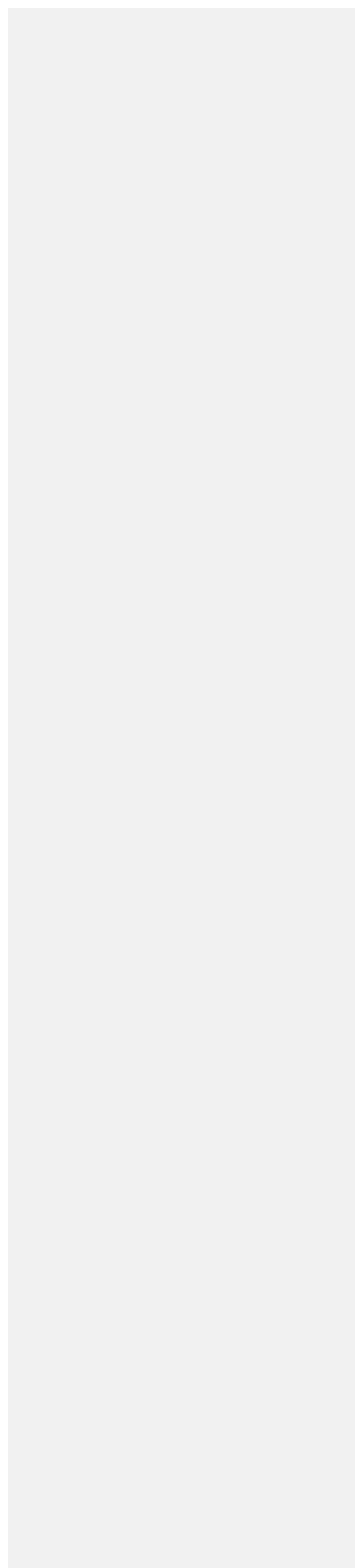
Testando e treinando o mendigo real para representar-se, a escola enquadrou a ideia de mendigo num projeto de representação que neutralizou o

---

<sup>37</sup> BENJAMIN, *Origem do drama trágico alemão*, op. cit., p. 251.

potencial crítico da Ala de Mendigos: no seu último desfile, os espectadores não podiam distinguir mendigo de folião.

No fim, restou apenas o luto pela perda do objeto.



## A INFLUÊNCIA DO TEATRO DE BRECHT NA FORMAÇÃO DO TEATRO DO OPRIMIDO

LOPES, Geraldo Britto<sup>1</sup>

### RESUMO

Artigo busca fazer uma ponte entre o trabalho de Brecht e Boal. Partindo das influências marxistas que os dois sofreram e sua forma de análise e prática. Brecht sempre buscou se renovar e não ficar preso a formas paralisantes e que o acomodassem. Levanto à hipótese de o Teatro do Oprimido ser uma resposta as questões da atualidade a partir dessa lógica de método brechtiano.

**Palavras-chaves:** Boal, Brecht, Teatro do Oprimido

### SUMMARY

Article seeks to make a bridge between the work of Brecht and Boal. Starting from the Marxist influence that both suffering and his way of analysis and practice. Brecht always sought to renew itself and not be stuck with crippling forms and that settled down. Raise the hypothesis of the Theatre of the Oppressed is a answer to the current issues from that logic Brechtian method.

**Key Words:** Boal, Brecht, Theatre of the Oppressed.

Quando me perguntam quais foram as minhas influências artísticas, sempre respondo a verdade: todas as pessoas inteligentes – não só as

---

<sup>1</sup> **Geo Britto/Geraldo Britto Lopes** é Membro do Centro de Teatro do Oprimido-CTO, desde 1990. Coordenou diversos projetos do CTO nas prisões, favelas, saúde mental, pontos de cultura entre outros. Ministrou oficinas na Palestina, Moçambique, Egito, Argentina, Uruguay, Colômbia, Bolívia, Guatemala, México, Índia, Portugal, Espanha, Alemanha, Inglaterra, Canadá e Estados Unidos. Mestrando UFF- Estudos Contemporâneo das artes.

letradas, mas também as analfabetas.<sup>2</sup> (BOAL, 2009)

Entre Boal e Brecht existe o que poderíamos chamar de “coincidências históricas”. Boal tinha 33 anos de idade quando do golpe cívico-militar no Brasil, Brecht tinha 35 quando da subida de Hitler ao poder na Alemanha. Boal e Brecht tiveram de sair de seus países em virtude das perseguições, seja pela ditadura e derrota da esquerda no Brasil, no caso de Boal, seja pelo nazismo e pela derrota da esquerda na Alemanha, no segundo caso, e ambos viajaram e desenvolveram seus trabalhos por outros países. De certa forma, os dois tiveram uma “esperança” ao fim de suas vidas, com o primeiro testemunhando a vitória de um governo de centro-esquerda, e o segundo, o socialismo real. Acredito que isso provocou nos dois certo “descanso” em suas armas, mas sem perderem a capacidade crítica.

Esta comunicação tem a proposta de analisar essas similaridades entre Boal e Brecht, fazer pontes metodológicas, contudo não será cronológica.

Já na direção do Teatro de Arena, Boal aprofunda a experiência com as influências de Brecht e radicaliza o Efeito Distanciamento (*Verfremdungseffekt*), criando o sistema Curinga, em que os atores se revezam fazendo todos os personagens, um embrião do que viria a ser o Teatro do Oprimido.

A proposta radical de Boal de não somente oferecer o produto pronto, mas, sim, os meios de produção, é um ponto fundamental de convergência entre

---

<sup>2</sup> BOAL, Augusto. *Estética do Oprimido*. Rio de Janeiro: Garamond Funarte, 2009.

ambos. Brecht escreve sobre a importância da democratização dos meios de produção teatral para mudar a “engrenagem”.

Essa conexão está presente também no trabalho de metáfora que Brecht empreendeu. Suas fábulas e situações não realistas faziam com que se retirasse o foco diretamente da realidade a ser abordada, mostrando, contudo, sua essência de forma mais profunda, de maneira quase universal.

Boal dizia:

Então é a coisa, mas como uma opinião sobre a coisa, não é a coisa como ela é, uma reprodução, mas uma recriação, uma transcrição, uma metáfora. Teatro é metáfora. Temos que desenvolver metáforas para melhor entender o mundo e como agir sobre ele.<sup>3</sup> (Boal, 2009)

Brecht se preocupava com o público dos espetáculos, que se limitava cada vez mais aos setores privilegiados e alienados. Essa crise provocou nele a possibilidade de buscar um público mais popular, que Brecht chamava de mais “autêntico”. Buscava assim construir práticas e teorias que dessem conta do entendimento das contradições visando à transformação social.

Ao buscar o ator e o não ator – “todos podem fazer teatro até mesmo os atores” –, Boal radicaliza essa busca de Brecht. Boal dizia que não fazia Teatro, do grego *theatron*:

(...) deixa de ser o lugar onde se assiste espetáculo e se transforma em arena onde espectadores e atores, assumidos como artistas e cidadãos, fabricam um espetáculo que pulsa em permanente movimento, como na

---

<sup>3</sup> BOAL, Augusto. *Estética do Oprimido*. Rio de Janeiro: Garamond Funarte, 2009

vida: *praxis-tron. Fazemos práxis-tron, não thea-tron.*<sup>4</sup> (BOAL, 2009, p. 164)

A seguir, são cotejados alguns textos de Marx com Boal, pois todos sabemos que Brecht era marxista e dizia: “não se pode escrever peças inteligentes hoje em dia sem conhecer as teorias de Marx”. Acredito que, mesmo os que se arvoram em afirmar que existem “vários” Brechts, reconhecem essa adesão.

Boal dialoga com Marx:

Todos somos melhores do que pensamos ser. Todos os homens são capazes de fazer tudo aquilo que um homem é capaz de fazer.<sup>5</sup> (BOAL, 2009, p. 158)

Na sociedade comunista, porém, onde cada indivíduo pode aperfeiçoar-se no campo que lhe aprouver, não tendo por isso uma esfera de atividade exclusiva, é a sociedade que regula a produção geral e me possibilita fazer hoje uma coisa, amanhã outra, caçar de manhã, pescar à tarde, pastorear à noite, fazer crítica depois da refeição, e tudo isto a meu bel-prazer, sem por isso me tornar exclusivamente caçador, pescador ou crítico.<sup>6</sup> (MARX-ENGELS, 2007 Sobre arte e literatura, p. 41)

A imagem é ficção, mas quem transforma não é. Penetrando nesse espelho, o ato de transformar transforma aquele ou aquela que o pratica. Um poeta se faz poetando, um escritor escrevendo, um compositor compondo, um professor ensinando e aprendendo, um Curinga curingando – um cidadão se faz agindo social, política e responsavelmente. *O Ato de transformar é transformador!*<sup>7</sup> (BOAL, 2009, p. 233)

As forças de que o seu corpo (ser humano) é dotado de braços e pernas, cabeça e mãos, são por ele postas em movimento, a fim de se apropriar das matérias, dando-lhes uma forma útil a sua vida. Ao mesmo tempo que, através desse movimento, atua sobre a natureza exterior e a modifica, modifica também sua própria natureza e desenvolve as faculdades que nela estavam adormecidas.<sup>8</sup> (MARX, 1971, p. 52)

---

<sup>4</sup> BOAL, Augusto. *Estética do Oprimido*. Rio de Janeiro: Garamond/Funarte, 2009.

<sup>5</sup> BOAL, Augusto. *Estética do Oprimido*. Rio de Janeiro: Garamond/Funarte, 2009.

<sup>6</sup> MARX-ENGELS, 1971 Sobre Literatura e arte: Editora Estampa

<sup>7</sup> BOAL, Augusto. *Estética do Oprimido*. Rio de Janeiro: Garamond/Funarte, 2009.

<sup>8</sup> MARX-ENGELS, 1971 Sobre Literatura e arte: Editora Estampa

Marx, Brecht e Boal entendem que o ser humano se afirma não somente como pensador, mas também através da *práxis*, sendo prático e pensante.

Boal concordava com Brecht em vários pontos.

Brecht era marxista: por isto para ele uma peça de teatro não deve terminar em repouso, em equilíbrio. Deve, pelo contrário, mostrar por que caminhos se desequilibra a sociedade e para onde caminha, e como apressar sua transição.<sup>9</sup> (BOAL, 1991 –, p. 107)

Mas também demarcava diferenças.

Brecht propõe uma Poética em que o espectador delega poderes ao personagem para que este atue em seu lugar, mas se reserve o direito de pensar por si mesmo, muitas vezes em oposição ao personagem. Produz-se uma “conscientização”. O que a Poética do Oprimido propõe é a própria ação! O espectador não delega poderes ao personagem para que atue nem para que pense em seu lugar: ao contrário, ele mesmo assume um papel protagônico, transforma a ação dramática inicialmente proposta, ensaia soluções possíveis, debate projetos modificadores: em resumo, o espectador ensaia, preparando-se para a ação real. Por isso, eu creio que o teatro não é revolucionário em si mesmo, mas certamente pode ser um excelente “ensaio” da revolução.<sup>10</sup> (BOAL, 1991 p. 139)

Brecht tentou o mesmo, mas, a meu ver, ficou na metade do caminho. **O que é insuficiente em Brecht é a falta de ação do espectador.** Seu teatro é catártico, pois não basta que o espectador pense: é necessário que ele aja, acione, realize, faça, atue. **O erro de Brecht foi não perceber o caráter indissolúvel do ethos e da diánoia, ação e pensamento** – ele propõe dissociar e mesmo contrapor o pensamento do espectador ao pensamento do personagem, mas a ação dramática continua independente do espectador, que se mantém na condição de espectador.<sup>11</sup> (BOAL, 1980, p. 83)

Talvez essa necessidade da ação ou não, inclusive neste debate que Ranciére traz das formas de participação, seja um ponto fundamental a ser desenvolvido hoje; contudo, não cabe tratá-lo aqui.

---

<sup>9</sup> Boal, Augusto. Teatro do Oprimido. 1991. Ed Civilização Brasileira

<sup>10</sup>

<sup>11</sup> BOAL, Augusto. *Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular*. São Paulo: Hucitec, 1980.

Um ponto fundamental é o debate tão atual da democratização dos meios de produção. Benjamin, parceiro de Brecht no artigo “Autor como produtor”, diz o mesmo que Boal sobre os artistas.

Seu trabalho não visa nunca à fabricação exclusiva de produtos, mas sempre, ao mesmo tempo, a dos meios de produção.<sup>12</sup> (BENJAMIN, 1985)

Um escritor que não ensina outros escritores não ensina ninguém.<sup>13</sup> (BENJAMIN, 1985)

Boal e Brecht acreditam que não basta somente um “teatro rotineiro”, mas que também devem mudar as formas de produção.

Brecht criou o conceito de “refuncionalização” para caracterizar a transformação de formas e instrumentos de produção por uma inteligência progressista e, portanto, interessada na liberação dos meios de produção, a serviço da luta de classes. Brecht foi o primeiro a confrontar o intelectual com a exigência fundamental: não abastecer o aparelho de produção, sem o modificar, na medida do possível, num sentido socialista.<sup>14</sup> (BENJAMIN, 1985)

Penso que todos os grupos teatrais verdadeiramente revolucionários devem transferir ao povo os meios de produção teatral, para que o próprio povo os utilize, a sua maneira e para os seus fins. O teatro é uma arma e é o povo quem deve manejá-la!<sup>15</sup> (Boal, 1991 –p. 139)

O termo brechtiano “refuncionalização”, em alemão *Umfunktionierung* (*U-Effect*), tem sido frequentemente mal interpretado e até mesmo ignorado. Ele visa justamente a uma nova forma de produção e, muitas vezes, é visto somente como uma proposta estética, no sentido menor, esvaziando assim seu sentido político. Boal estrutura uma proposta radical de marxismo, ao indicar que o sistema se

---

<sup>12</sup> BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

<sup>13</sup> Idem.

<sup>14</sup> Ibidem.

<sup>15</sup> Boal, Augusto. *Teatro do Oprimido*. 1991. Ed Civilização Brasileira



apropria, em primeiro lugar e de maneira total, dos meios de produção artística e cultural e nos aliena desse capital, criando como uma mais-valia artístico-cultural, antes mesmo da influência da infraestrutura, pois esta acontece já desde o conhecimento sensível, que são os primeiros que o ser humano desenvolve.

Dessa maneira Boal se aproxima de marxistas, que não veem o econômico como principal fator ou exclusivo de ser o potencializador de mudanças. Mas ele considera que as transformações culturais e econômicas são o resultado de um processo histórico e que não haveria uma hierarquia entre elas. E radicaliza ao dizer:

É pela posse da Palavra, da Imagem e do Som que os opressores oprimem, antes que o façam pelo dinheiro e pelas armas. Temos de reagir contra todas as formas de opressão. Essa luta deve-se dar, também, nesses três importantes campos de batalha do Pensamento Sensível. Temos que reconquistar a Palavra, a Imagem e o Som.<sup>16</sup> (BOAL, 2009, p. 40)

Obviamente que aqui falamos somente dos meios de produção cultural, e não de todos os meios de produção e de riqueza que perpassam nossa sociedade e a mantêm estruturada em um formato capitalista. Mas essa ação tem a potência de poder iniciar o questionamento da “engrenagem” que Brecht indicava. Se eu posso ensaiar a revolução a partir da apropriação dos meios de produção cultural, por que não poderia me apropriar de todos os outros e ensaiar uma revolução levando essa prática e essa ação para outros setores, para a vida como um todo?

---

<sup>16</sup> BOAL, Augusto. *Estética do Oprimido*. Rio de Janeiro: Garamond/Funarte, 2009.

Brecht tinha o desafio de buscar a politização da arte, tendo esta uma finalidade pedagógica, mas ao mesmo tempo torná-la atrativa. Será que o Teatro do Oprimido pode ser umas dessas alternativas?

Mas como seria esta obra de arte? O realismo daria conta? Como construir uma obra realista hoje? Brecht diz:

A arte não deixa de ser realista por modificar as proporções; só deixa de sê-lo quando as modifica de modo tal que o público fracassaria, na vida real, caso se baseasse nas imagens representadas para entender a realidade e agir nela. (Brecht)

Brecht tem uma grande preocupação com a renovação formal. Ele vê a forma vinculada à sua significação histórico-social. A forma é basicamente a estrutura, o gênero, e não o conjunto de artifícios estilísticos ou decorativos mobilizados por uma subjetividade isolada; é preciso criar uma nova estrutura, um novo gênero. Nele a forma tem uma conexão dialética fundamental com a questão do conteúdo, não concorda com um renovar por renovar, sem uma significação.

O realismo não é uma pura questão de forma. Copiando os métodos daqueles realistas deixaremos de ser nós mesmos. Realista significa pôr a nu a estrutura das causas que regem a vida social; desmascarar o ponto de vista imperante como o ponto de vista da classe dominante; adotar, para escrever, o ponto de vista da classe que preparou as soluções mais amplas para os problemas mais prementes que afligem a sociedade humana; salientar o aspecto dinâmico do desenvolvimento social; visar uma forma concreta que encoraje a abstração generalizante.<sup>17</sup> (Brecht)

O Teatro do Oprimido mantém essa proposta ao ter esta preocupação da subjetividade da história do oprimido, da experiência vivida, mas incorporando o

que é universal, tendo a conexão com a história social.

Nenhuma cena de Teatro-Fórum (técnica do Teatro do Oprimido) deve ser exposta em escala microscópica sem que se vejam os elementos essenciais do Mapa da situação... em um conflito particular, não devemos descer as suas singularidades, conjunturais, mas subir ao estrutural: do fenómeno a lei que o rege – as suas causas – Ascese!<sup>18</sup> (Boal, 2009, pag 173)

Brecht responde aos críticos de seu teatro, e acredito que Boal poderia dizer o mesmo aos artistas, sejam os convencionais, sejam mesmo os da esquerda “rotineira”, como os chamava Benjamin.

Quando certas pessoas vêem novas formas, exclamam queixosas: ‘formalismo!’. Mas elas próprias são as piores formalistas, adoradoras a qualquer preço das velhas formas, pessoas que só tem olhar para as formas, só cuidam delas, só delas fazem objeto de sua investigação. O não-saber-fazer, o não-saber-fazer-algo-de-determinado é realmente uma precondição para saber fazer algo de diferente.<sup>19</sup> (Brecht)

Sem forma revolucionária não há arte revolucionária.<sup>20</sup> (Maiakóvski .)

Mesmo sabendo que hoje, no mundo do Teatro do Oprimido, vivemos um grande formalismo, em que simplesmente se repete uma fórmula dada – a estrutura dramatúrgica do Teatro do Oprimido –, tenho como hipótese que Boal buscou um método brechtiano e marxista, conseqüentemente, para criar sua teoria.

Noutras palavras, faria parte de uma inspiração marxista conseqüente um certo deslocamento da própria problemática clássica do marxismo, obrigando a pensar a experiência histórica com a própria cabeça, sem sujeição às construções consagradas que nos serviam de modelo, incluídas aí as de Marx.<sup>21</sup> (SCHWARZ, pag 47)

---

<sup>18</sup> BOAL, Augusto. *Estética do Oprimido*. Rio de Janeiro: Garamond/Funarte, 2009.

<sup>19</sup>

<sup>20</sup>

<sup>21</sup> SCHWARZ, Roberto. *Sequências Brasileiras*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

Acredito então que, talvez, esse método brechtiano seja ainda, ou não, uma ponte, uma inspiração para continuidade do trabalho de Brecht e de Boal.

### **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Ed Brasiliense, 1985.

BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

BOAL, Augusto. *Estética do Oprimido*. Rio de Janeiro: Garamond/Funarte, 2009.

BOAL, Augusto. *Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular*. São Paulo: Hucitec, 1980.

MARX-ENGELS. *Sobre a Literatura e a Arte*. Lisboa: Ed. Estampa, 1971.

SCHWARZ, Roberto. *Sequências Brasileiras*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

---

**DETRITOS EM PROCESSO E O PÚBLICO COMO AGENTE-COMPOSITOR EM  
MATERIAL TEBAS ELDORADOS/ 11 DE SETEMBRO, DA II TRUPE DE  
CHOQUE**

MARTINS, Lúcia Helena<sup>1</sup>

**RESUMO**

Este artigo tem como objetivo analisar alguns aspectos do projeto artístico-pedagógico *Material Tebas Eldorados/ 11 de Setembro* da II Trupe de Choque. Neste projeto foram realizadas cenas a partir de: materiais dispostos nos locais, proposta de temas a partir de textos tebanos, improvisações e interações entre ator/espaço/espectador ou participante, havendo a transferência de controle da cena ao público agente-compositor. Durante todo o processo de criação, que teve duração de um ano, todos os participantes – desde o público até os pacientes do Hospital Psiquiátrico Pinel, local onde fica a sede do grupo – houve a abertura do processo de criação etapa por etapa, através de vivências e apresentações, não de uma peça teatral, mas de seus detritos. Desta forma os participantes colocam-se como sujeitos da criação ou público agente-compositor, abarcando inúmeras vozes em processo contínuo. O processo de criação está em trânsito constante e os participantes atuam para si mesmos, obtendo seu próprio aprendizado diante da própria atuação e da atuação dos outros, gerando uma atividade crítica aos comportamentos e aos discursos hegemônicos, aproximando-se dos fundamentos das peças didáticas de Bertolt Brecht. A participação dos atuantes fundamenta o processo de construção em que são abordados os estilhaços de uma cultura, o pós 11 de setembro. Para iluminar a discussão sobre este processo cênico, utilizarei fundamentos dos teóricos: Hans-Thies Lehmann, Bertolt Brecht, Flávio Desgranges, Margarida Gandara Rauen, Nicolas Bourriaud, entre outros.

---

<sup>1</sup> Mestre em Teorias Literárias - pesquisa em Dramaturgias do espaço. Especialista em Literatura Dramática e Teatro. Graduada em Licenciatura em Artes Cênicas. Atualmente é professora colaboradora da Faculdade de Artes do Paraná (UNESPAR-FAP). Diretora do Grupo Aurora Teatral e professora de teatro juvenil e infantil pela Fundação Cultural de Curitiba, desde 2007.

**Palavras-chave:** público como agente-compositor; detritos; *Material Tebas Eldorados/ 11 de Setembro*

**REMAINS IN PROCESS AND THE PUBLIC AS COMPOSITIONAL AGENT IN  
*MATERIAL TEBAS ELDORADOS/ 11 DE SETEMBRO*, BY II TRUPE DE  
CHOQUE**

**ABSTRACT**

This article proposes to analyze some aspects of the pedagogical-artistic project *Material Tebas Eldorados/ 11 de Setembro*, by II Trupe de Choque. The scenes composed were elaborated by the participants who had several clues at their disposal: material objects placed within the area where the project was set, themes selected from Theban plays, improvisations and interactions among the triad actor/space/spectator and transfer of control to the public as compositional agent. During the process of creation, which lasted a whole year, all the participants, including the patients of the Psychiatry Hospital Pinel, where the headquarters of the group are localized, there has been a step by step open interchange, through experience and presentation, not of a play, but of its remains. Thus, the participants become subjects or compositional agents of the activities, being part of the multiple voices in continuous movement. The creative process is in constant transit and the participants act independently, learning from their own performance and the performance of others. The activities criticize stereotyped behavior and hegemonic discourses, using strategies that can be related to Bertolt Brecht's objectives as concerns his learning plays. The participation of the actants constitutes the foundation of the process of construction in which the remains of our post September 11<sup>th</sup> culture are addressed. This scenic manifestation will be investigated in the light of the theoretical perspectives of Hans-Thies Lehmann, Bertolt Brecht, Flávio Desgranges, Margarida Gandara Rauen, Nicolas Bourriaud, among others.

**Key-words:** participants as compositional agents; remains; *Material Tebas Eldorados/ 11 de Setembro*.

A II Trupe de Choque<sup>2</sup> é um coletivo teatral que atua na cidade de São Paulo há mais de 10 anos. O grupo vem desenvolvendo projetos de cunho artístico-pedagógico, sempre em diálogo com diversas comunidades. A sede do grupo foi a Usina de Compostagem de lixo de São Mateus e o Hospital Psiquiátrico Pinel, em São Paulo, locais onde desenvolveram e desenvolvem seus projetos. O interesse do grupo pela dialética é o cerne de todo o histórico do grupo, tendo em vista que, ao longo do processo criativo investigativo, desconstróem e reconstróem suas próprias descobertas, num fluxo contínuo.

O grupo busca, a partir desse formato de criação e investigação, subverter as regras da lógica vigente do capitalismo tardio. Ao realizar trabalhos corporais, buscam o desvelamento das contradições, impregnadas no sujeito assujeitado contemporâneo.

O processo da II Trupe de Choque remete às peças didáticas de Bertolt Brecht. Tendo como base o teatro dialético, a criação coletiva inclui a colaboração de pessoas de diversas classes sociais e pacientes do Hospital Psiquiátrico Pinel. Em 1970, a peça didática foi apontada por Reiner Steinweg (citado em DESGRANGES, 2006) como

[...] caminho possível para um teatro do futuro, propondo uma nova compreensão deste teatro brechtiano que, diferente do teatro épico de espetáculo, estaria centrado na participação efetiva do espectador, caracterizando-se fundamentalmente por um evento em que os integrantes seriam ao mesmo tempo observadores e atuantes. (DESGRANGES, 2006, p. 78)

---

<sup>2</sup> A proposta da II Trupe de Choque foi publicada em duas edições de manifesto em forma de jornal, denominado *negativo*. Todas as citações desse documento serão assinaladas pela letra N1, referente ao primeiro ou N2, que se refere ao segundo, seguida pelo número das páginas.

Assim como a peça didática de Brecht, em *Il Trupe de Choque* deve ser levado em consideração não um teatro de espetáculo, mas sua característica de aprendizagem e o processo investigativo de apreensão e crítica da vida social, pois, como dito anteriormente, possui um caráter pedagógico calcado na proposição participativa feita aos integrantes do evento, ou seja, “um processo que possibilite ao indivíduo tomar conhecimento das coisas pela via da experiência sensível” (DESGRANGES, 2006, p.79-80).

O fundamento da proposta educacional da peça didática é a ideia de que os atuantes, a partir de questionamentos provocados pela ação, crítica da situação social e reflexão sobre as atitudes realizadas diante dos fatos abordados, ensinam a si mesmos. Ao atuarem para si mesmos, os participantes visam o próprio aprendizado, pois, diante da própria atuação, da atuação dos outros e – por meio destas – a crítica aos comportamentos e discursos, a peça didática visa gerar uma atitude crítica e um comportamento político. O texto da peça didática é concebido como um roteiro ou modelo de ação, cuja participação dos atuantes é quem fundamenta o seu processo de construção. Esse modelo de ação constitui-se de uma proposta a ser discutida, criada, estudada e compreendida por todos os jogadores.

Toda essa pesquisa busca que seus participantes sejam capazes de expressar e refletir sobre o mundo para além da determinação social da formação da sociedade do capitalismo tardio. O engajamento político e o caminho percorrido pelo grupo, como a utilização do teatro dialético de Bertolt Brecht, remete ao encenador Heiner Müller. Uma das semelhanças é a forma fragmentada característica da desconstrução. Segundo Ruth Röhl, em *O teatro de Heiner*



Müller (1997), o trabalho com o fragmento tem várias funções, entre elas a de “impedir a indiferenciação das partes numa aparente totalidade e ativar a participação do espectador [...] o fragmento torna-se produtor de conteúdos, abrindo-se à subjetividade do receptor” (p.121). Essa é uma tarefa, segundo Brecht, primariamente política, já que age contra padrões produzidos pela mídia, e, ainda, o trabalho com o fragmento “provoca colisão instantânea de tempos heterogêneos, possibilitando a revisão crítica do presente à luz do passado” (p. 121).

A partir da apropriação do termo “peripatético” que, pela terminologia grega, significa “aqueles que ensinam caminhando”, ou seja aprender conforme os passos dados; o grupo cria os “Núcleos Peripatéticos de Pesquisa”, que são espaços de reuniões pedagógicas que acontecem semanalmente, abertos aos mais diversos integrantes – pessoas interessadas em estudar teatro e outras linguagens artísticas, pacientes do Hospital Psiquiátrico Pinel etc. – buscando unir o processo criativo do grupo ao trabalho pedagógico dos Núcleos.

O formato de trabalho do grupo por meio dos Núcleos Peripatéticos de Pesquisa acaba por romper as limitações entre teoria e prática, fazendo jus ao significado do termo “aprender caminhando”. Em relação a essa prática, aliada aos estudos teóricos, o grupo apropria-se de outro termo filosófico e denomina “Ensaio em Devir”. “Ensaio” etimologicamente remonta a ideia de tentativa e “Devir”, segundo Deleuze e Guattari, significa:

a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se tem (...), extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, velocidade e lentidão, as mais próximas do que já estamos devindos e pelas quais a gente devém. Nesse sentido, diz-se que o devir é o processo do desejo. (DELEUZE, GUATTARI, p. 334)

Então os “Ensaio em Devir”, realizados pela II Trupe de Choque, instauram um processo de desejo coletivo em que todos os participantes colocam-se como sujeitos da criação, abarcando inúmeras vozes em processo contínuo.

O projeto *Material Tebas Eldorados/ 11 de Setembro* realizou sua investigação artística prática e pedagógica nos formatos dos experimentos dos “Ensaio em Devir” aliados aos Núcleos Peripatéticos de Pesquisa no Hospital Psiquiátrico Pinel, buscando – a partir da abertura do processo de criação etapa por etapa e das criações coletivas não hierarquizadas entre criadores e espectadores participantes ou não - vivências e apresentações, não de uma peça teatral, mas de seus detritos, “restos de tudo aquilo que o processo de criação foi incapaz de digerir” (N1, p.3).

Ao apresentar as ruínas e fracassos é reafirmado o abismo que se encontra dentro de seu próprio processo criativo e lançada luz à possibilidade de uma outra experiência artística baseada em cacos, ruínas e detritos da tradição esmigalhada do contraditório consumidor assujeitado: “Queremos dividir essa nova experiência artística com o público, para que assuma o papel de um catador de sucata e de lixo e recolha por entre os cacos, os restos, os detritos, algo que possa nos fazer sentido” (N1, p. 4).

Para a realização dos “Ensaio em Devir” e pesquisa dos Núcleos Peripatéticos foi escolhido como base para esse projeto a miragem de Eldorado, cidade imaginária, fruto que o desejo de colonizadores brasileiros não cansou de dissolver. A partir de escavações de um território esquecido da cidade, o Hospital Psiquiátrico Pinel, a pesquisa buscou investigar aproximações “da história de

todos os soterrados pelas ilusões que a má formação da sociedade brasileira não satisfaz” (N1, p. 5).

Nesse sentido, o Eldorado desse projeto é visto como um ideal de transformação que pode gerar também fracassos e horror, pois são capazes de revelar relações de poder concentradas histórica e socialmente em tempos e espaços de sonho e pesadelo. O Eldorado que norteia a pesquisa é a sociedade do espetáculo concretizada no momento traumático do capitalismo tardio: o 11 de setembro.

A imagem da viagem, do trânsito permanente, lugar de passagem, é a imagem central desse projeto, que torna capaz de articular seus inúmeros Eldorados. Como material cênico catalisador da investigação sobre o *Eldorados 11 de Setembro* tem-se a tetralogia tebana: *Édipo Rei*, *Édipo em Colono*, *Antígona* e *Os sete contra Tebas* que, segundo o grupo, a partir da identificação por meio de improvisações das ações centrais de cada uma dessas peças, pode haver o confronto com o universo do Eldorado 11 de Setembro e, com isso, a possibilidade da abordagem de questões como relações de poder e de dominação, inseridos nos conceitos de estratégias espetaculares de produção de valor e de subjetividades.

#### UM RELATO DE PROCESSO (data 27/07/2010)

A vivência do processo desta data é iniciada com a leitura de um texto dramático, baseado em *Antígona*, de Sófocles, no qual observa-se uma revisão do texto clássico à luz de Bertolt Brecht. Nesse texto há a proposição de investigar *Antígona* de maneira polifônica, e, a partir disso, criar um personagem de acordo com o consumidor contemporâneo, sujeito assujeitado pelos ditames da forma

mercadoria. O texto busca dar algumas bases para trabalhar o vazio de Antígona para dar novo conceito à personagem.

Após a leitura do texto todos são convidados a participar do aquecimento corporal em formato de jogo em duplas ou trios, conduzido por Ivan Delmanto, diretor da Il Trupe de Choque. Depois disso, todos são encaminhados até um espaço aberto, onde há árvores, mato e uma casa em ruínas.

Neste espaço, vários elementos, objetos e dispositivos estão arrumados no local, como, por exemplo, diversos figurinos pendurados nos galhos das árvores telões presos em fios, computadores, aparelhos de som, luz, aparelhos televisores e outros eletrônicos deixados à vontade para que todos possam mexer, mudar e criar no espaço e tempo da vivência. Tudo pode ser utilizado para criar, inclusive terra, lixo, mato, etc.

Após o primeiro contato do grupo com o espaço, cada um dos participantes escolhe um espaço/figurino/objeto e, a partir desses materiais, cria cenas - pode ser tanto uma cena teatral, quanto uma instalação, pois há total liberdade. As criações acontecem em vários lugares ao mesmo tempo

Depois desse reconhecimento do local, escolha de materiais e de uma primeira ideia de criação, o grupo volta para o barracão e as mesmas duplas ou trios fazem outros exercícios (jogos). Então é estabelecido um jogo partindo de ideias que já haviam sido manifestadas no primeiro momento de criação para aquele dia, tal como a questão levantada no processo: qual é o desejo de Antígona? Esse jogo acontece como um jogo de "poder", em que cada pessoa da dupla ou trio tenta dominar e prender o outro, corporalmente.

Depois, inicia-se a Jornada em que cada dupla ou trio experimenta o jogo junto com a cena criada a partir do texto proposto até chegar ao local de criação novamente, mas, desta vez, buscando relacionar cada criação individual com a criação coletiva para recriá-la novamente pelo todo. A partir dessas vivências, cada participante mostra as cenas criadas, num cortejo em que todos observam em conjunto

Em relação às cenas criadas durante o ensaio em devir, observa-se que muitos dos trios ou duplas, não chegam a utilizar o texto lido no início da vivência, porém, em todas elas predominam as relações de poder e dominação através de gestos corporais. Algumas duplas lêem trechos do texto, outras apenas repetem algumas palavras-chave. Há infinitas possibilidades de interpretação, pois tudo é fragmentado e aberto. O local e os objetos que ali estão fazem parte do material de criação de cenas tanto quanto os cacos e detritos que podem ser visto nestas tentativas compostas de fragmentos: as telhas da casa em ruínas, o lixo, os escombros.

A proposta do projeto *Material Tebas* de fazer emergir o aparecimento das vozes dos que ficaram abafados pela história é realizada devido ao seu formato de criação coletiva na qual se manifesta uma polifonia de eldorados. Outro motivo que sustenta a proposta é justamente a investigação do sujeito esmigalhado, assim como o vazio irrompido no pós 11 de setembro, pois, a partir daí, surge a contradição, que é dada a ver através dos fragmentos que podem ser os cacos do momento histórico contemporâneo.

As jornadas passam a ser detritos em movimento contínuo. Não são apenas esboços de ideias esperando por um sentido e sim cenas que se

põem em transformação contínua, questionada pela própria prática de fazer e refazer, sempre provocada. (N1, p.11)

No “Ensaio em Devir” do dia 27 de julho, evidenciou-se a manifestação das vozes dos participantes, ao criarem juntos, de diversas formas, como atores, diretores, dramaturgos, cenógrafos, figurinistas, músicos, sonoplastas, interventores, etc., e cada um poderia mudar de papel quando quisesse, numa constante criação coletiva.

Para Margarida Gandara Rauen (2009), acolher o público como agente compositor é uma questão de transferência de controle. Tendo em vista que o teatro é um jogo, a partir de uma análise do estudo de Callois sobre o jogo e suas tipologias, Rauen comenta que *ludus* implica jogo com regras e *paidia* jogo sem regras, porém a palavra “jogo” tende a ser mais relacionada com o *ludus*, incluindo nossa bibliografia de teatro.

Segundo a autora, parafraseando Schechner, a diferença entre *paidia* e *ludus* foi ignorada na teoria do teatro, desde a teoria aristotélica, em que é perpetuada a perspectiva hierárquica de dramaturgia e encenação, e deixa em segundo plano o estudo do público como coletivo interativo, que é inerente ao teatro, mesmo o teatro convencional com separação entre palco e plateia.

Quando o público atua com ações, a participação dilui a fronteira entre o elenco e o público, instaurando uma relação aberta entre ambos, transcendendo a noção de um jogo com regras convencionadas e, em função do aumento da dinâmica interpessoal, encontrando possibilidades de um andamento coletivo da cena. (RAUEN, 2009, p. 176)

Aí então, permanece a noção de *paidia* e não de *ludus*. E:

No sentido mais amplo do termo *paidia*, o público, ao invés de participar de um jogo, aceitando suas regras, compartilha da criação no tempo-espaço real da cena e passa a interferir na mesma, subvertendo

eventuais regras, resignificando o roteiro de partida. (RAUEN, 2009, p.176)

A liberdade proporcionada à criação difere em relação a tipos e graus de peças, espetáculos ou *performances*. Rauen afirma que o desafio de levar o público à participação em cena se ramifica em questões de tipo e grau. O espaço é um dos fatores que interfere na relação do público com a obra, quanto mais o espectador puder transitar livremente maior grau de liberdade lhe é dada e quanto maior esta liberdade, maior é a interferência/participação do público na performance/vivência/cena. Então, os níveis de participação do espectador variam conforme espaço, porém, mesmo em espaços não convencionais, podem haver paredes invisíveis que separam o espaço criador do espaço receptor. Existem grupos de teatro que têm como objetivo a participação do público, porém o público é conduzido o tempo todo para jogar conforme a proposta do grupo, neste sentido, o grau da participação é muito limitado, tendo em vista o direcionamento e controle exercido pelos atores.

Em *Material Tebas Eldorados 11 de Setembro*, o nível de participação do espectador é bem ampla, ele é um agente-compositor. Apesar de conter uma proposta de espaço, materiais, apresentação de texto no início e exercícios corporais, permite que durante todo o acontecimento – desde o aquecimento e as discussões iniciais até o final do processo criativo do “Ensaio em Devir” do dia – todos, público e integrantes do grupo, participem sem uma rígida e disciplinada condução por parte do grupo.

Tendo em vista que os participantes do processo da II Trupe de Choque pertencem a diversas classes sociais e localidades da cidade, o seu

comportamento difere bastante. Para Rauén, a participação do público está ligada a “desestabilização ou suspensão de elementos controladores, tais como o autor, texto, a arquitetura ou quaisquer outras hierarquias” (2009, p. 168). Esse grau de participação do público para assumir o controle tem implicações comportamentais, pode-se relacionar o estudo sobre a composição artística para a questão política implicando identificar “quem controla e quem é controlado, quem manda e estabelece regras e quem deve segui-las ou obedecer” (p. 169).

O controle é um mecanismo de opressão que está no âmago tanto da história de diversos povos como da história pessoal de muitas pessoas. Então, muitas vezes, um espaço que não tenha a forma de controle com a separação palco/plateia pode gerar confusão no jogador, que, por falta de convenções reconhecidas de comportamento, pode encontrar-se perdido na cena. Se não houver instruções sobre o que fazer e onde estar no espaço, o jogador – que apesar de estar na função de agente compositor se comporta como público – aplica estratégias de generalização, como ficar em frente a um ator e observá-lo, e também resiste à participação por motivo de vergonha, medo de ser exposto. Por outro lado,

[...] ser agente compositor da cena, não requer, inclusive interagir diretamente com um (a) *performer*. O simples fato de uma (a) párticipa da cena locomover-se no espaço ou realizar uma ação simultânea às ações do/da *performer*, já constitui uma composição e uma configuração do local específico. Ou seja, o/a *performer* não precisa reter o controle das ações, nem mesmo precisa responder a participações. Quanto mais permitir que os párticipes reorganizem a cena ao seu redor, quanto menor for o seu controle, maior será a liberdade desses párticipes e, conseqüentemente, maior o grau de desestabilização das noções de autoria e de obra. (RAUEN, 2009, p.171)



Em relação à forma do projeto, primeiramente, o controle da cena é transferido para todos os participantes, havendo a possibilidade de exercerem o poder da criação. Por ironia, essa liberdade, pela qual o participante pode exercer o papel de compositor, muitas vezes não acontece. Quando a criação é deixada nas mãos do público, através de suas atitudes ou não-atitudes, aparecem as contradições que permeiam a questão do “onde está o poder”. Com isso, é revelada a opressão a que muitas pessoas são subjugadas social, política e culturalmente.

Ao se verem em frente à liberdade não sabem o que fazer, pois sempre foram controladas e estão condicionadas a seguir as regras estabelecidas por aqueles que exercem o poder. Não só o pensamento dos participantes, mas também suas atitudes, reveladas por meio de seus corpos de sujeitos assujeitados, são permeados pelo controle exercido por um poder em que tudo equivale a uma mercadoria. Há, a partir dessas atitudes, um desvelamento do sujeito assujeitado por meio do “Ensaio em devir”.

Nesse sentido, ao experienciar o “Ensaio em devir”, os participantes têm a possibilidade de realizar esse “poder”. Talvez aí haja uma brecha sobre um questionamento do grupo sobre “onde está o poder?”, ao perceber-se e conscientizar-se como um ser no e do mundo o sujeito pode exercer uma transformação pelo desvelamento de que é criador, ator e espectador do evento *Material Tebas* assim como da sua própria história pessoal e social, experiência que fundamenta a peça a peça didática brechtiana, em que

[...] se poderia questionar as atitudes dos personagens e, junto com elas, as atitudes dos próprios atuantes, que refletem acerca de seus próprios

comportamentos diante de fatos semelhantes experimentados cotidianamente. O fato se tornaria, dessa maneira, historicizado, sendo reportado ao presente. (DESGRANGES, 2006, p. 83)

Assim como nas peças didáticas, nos “Ensaio em devir” também as contradições podem apontar a crítica ao comportamento social. São vistas e possuem efeito educacional, tanto ações e posturas valorizadas como positivas, mas também posturas antissociais.

*Material Tebas Eldorados/11 de setembro*, não se trata de um espetáculo, nem um ensaio aberto, dentro dos formatos que já existem, e sim um processo a ser descoberto no calor da relação entre público e atores, dialogando com o tema tratado sobre relações de poder e relações sociais, que podem ser percebidas durante as vivências como um espelhamento da sociedade em geral.

#### **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

BOURRIAUD, N. Estética relacional. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

DELEUZE, G & GUATTARI, F. Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 1995.

DESGRANGES, F. A pedagogia do teatro: provocação e dialogismo. São Paulo: Editora Hucitec: Edições Mandacaru, 2006.

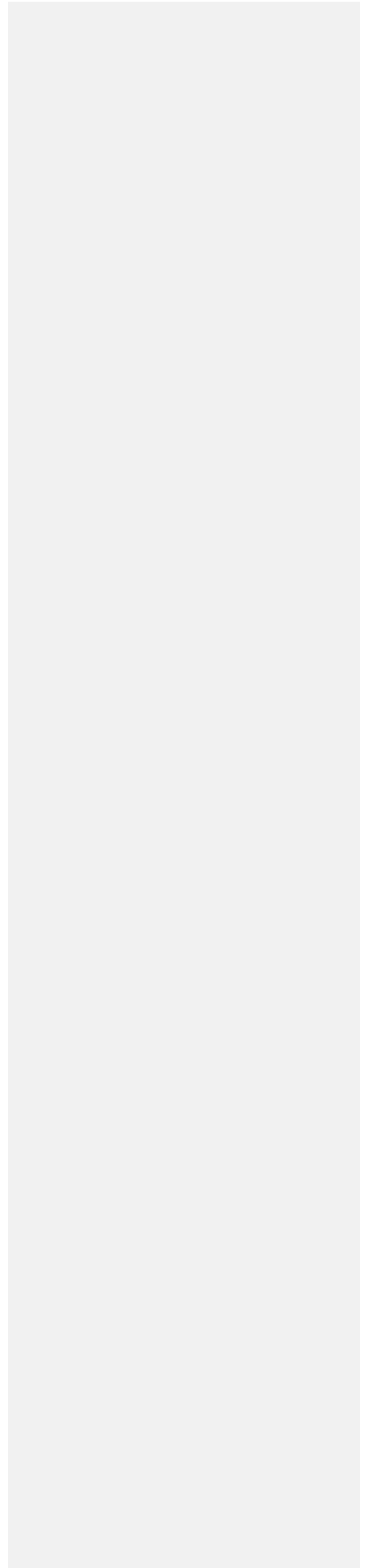
RAUEN, M. G. A interatividade, o controle da cena e o público como agente compositor. Apresentação e org. RAUEN, M. G. Salvador: EDUFBA, 2009.

RAUEN, M. G. Do controle da cena à interações alostéricas: o público como agente compositor. Org: RAUEN, M. G. A interatividade, o controle da cena e o público como agente compositor. Apresentação e org. RAUEN, M. G. Salvador: EDUFBA, 2009, p.155-193.

RÖHL, R. C. de O. O teatro de Heiner Müller: modernidade e pós-modernidade. São Paulo: Perspectiva, 1997.

II TRUPE DE CHOQUE. NEGATIVO. Ano 1. São Paulo, Ed. II Trupe de Choque, 2010.

\_\_\_\_\_. NEGATIVO: Material Ciborgue. Ano 1, numero 2. São Paulo, Ed. Il Trupe de Choque, Novembro/ 2011.



## TEATRO, MÚSICA E ESTRANHAMENTO: a dramaturgia e recepção de David.

MOTA, Marcus<sup>1</sup>

### RESUMO

Neste artigo é discutida a dramaturgia e recepção do espetáculo dramático-musical *David*. O mito bíblico é retrabalhado a partir da construção de bandidos sociais.

Segundo E. Hobsbawm, os bandidos são pessoas banidas, que vivem às margens da sociedade, articulando de modo ambivalente as esperanças de grupos sociais menos favorecidos. Como mediação dessa ambivalência o foco de referência da figura individual da personagem título foi deslocado para o coro. O protagonismo do coro cênico, em sua dinâmica de movimentação e canto, procura colocar em primeiro plano a ideia de que é a comunidade quem cria e elimina seus heróis.

A organização coral do espetáculo possibilitou sobreposições de referências temporais e espaciais, conjugando as contradições da figura de David com outras figuras ou situações históricas: assim, foram aproximados justiceiros e traficantes, religiosos e políticos profissionais. Do mesmo modo, do ponto de vista musical, gêneros tradicionais como samba, repente e baile funk foram performados com letras que não sinalizavam suas habituais celebrações de modos de vida e comportamentos.

Ampliando tal transformação de referentes, duas dimensões contextuais contribuíram para o entrelaçamento entre o espetáculo e expectativas do público: a veiculação por uma cadeia de televisão nacional de uma minissérie homônima, baseada na paráfrase da narrativa bíblica; e o *locus* de apresentação do espetáculo, Brasília, única capital brasileira com

---

<sup>1</sup> Marcus Mota é professor de Teoria e História do Teatro na Universidade de Brasília. Na mesma instituição dirige o Laboratório de Dramaturgia desde 1997, a partir do qual foram criados e encenados diversos espetáculos que integram pesquisa, teatro e música, como *Caliban*(2006); *No Muro. Opera Hip-Hop*(2010); e *David* (2012). Publicou, entre outros títulos, *A dramaturgia Musical de Ésquilo* (Editora UnB, 2008) e *Nos Passos de Homero* (Annablume., 2013).

um feriado *sui generis* - o Dia do evangélica, o que demonstra a efervescência em torno de questões de religião e política na capital federal.

**Palavras-chave:** Dramaturgia musical, estranhamento, Rei David, Recepção.

## THEATRE, MUSIC, AND DEFAMILIARIZATION DAVID'S DRAMATURGY AND RECEPTION

### ABSTRACT

In this article, we discuss how dramaturgy and reception of *David, The Musical* was produced. The biblical myth is reworked based on concept of social bandits.

According to E. Hobsbawm, bandits were banned people who live on the margins of society, articulating so ambivalent hopes of disadvantaged social groups. As a mediation between social references and performance materiality, we emphasize choral magnitude. A cenic chorus dances, sings and display how pivotal are communal gestures during the show: the community creates and eliminates their heroes.

The choral organization of the show overlays time and space references, combining David's contradictions and other figures or historical situations: vigilantes and drug dealers, preachers and politicians, Ancient Israel and favelas in Rio de Janeiro are all fused and mixed. Likewise, traditional and popular music genres as samba, 'repente' and 'baile funk' were performed with lyrics that celebrate usual lifestyles and behaviors connected to them.

Besides content and play composition, two contextual dimensions contribute to the conflict between the musical *David* and its reception: at the same time of the show premiere, one of the most popular Brazilian television network is broadcasting a miniserie based on David's narrative; and Brasília, city where the *David, the Musical* was performed, has been mixing politics and religion by decreeing a local holiday to Protestant denominations. Both tend to be conservative in their interpretation of David's narrative.

**Key-words:** Musical Dramaturgy, distancing effect, King David, Reception.

*"E ajuntou-se com ele todos os que estavam em dificuldades, os endividados e os descontentes; ele{David} se tornou o líder deles."(1 Samuel 22:2)*

## Preliminares

O espetáculo *David* é a segunda parte de uma trilogia iniciada por *Saul*, que foi apresentado em 2006 na Sala Martins Pena do Teatro Nacional de Brasília.

A elaboração de *Saul* foi precedida de larga pesquisa sobre as narrativas bíblicas, que, ao fim, convergiu para as implicações e ambiguidades de se trabalhar com a figura de um anti-herói, com um verdadeiro anti-modelo, mas que, segundo a bibliografia especializada, consistia no único material trágico da bíblia. Assim, *Saul* foi composto a partir de um material semita, mas dentro de uma estrutura de tragédia grega: havia a alternância entre falas e canções, tudo culminando na agonia e morte do primeiro rei de Israel.

As controvérsias locais em torno de se usar um material bíblico como ponto de partida para um espetáculo cênico-musical no lugar de inibir uma iniciativa desse tipo, acabaram é por impulsionar a proposição de uma trilogia<sup>2</sup>. A miopia que havia entre parte da recepção residia no fato de que, de um lado, haveria um protocolo de interpretação, uma imposição de como o texto deveria ser interpretado, e de outro, um questionamento sobre a possibilidade deste texto servir para algum empenho artístico. Ou seja, entre religião e arte, preferi ficar com todos ou nenhuma delas.

O exame do texto, amparado por bibliografia atualizada, me levou a considerar tanto a beleza quanto a complexidade do material. Havia muita poesia, uma poesia existencial em Saul, alguém rejeitado pelas autoridades e pelo povo da época. Ainda, quando mais estudava Saul, mais a narrativa de

<sup>2</sup>Detive-me nos aspectos deste tópico na comunicação "Compondo, realizando e produzindo obras dramático-musicais no Brasil: projeto Ópera Estúdio ou Deus é brasileiro: as complexas relações entre laicidade e religiosidade a partir da montagem de uma ópera com figuras bíblicas" apresentada ao Ninth International Congress of the Brazilian Studies Association (BRASA), 2008. Texto disponível em [www.marcusmota.com.br](http://www.marcusmota.com.br)

David ficava claro: mas todo esse empenho dele, ou de seu narrador, em se distinguir de Saul, fazia com que David se tornasse cada vez mais um novo Saul.

Essa hipótese era provocativa. Afinal, David é objeto de culto tanto do judaísmo como do cristianismo. Entre o texto e o processo bimilenar de interpretação e mitificação, haveria a possibilidade para leituras que não reproduzissem pressupostos fechados, que não se restringissem a parafrasear o já dito?

Foi nesse momento que me encontrei com a obra de Israel Finkenstein e, dele, com a de Eric Hobsbawm.

### **Novos pressupostos**

O ciclo narrativo em torno da figura de David tem estimulado artistas, pensadores e teóricos a buscar entender o porquê de seu fascínio. Robert Alter, em *The Art of Biblical Narrative* (Basic Books, 1981) mostra que, pela variedade de técnicas e personagens, o ciclo se aproxima da obra de Shakespeare, na correlação entre história e ficção, criando uma modalidade escritural que não se detém em um e outro aspecto da construção da realidade<sup>3</sup>.

Recente criticismo tem procurado desconstruir a narrativa, de forma a esclarecer melhor a produção do mito de David, de David como mito. Em *David and Salomon. In Search of the Bible's Sacred Kings and the Roots of the Western Tradition* (Free Press, 2006), Israel Finkelstein e Neil Asher Silberman relêem o ciclo de David a partir dos dados da arqueologia. Os dois autores já haviam lançado os fundamentos de sua provocativa abordagem no livro *The Bible Unearthed: Archeology's New Vision of Ancient Israel and the Origin of Its Sacred Texts* (2001). Este último livro saiu no Brasil com o título *A bíblia não tinha razão* e sem subtítulo<sup>4</sup>. Trata-se de um jogo mercadológico com o título de outro livro, o clássico de Werner Keller – *E a bíblia tinha razão*, que romanceava informações arqueológicas do século XIX e começo

<sup>3</sup>Há tradução da obra publicada pela Companhia das Letras em 2007 com o título de *A arte da narrativa bíblica*.

<sup>4</sup>Publicado pela A Giraffa Editora em 2003.

do século XX para mostrar como o texto bíblico era comprovado pelas escavações arqueológicas. O livro de Keller confortou durante anos fiéis ávidos em fundamentar cientificamente sua fé nas escrituras, diante de tantos dados vindos da história, da lingüística e da arqueologia, que pareciam contradizer inteiras seções da bíblia. Nos EUA, o livro de Keller foi traduzido como *The Bible as History*, um fundamentalismo religioso bem acentuado. Já na França, *Bible Arrachée aux sables*, *A Bíblia arrancada, tirada com força da areia*. O original alemão de Keller intitula-se *Und die Bibel hat doch Recht. Forscher beweisen die Wahrheit der Bibel, E então a Bíblia tinha razão. Pesquisadores comprovam (documentam) a Verdade da Bíblia*.

A busca de relacionar a era de Keller com os novos tempos na arqueologia só produz contrastes evidentes. A demanda arqueológica não é mais discípula do pietismo religioso. *The Bible Unearthed* é *A Bíblia sem fundamento, desterrada*, sem o chão - o abismo entre o texto e arqueologia. Os dados arqueológicos não confirmam a idealização teológica.

No caso de David (e de Salomão) o estabelecimento de um amplo e poderoso reino segundo a narrativa em Samuel choca-se com os dados físicos que evidenciam a ausência de 1- povoação assentada em centros urbanos; 2- um grande centro administrativo; 3- uma economia forte; 4- queda, dominação e/ou aniquilação dos filisteus e outros 'povos inimigos' na região. Na data que se toma como base para a cronologia dos eventos dinásticos, século X a.C., só havia aldeias dispersas.

Mas qual contexto então para narrativa? Os autores de *The Bible Unearthed* não recaem na ideologia do minimalismo, que toma o ciclo davídico como apenas uma elaboração sacerdotal pós-exílio, com o intuito de unificar ideologicamente um povo disperso pelo cativoiro. Há detalhes demais no texto bíblico, referências que apontam para formas sociais e culturais bem específicos de povos da região. Um comparativismo ilustrado e uma leitura atenta do texto promovem um novo diálogo entre arqueologia e narrativa. As estimulantes descobertas desse empreendimento intelectual possibilitam, mais que esclarecimentos e bálsamos para a fé, um renovado impulso para o contato com a complexidade de uma das maiores histórias já contadas.

O ponto de partida de *David and Salomon* não é original. O ciclo narrativo da Casa de David seria o resultado de anos de reescritura, de



edição, primeiro de tradições orais, depois de tradições sacerdotais - reais. A constituição dessa narrativa, suas mudanças de foco, é contemporânea das alterações na identidade mesma de sua comunidade narrativa. Ou seja, a reelaboração do material tradicional a cada momento reprojeta a imagem que se procura estabelecer para o grupo. Ao mesmo tempo, essa reprojeção altera o passado, acumulando, sobre o material existente, aspectos agora solicitados. Assim, temos um movimento para frente e para trás: a herança é redefinida, episódios, personagens e eventos são suprimidos, ampliados ou reduzidos, formando-se uma complexa estratigrafia, com camadas pertencentes a várias épocas e redações.

O livro *David and Salomon* organiza-se em capítulos que mostram as etapas dessa complexa estatigrafia. Cada capítulo reconstrói as intrincadas relações entre os estágios do desenvolvimento do material textual, o contexto histórico e os achados arqueológicos de cada etapa.

Dessa maneira didática e esclarecedora, o acúmulo de dados e informações contraditórias, incompletas e aparentemente redundantes vai encontrando sua lógica. O trabalho dos autores lembra em muito a hipótese das idades de elaboração da épica homérica, realizado por G. Nagy<sup>5</sup>. Tanto a redação da bíblia, como a dos textos homéricos, passam por essa sucessiva atividade editorial. Aquilo que parece contraditório ou equivocado, na verdade diz respeito ao modo de transmissão textual. A busca por uma coerência desconectada dos fatos dessa transmissão tem produzido as mais variadas crenças e discussões. Mas, antes de tudo, a coerência está na específica modalidade de elaboração das textualidades.

Um dos núcleos do ciclo narrativo de David não é o de sua realeza. Leitores de todas as épocas identificaram perturbadores aspectos da personagem. Há uma série de mortes que ronda a ascensão de David e o estabelecimento de sua casa real. Um a um todos os oponentes ao futuro rei vão morrendo. E, mesmo com ele no poder, as mortes continuam. Um trono manchado de sangue é o que podemos ver em David. A lista é enorme – Golias, Saul, Jônatas, Nabal, Abner. Mesmo que não mortos diretamente pelas mãos de David, David é o maior beneficiário com essas eliminações de

---

<sup>5</sup> A pesquisa de G. Nagy, a partir da hipótese Parry-Lord, procura pensar a composição oral dos poemas homéricos e a produção de uma edição crítica que leve em contas as variantes.

dificuldades. Parte desse estranho aspecto da personagem de David pode ser compreendido quando associado ao tipo de literatura chamada 'contos de bandido', muito comum na Mesopotâmia e em narrativas egípcias. Com perfil de fora da lei, integrando e liderando um grupo móvel, David ajusta-se bem à sociedade baseada em ambientes rurais cujos chefes lutavam volta e meia contra o assalto de agentes nômades, sedentários. As cartas de Amarna apresentam troca de correspondência entre faraós e seus vassallos na Ásia e em cidade cananitas, nas quais relata-se a instabilidade provocada por jovens camponeses sem terra, alguns ex-soldados. (Note-se a presença, no argumento dos autores, do riquíssimo estudo de Eric Hobsbawm *Bandidos*.<sup>6</sup>) Há um paralelo entre as atividades de David e as características desses líderes de grupos. Estes são carismáticos, justiceiros, fazem suas próprias regras, e estabelecem vínculos e chantagens com chefes e com a população. Os bandidos agem em áreas periféricas, muitas vezes remotas, valendo-se das condições naturais, das vias e lugares de difícil acesso que são a moradia deles. Mercenários, eles transitam entre a crueldade sanguinária e a adulação.

Fatos da carreira anterior à corte evidenciam como David se enquadra nesse tipo social. Após Saul expulsá-lo do reino, David forma um bando, um exército armado rápido, operacional e mortal, que assola e consola povoados não alcançáveis por uma administração central, como na derrota que impetra aos filisteus, ao proteger a cidade de Queila. Ainda, depois de vitória contra os amalequitas, David distribui presentes da vitória, estratégia básica de promoção e validação dos atos de seu grupo. Herói local, David pratica extorsão, como no caso com Nabal, uma de suas 'providenciais' vítimas – Nabal, um homem muito rico, vivendo no deserto, após recusar dar comida para os homens de David, morre misteriosamente. David fica com a viúva, mais uma mulher para sua coleção, que está sendo iniciada. Em seguida, David faz acordo com os filisteus, os grandes inimigos do povo ao qual etnicamente David pertencia. Assim, pulando fronteiras morais e éticas em prol de sua sobrevivência, David avança, de bandido a rei, unificando atos e

---

<sup>6</sup>A obra em questão é *Bandits* (Weidenfeld&Nicolson, 1969). Há uma tradução brasileira, segunda edição em 2010, publicada pela Paz e Terra, intitulada *Bandidos*. Hobsbawm retornou ao tema em *Social Bandits and Primitive Rebels* (Manchester University Press, 1971).

valores considerados incongruentes. No balanço final de sua vida, em Samuel 21 e 23, temos a lista dos homens de David, os famosos e violentos membros de seu bando. Em meio ao caos, David institui sua dinastia que reúne inconciliáveis aspectos políticos-sociais.

As canções e histórias desse núcleo do ciclo de David tiveram de encontrar a sua refiguração. Afinal, como sustentar o ideal de nação em bases tão anárquicas? Um deslocamento, um contrabalanço precisaria ser feito. Eis a figura de Saul.

### **O espetáculo David**

A partir dessas ideias, em 2007 foi produzida uma primeira versão do roteiro de *David* e tentativas infrutíferas de se encontrar financiamento para o espetáculo. A primeira versão seguia em ordem cronológica os eventos do livro de I Samuel, mostrando, em três atos, a coroação de David seguida de sua queda moral e política. Para tanto, segui uma dramaturgia tradicional linear, em versos, como em Saul, entremeando as cenas de diálogos falados com canções. Ainda trabalha com o conceito e a experiência de Saul, baseada em canções-solo, árias. Este roteiro objetivava transpor para a cena o tempo e lugar das narrativas bíblicas, guardando suas figuras, nomes, lugares e ordem de eventos.

Em fins de 2011, finalmente, com o financiamento do FAC, pudemos então concretizar aquilo que antes só estava no papel. Porém, aí as coisas ficaram mais interessantes<sup>7</sup>.

Em uma primeira reunião de trabalho com Hugo Rodas verificou-se que o intervalo entre a pujança das ideias e sua forma: a linearidade do primeiro roteiro tendia a tornar o espetáculo uma ilustração do texto bíblico, coisa que sempre procurei evitar. Se se quisesse dar mais corpo aos estímulos de interpretações mais críticas e questionadoras da narrativa de David, era preciso também transpor este esforço para a construção das cenas. O primeiro roteiro com suas músicas teve de ser reescrito. E não isso: durante o processo criativo essa seria a norma.

---

<sup>7</sup>Fundo de Arte e Cultura do GDF.

Para mim foi impactante: eu achava que tinha algo pronto. Tive não só de rever a obra, para me possibilitar a me rever, a enfrentar este estado confortável da 'autoria'.

A partir da provocação de Hugo Rodas, iniciou-se um processo deveras trabalhoso de criação e aprendizagem: novas demandas de cena, tanto musicais quanto verbais, preconizam uma escuta atenta, uma negociação aberta diante de todos.

Com as mudanças no conceito do espetáculo, tivemos mudança outras como as de sua sonoridade. Na primeira versão do roteiro, as fronteiras entre palavra falada e palavra cantada era guarnecidas uma abordagem da canção solista, e com alguns recitativos, a partir de estilemas de canção musical erudita do século XIX. Mas agora, com a fusão entre vários tempos, com orientação de se trabalhar com referências múltiplas em cena, as sonoridades deveriam ser modificadas. A dinâmica de referências necessitava alguém com experiência em eventos com mais fluidez. Daí a importância de Marcello Dalla. Com experiência sólida em música e tecnologia, música e cinema, música vocal e instrumental, Marcello Dalla com seus arranjos e orquestração trouxe para o espetáculo essa música em movimento, tanto se vincula à canção dos intérpretes como também à cena, ao que está acontecendo. Ainda, o material musical encontrou um apoio firme nas tradições nacionais, ou melhor, na música feita no Brasil hoje<sup>8</sup>.

Ainda, os ensaios, que começaram em agosto de 2012, coincidiram com o julgamento do mensalão. Além da experiência de redimensionar os textos e as canções a partir dos ensaios, tivemos ainda o confronto entre a narrativa de base da peça e os acontecimentos da Capital Federal: Na peça, um grupo de bandidos é apresentado em sua escalada de poder; na realidade, um grupo de criminosos era julgado por seu projeto de poder. David e Lula.

No contato inicial dos atores com o material inicial dramático houve um misto de estranhamento e atração: encenar obras que parte de material narrativo bíblico acarreta algumas tensões recepcionais. Os atores foram o primeiro grupo receptivo do espetáculo. Uma complicação ainda mais neste

---

<sup>8</sup>Para a ficha técnica completa de *David*, v. <http://ladiunb.com.br/index.html>.

contexto é que em Brasília vem se radicalizando um uso belicoso da identidade religiosa com fins eleitoreiros: em seu calendário, a cidade registra um feriado conhecido como Dia do Evangélico<sup>9</sup>.

Assim, a apropriação e transformação de textos bíblicos, prática comum na cultura ocidental (vide Dante Alighieri e Shakespeare) encontra-se no contexto local de Brasília submetida a um duplo crivo e vigilância: entre os religiosos, há uma desconfiança entre as possíveis liberdades do texto, e, logo, uma tendência a se receber melhor versões parafraseadoras, que promovem uma leitura mais literal do relato bíblico; por outro lado, entre os artistas, há misto de hesitação ou rejeição das potencialidades estéticas do relato bíblico, frente às notícias e experiências vindas de excessos e ultrajes vindos de fiéis e ministros. Em todo caso, nunca existe texto pura e simplesmente: há uma comunidade recepcional e seus pressupostos de leitura.

A opção indicada por Hugo Rodas foi a de ver em David a sequência de atos de formação de um bando, fazendo com que todos os bandidos de todas as épocas se encontrassem em David e em nosso tempo. Para ele e a partir dele convergiam os atos e os padrões de constituição de um grupo delinquente e de sua condução.

Ficou claro, desde o início, que para realizar esta contextura observacional seria preciso levar em conta a construção desse grupo em cena por meio de um coro. E que essa sobreposição de referências precisava ser dramaturgicamente resolvida por meio de uma relação bem precisa com o relato bíblico de base. Assim, foram adotados dois procedimentos fundamentais da montagem e da dramaturgia:

1- o espetáculo se organizava em torno da atividade coral, de um grupo de agentes cênicos em cena que se desdobravam em diversos atos expressivos(canto, fala, dança, cenografia, contra-regragem)

2- tudo que no texto bíblico era implícito seria explicitado nas sequencia das cenas. Por exemplo: David nunca é o autor direto de um série

---

<sup>9</sup>Em Brasília em 1995, por iniciativa do deputado distrital Adão(Carlos) Xavier a data de 30 de novembro foi escolhida por lei distrital, integrando o calendário oficial brasileiro, para ser o Dia do Evangélico. A partir do decreto de lei n. 12.328 sancionado em 2010 pelo presidente Lula. No Decreto a data é comemorativa, não se institui nem feriado nem ponto facultativo. O DF é a única unidade da federação em que a data é feriado. Em Rondônia o dia do evangélico é comemorado em 18 de junho desde 2002.

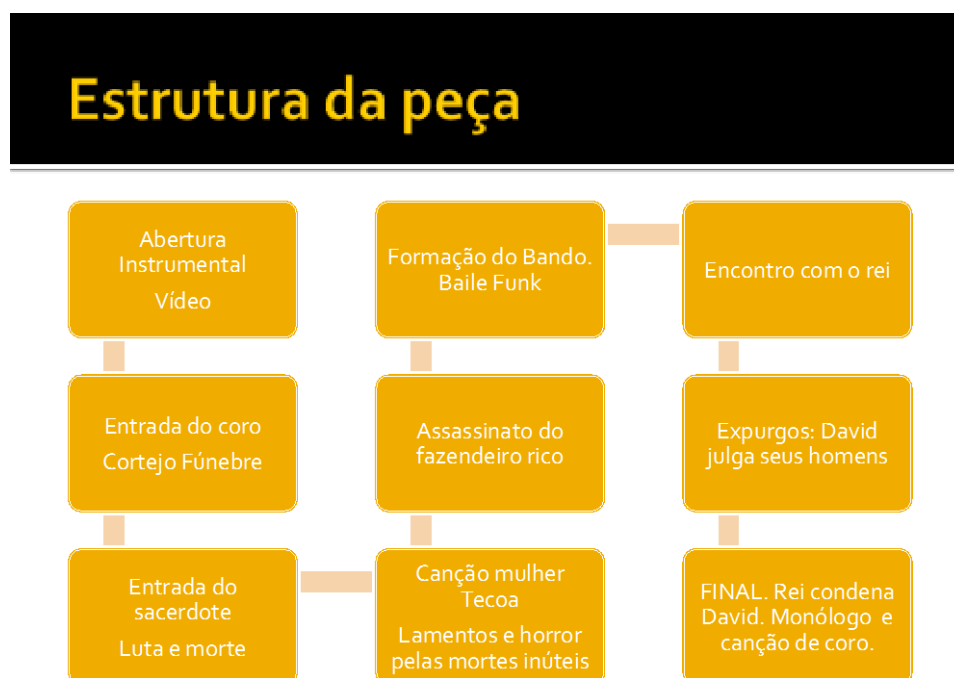
de morte que o beneficiam. Isso no texto bíblico. Na dramaturgia aqui efetivada, ele é a mão que mata, o assassino, o estuprador.

David teve 10 apresentações entre 28 de novembro e 02 de novembro de 2012, no anfiteatro 09 da Universidade de Brasília(UnB), com capacidade para 228 pessoas, como parte integrante dos 50 anos da UnB.

Em torno do projeto, tivemos os seguintes agentes:

GRUPO	NÚMERO	FUNÇÕES
Coro cênico	20 atores	Canto, falas, movimento
Big band ao vivo	22 músicos	Intervenções instrumentais.
Coro vocal	14	Suporte canções de cena, intervenções vocais.
Produção	12 pessoas	Equipe técnica de suporte ao espetáculo
TOTAL EM CENA	56 agentes	

Com um total de 56 pessoas audíveis e visíveis em cena, o espetáculo durava 50 minutos com a seguinte estrutura:



As cenas espelham e reinterpretam trechos da carreira de David, especialmente os acontecimentos antes de sua coroação. Os nomes e as

referências tópicas foram apagados para que a generalidade da situação fosse enfatizada.

Como se vê, no espetáculo David é julgado e condenado; na vida real, o verdadeiro culpado ainda aguarda em liberdade por julgamento.

Um dos momentos mais interessantes do espetáculo foi quando uma senhora gritou após a última música: eu sei que é David! É o Lula! É o Lula! Em um espetáculo sem caráter partidário ou doutrinal, com canções a partir de ritmos tradicionais e populares, e reescrita de textos bíblicos, foi possível ao mesmo tempo produzir a tensão entre estranhamento e reconhecimento. Pois, o estranho foi a politização de um texto conservado intacto pelas leituras hegemônicas ou pelas omissões/ignorâncias intelectualistas, o que devolveu uma fruição que não se esgota na mera identificação entre a figura e seu referente. Havia lacunas, saltos. Mas o contexto, a vivência, o momento materializava alvos observacionais. E assim pode haver uma catarse liberadora: o que em cena se mostra, demonstra-se possível.

### **Comentário de algumas cenas**

1- a abertura era o fim da peça na primeira versão. Mas acabar com uma música tradicional gospel pareceu inusitado para parte dos integrantes do elenco e para a direção. O objetivo desta canção, na primeira versão, era justamente servir de contraponto para os fatos sanguinários e violentos antes apresentados. Então David seria o cara que manda matar e depois que canta um salmo. Morde e assopra. Na versão final essa canção foi limada, e reelaborada para a abertura do espetáculo. Ela é baseada nos versos do salmo 51:10 "Cria em mim um coração puro, renova em mim um espírito justo."

2- A canção de entrada do coro é uma procissão. A partir de vários vídeos de procissões e de pesquisa sobre metros gregos, o ritmo binário, de passos alternados do coro, como os anapestos, foi a base para essa cena. No texto procurei fundir várias referências textuais bíblicas como a do povo atravessando o mar vermelho, e outras laicas, como canções de samba pedindo passagem ( *Oh Abre alas*, de Chiquinha Gonzaga; *Minha embaixada chegou*, de Assis Valente; *Não deixe o samba morrer*, de Edson e Aluísio,

por exemplo). A imagem sonora seria justamente de um grupo, desse coletivo se impondo, sabendo quem é e o que faz. Ao mesmo tempo, essa canção de entrada é uma celebração do herói morto, ou do herói que a comunidade quer. Há muita ironia aqui, pois aquilo que o povo canta e deseja não será aquilo que David demonstra. E, por fim, abrir a peça propriamente dita por um canto de morte, é rasgar a ordem dos eventos, é antecipar a conclusão, é difundir a ideia do ciclo, do encontro do começo com o fim, para que se projete a ideia que morre tudo, mas o povo continua cantando um herói que virá, e não este que está no caixão, que a história se repete.

3- A canção do sacerdote espelha a canção anterior que era baseada entre canto responsivo. Mas durante os ensaios optou-se por fazer a procissão como um canto coral sem divisão de vozes, reforçando o coro. Aqui temos um desdobramento da canção inicial, como se o coro gerasse o solistas, como se o povo gerasse o sacerdote. A canção do sacerdote se estrutura então entre os versos do representante de Deus na terra proferindo o que é preciso para ser salvo e o coro vai mudando seu ritmo a cada intervenção. Eu me baseei novamente em material popular das rezas cantadas, dos cerimoniais e liturgias que saem dos templos e vão para as ruas para as festas populares. Assim, o sagrado é permeado pelo profano. A narrativa de David é marcada por sacerdotes: Samuel o escolhe como futuro rei; Saul mata os sacerdotes de Nobe (1 Samuel 22); David depois quando rei vive sendo repreendido pelo sacerdote Natã. A primeira prova para David virar quem ele é passa pela morte do homem de Deus. Ele precisa vencer o medo de Deus para se tornar David. Neste ponto, temos um diferencial da peça: as cenas e nomes da narrativa bíblica usadas como base para o espetáculo são reutilizadas sem que sejam nomeadas. Os referentes estão dispostos em cena, mas não se restringem por uma identificação imediata com sua fonte. Esse recurso possibilita que se tratem as figuras utilizadas como alegorias, como tipos genéricos. Assim, David luta com um sacerdote, mas não é um sacerdote em particular, como Natã ou Samuel: é todos esses e outros mais. É a religião como instituição. David luta com o sacerdote como luta com o gigante. Matar gigantes para se tornar um gigante é um traço da trajetória de David. E os gigantes aqui não tem nome: são representações de



poderes, de instituições, que não estão só no relato bíblico, que não se efetivam apenas no passado. Por isso este sacerdote gigante e cego é um misto de várias religiões e temporalidades. Ainda, não é David apenas que mata o sacerdote: para o espetáculo mesmo existir é preciso que o discurso da religião e sua tentativa de tornar o texto bíblico uma propriedade privada seja negados. Entramos no terreno de mortes simbólicas e alegorias.

4- A cena do recrutamento foi baseada em um *riff* que propus para o Marcello Dalla. A partir do *riff* foi construído uma estrutura falada-cantada, um recitativo-rap. Toda a cena vem de uma passagem pouco comentada na biografia de David. David é lembrado ora como o garotinho que mata gigantes, como o jovem que toca harpa para acalmar o espírito atribulado de Saul, e depois como o rei David. Mas há um momento obscuro na existência desse personagem: banido de sua pátria, David vaga como um miserável até reunir um grupo de 400 homens, os quais eram como ele - párias sociais. O texto bíblico assim relata: "E ajuntou-se com ele todos os que estavam em dificuldades, os endividados e os descontentes; ele(David) se tornou o líder deles."(I Samuel 22:2). David torna-se o líder de um bando de vagabundos, formando um exército de mercenários, que depois vai atacar o próprio povo seu: David, a serviço dos inimigos filisteus, ataca os israelitas, mata os de seu sangue. Estes homens inúteis e desprezíveis que acompanham David, segundo o relato bíblico, é que formam a força do rei, são os homens de David. David não é ninguém sem seus homens: eles estão com ele neste período difícil e o seguem durante a campanha militar que busca apagar a memória de Saul e que acaba por levar David ao trono real. Em um relato do fim da vida de David, depois de suas últimas palavras, guerreiras palavras, o texto bíblico enumera e louva os poderosos homens que sustentavam a causa de David. A enorme lista é um verdadeiro catálogo de assassinos. Ambivalentemente, a lista vincula estreitamente a David pessoas cuja fama, cuja excepcionalidade reside atos que podem ser ao mesmo tempo heróicos e covardes. Essa lista aparece em 2 Samuel 23 e é replicada em I Crônicas 11. O principal de David, Joabe, assassino mor, tem um papel na narrativa bíblica que aqui é transformado: no texto bíblico as mortes que beneficiam David nunca são realizadas por ele. Joabe é como uma entidade parda, um fantasma de David. Em nosso espetáculo isso é revisto: David é o maior

assassino, ele mesmo pratica os atos terríveis. E Joabe é um anônimo. A reversão dos atos não situa a questão no certo e no verdadeiro: é uma política de interpretação. O que no texto parece ambíguo, pelo registro de aspectos 'contraditórios' de David, aqui é resolvido: não há contradição. Não queremos salvar David dele mesmo. Com a morte do sacerdote e a formação de seu bando, David, ou a figura de David nesta peça, assume seu papel, adquire os meios para fazer o que intenta realizar.

5- O canto dos homens do bando de David foi elaborado a partir de décimas de cantadores tradicionais, dos repentistas. A décima é um recurso organizar as atividades de improviso de trovadores e cantadores das mais diversas culturas. Eu escolhi, após diversos vídeos no Youtube, com um estilo chamado 'martelo agalopado'. Martelo, pois, vem de um francês, Jaime Pedro Martelo(1665-1727), que cultivou metros de 10 sílabas. Isso na literatura. O paraibano Pirauá de Lima(1848-1913), violeiro e repentista, desenvolveu a forma como hoje se pratica: dez versos, esquema de rimas ABBAACCDDC. Na versão aqui adotada, as sílabas 2,5,8,11 são acentuadas e todos os versos têm 11 sílabas. O verso endecassílabo eu venho me utilizando desde *Um dia de festa* (2003), como em *Saul* (2006), como forma de escapar das armadilhas dos esperados decassílabos. A partir do texto assim elaborado, Marcello Dalla desenvolveu a melodia falada e o ambiente funk da cena e da música, uma canção de um baile em que se celebram assassinatos e estupros cometidos pelo bando de seguidores de David. Então temos o encontro da tecnologia com a tradição.

6- Até aqui a presença do coro tem dominado o espetáculo. Fez parte do roteiro justamente se valer de uma maior densidade ou textura vocal para marcar a presença do povo, do coro. A partir da morte do fazendeiro essa dominância coral, que corresponde ao coro apoiando David, começa se desfazer: quando do ataque à família do integrante, temos uma dissociação entre o coro cênico e o coro fora de cena, este entoando apenas vocalizes, gritos da morte e estupro. Por outro lado, depois do assassinato do fazendeiro temos a primeira canção solo da pessoa, baseada na encaixada narrativa da mulher de Tecoa. Em 2 Samuel 14, temos a uma mulher que é enviada ao rei David, vestida de luto, e que reclama de seus filhos mortos. Na verdade, ela é alguém pago para fazer este papel, cuidadosamente instruída

por Joabe para comover o rei, para que o rei David aceite de volta seu filho Absalão, o qual havia promovido uma revolta civil no reino. A cena é meio que encaixada na narrativa como uma parábola, uma história dentro da história. Como os demais personagens do espetáculo de agora, ela é anônima. NO texto bíblico ela é chamada de "mulher sábia de Tecoa", mas de fato é uma mulher esperta, que interpreta uma dor que não é sua para persuadir. Ela busca instilar no rei David um a lembrança de sua paternidade. Na inversão de referentes proposta pelo espetáculo, a mulher de Tecoa deixa de ser uma falsa atriz, uma simulação, para apresentar o outro lado da guerra, a guerra das mulheres, os efeitos da guerra, das mortes nos elos menos favorecidos da comunidade, como o faz o coro de mulheres em Sete contra Tebas.

## ARTE E UTOPIA

MOTTA, Gilson<sup>1</sup>

### RESUMO

A relação entre o espaço real e o imaginário encontra-se mesmo na essência da arte que, com sua presença concreta opera a dissolução da própria coisidade, acenando para uma dimensão irreal, imaginária. Nesta perspectiva a dimensão utópica estaria mesmo na essência da criação artística. O presente ensaio discute a presença do conceito de utopia nas práticas artísticas contemporâneas, considerando a performance e as intervenções urbanas. Em algumas de suas vertentes, estas práticas vêm propor a criação de “zonas autônomas temporárias”, segundo o conceito de Hakim Bey, isto é, espaços de sociabilidade criados com a finalidade de propiciar uma experiência de libertação das formas de controle e poder exercido pelo Estado e pela sociedade; espaços onde se constroem lugares de evasão; espaços onde a crueza da realidade é desarticulada pela presença de uma razão poética. Em suma, são utopias. Se, para Michel Foucault, as utopias seriam “posicionamentos sem lugar real”, esses “outros espaços” criados pela arte da performance se aproximariam do que o próprio Foucault denominou de heterotopias, que seriam “lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis”. A suspensão do significado e sentido de um espaço habitual, conforme se dá nas intervenções urbanas, gera outro espaço, que possui, simultaneamente, um caráter utópico e um elemento político, visto serem espaços ideais de convivência, marcados pela harmonia social e também espaços de desejo, onde os laços sociais são reforçados e onde, a partir de um rompimento com um estado de coisas, a felicidade se faz possível. Pela instauração de micro-utopias que potencializam a circulação dos

---

<sup>1</sup> Gilson Motta é professor Associado da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), onde desenvolve pesquisas cênicas sobre teatro de formas animadas, dramaturgia e cenografia. Como performer, atua junto ao Coletivo de Performance Heróis do Cotidiano. Como pesquisador, publicou diversos artigos e é autor do livro O ESPAÇO DA TRAGÉDIA.

afetos, a arte contemporânea vem sendo marcada pela instauração de espaços de convivência alternativos, que recriam laços sociais e potencializam os vínculos entre os participantes, explorando as modalidades de uma "estética relacional" (Bourriaud) que visa gerar relações transformadoras num contexto dominado pela lógica neo-liberal. Configuram-se então territórios de resistência e de contaminação que se inscrevem em um movimento mais geral de "ativismo" que, partindo de uma revolução da subjetividade, propõe uma revolução dos nossos modos de perceber e habitar o mundo. Na presente comunicação, observaremos estes conceitos em algumas produções contemporâneas.

**Palavras-chave:** Utopia; Intervenção urbana; Estética Relacional

## **ABSTRACT**

The relationship between the real and imaginary space belongs to the art essence, which can promote the dissolution of the thingness with your own presence and create a unreal and imaginary dimension. In this sense, the utopian dimension belongs to the essence of artistic creation. This proposal of papers intends to discuss the concept of utopia in the contemporary artistic practice, observing the theatre, the performance art and urban interventions like analysis objects. In some of its trends, these practices proposes the creation of "temporary autonomous zones," according to the concept of Hakim Bey, ie sociability spaces created for the purpose of providing an experience of liberation of the forms of power and control exercised by State and by society; spaces where it build places of evasion; spaces where the harshness of reality is disjointed by the presence of a poetic reason. In short, these places are utopias. If, for Michel Foucault, utopias would be "positioning without a real place" these "other spaces" created by performance art would approach that of Foucault himself termed heterotopias, which would be "places that are out of all places, although they were actually localizable". The suspension of meaning and sense of a habitual venue, as occurs in the urban interventions, generates another space, which has at the same time an utopian character and a political element, as they are ideal spaces of coexistence, characterized by social

harmony and also spaces of desire, where social ties are strengthened and where happiness become possible from a breakup with a state of things. Through the establishing micro-utopias which promotes the circulation of affections, contemporary art has been marked by the establishing of alternative living spaces that recreates social ties and enhances the links between the participants, exploring the ways of a "relational aesthetics" (Bourriaud ) that aims to generate transforming relations in a context dominated by neo-liberal logic. Resistance and propagation areas are organized, which are part of a more general movement of "artivism" which, from a revolution of subjectivity, suggests a revolution in our way of feeling the world and living in it. In this proposal of communication, we look at these concepts in several artistic productions contemporâneas.

**Key-words:** Utopia, Urban intervention; Relational aesthetics

### **Em busca da utopia como espaço de resistência**

Vivemos uma época provavelmente única na história do mundo, onde o mundo passado pela peneira vê seus velhos valores desmoronando. A vida calcinada dissolve-se pela base. E isso, no plano moral ou social, traduz-se por um monstruoso desencadear de apetites, uma liberação dos mais baixos instintos, um crepitar de vidas queimadas e que prematuramente se expõem ao fogo. O que é interessante nos acontecimentos atuais não são os acontecimentos em si, mas este estado de ebulição moral no qual fazem os espíritos cair, esse grau de extrema tensão. É o estado de caos consciente no qual não param de nos mergulhar (Antonin Artaud).

Antonin Artaud escreveu estas palavras há cerca de 80 anos. Início estas reflexões com elas por julgar que este estado de coisas – o desmoronamento dos valores e o estado de ebulição que é gerado – está profundamente relacionado à nossa vivência atual. A história atual é marcada, tanto por um processo de homogeneização, dada pela vigência do sistema neoliberal, que reforça seus sistemas de controle e dominação, quanto pela própria crise do capitalismo que vem minar determinados modelos de conduta e toda uma esfera de valores, fazendo emergir novas formas de organização social e política, que se articulam como possíveis respostas à crise do

capitalismo. Neste tempo conflituoso é de fundamental importância se pensar no modo como nossas práticas artísticas e culturais se inserem e dialogam com estas crises e, conseqüentemente, como podem elas contribuir para uma transformação da sociedade. Os sinais recentes mais significativos deste conflito foram, sem dúvida, os movimentos de ocupação das ruas e praças realizados em escala mundial como resposta à crise econômica, a série de eventos ocorridos na Cúpula dos Povos, na ocasião da realização da Rio + 20 e, atualmente, a onda de manifestações populares que se multiplicaram por todo o Brasil, numa demonstração de profunda insatisfação com o sistema político brasileiro. Por sua força de contestação, estes movimentos nos fazem pensar no lugar que a arte pode vir a ocupar numa sociedade que busca superar a própria ideologia que conduziu e consolidou todo nosso pensamento estético e artístico desde os primórdios da Modernidade. Na era contemporânea, nota-se a presença de práticas artísticas e sociais, realizadas por coletivos de artistas e de outros atores sociais que parecem buscar alternativas para a superação destes dilemas.

Ao colocar a questão desse modo, nos deparamos necessariamente com o conceito de utopia, compreendida aqui em sua função política de desejar a criação de um lugar de felicidade para além da história. O ressurgimento deste conceito, após o chamado “fim das utopias”, isto é, o esgotamento do marxismo, segundo Fredric Jameson, está diretamente relacionado ao novo quadro social que se forma a partir da crise econômica mundial. Este referido “estado de coisas” parece mesmo fomentar a criação de utopias, compreendida aqui segundo a formulação do pensador social polonês Jerzy Szachi:

O utopista não aceita o mundo que encontra, não se satisfaz com as possibilidades atualmente existentes: sonha, antecipa, projeta, experimenta. É justamente este ato de desacordo que dá vida à utopia. Ela nasce quando na consciência surge uma ruptura entre o que é, e o que deveria ser; entre o mundo que é, e o mundo que pode ser pensado<sup>2</sup>.

Em sua acepção original e predominante, utopia diz respeito ao espaço: ela se refere a um lugar imaginário, um lugar que não existe, mas que deve

---

<sup>2</sup> SZACHI, Jerzy. *As Utopias*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972. p. 12-13.

existir como forma de superação de um espaço real e histórico insatisfatório. Como tal, o conceito de utopia apresenta-se como uma possibilidade de leitura das práticas artísticas e culturais da atualidade, na medida em que estas parecem apontar para um ideal de transformação radical da sociedade, para a criação de um espaço de diferença e alteridade para além da homogeneização pós-moderna, ideal este ainda pouco palpável e, como tal, visto ainda como utópico. Este aceno para outro espaço só é possível a partir da saturação das práticas artísticas vigentes e da escala de valores que elas encerram. Neste sentido, retomando as imagens artaudianas, podemos pensar que toda grande reforma da arte e do teatro se deu por intermédio de uma crítica radical ao sistema artístico e cultural. Nesta perspectiva, Artaud qualifica negativamente os artistas de seu tempo que, orientados pelas necessidades do mercado, afastavam-se radicalmente de um ideal artístico superior, tal como o que se faria presente no “teatro da crueldade”. O radicalismo da proposta estética de Artaud exemplifica o conflito entre um determinado estado de coisas tido como insatisfatório – o espaço que é – e um novo espaço que corresponderia ao que deveria ser. A utopia artaudiana possui é essencialmente heróica, envolvendo um programa de ação que visa à transformação geral da sociedade, configurando-se como uma utopia política.

As décadas que sucederam à morte do autor de “O teatro e seu duplo”, foram marcadas justamente pela realização do sonho artaudiano, basta nos lembrarmos dos nomes de Jerzy Grotowski, do Living Theatre, de Richard Schechner, do Bread and Puppet, entre outros. Em todas essas práticas artísticas, não há separação entre o aspecto ético e o estético. Neste sentido, e na esteira de todo movimento de contra-cultura, muitas dessas práticas artísticas aparentam ser “utopias monásticas”, segundo a expressão de Szachi, ou seja, utopias realizadas por pequenos grupos unidos por afinidades espirituais e que não acreditam que a sociedade como um todo pode vir a ser transformada. Tratam-se, portanto, de micro-utopias que criam espaços de resistência na medida em que apontam para um modo de vida não marcado pela homogeneização. Assim, considerando as colocações de Fredric Jameson, podemos dizer que, se no chamado contexto pós-moderno, do capitalismo tardio, a utopia artaudiana realizou-se perdendo sua força



revolucionária de contestação, o que se nota, em contrapartida é que, ironicamente, esta utopia foi também absorvida pelo mercado, transformando-se num discurso que manifesta uma resistência nada mais do que aparente e superficial. Ou seja, na passagem da cultura moderna para a pós-moderna, o projeto utópico terminou por se diluir. O espaço real cooptou o espaço imaginário.

Neste sentido, na atualidade, a situação tornou-se mais grave e mais complexa, posto que o panorama teatral e artístico da cidade do Rio de Janeiro, por exemplo, é, de fato, dominado pela mercantilização da arte, ou melhor dizendo, pela mercantilização extrema do espetáculo, sustentada por grandes corporações capitalistas e pelo aparelho do Estado. Nesta estrutura, não há escolha. Neste panorama cada vez mais árido e sem esperanças, reencontramos a tragicidade: o conflito insolúvel, a ausência de fundamentos para a ação. Ora, de modo paradoxal, é justamente nesta estrutura que emerge a utopia, como forma de superação do trágico. Trata-se assim de se reencontrar a utopia na idade pós-utópica ou pós-política, segundo a expressão de Jameson. Observar a arte no horizonte da utopia implica em resgatar o sentido político da arte, em detrimento de toda a mercantilização da cultura promovida pelo capitalismo em sua fase tardia ou naquilo que seria o capitalismo periférico.

Desta forma, algumas práticas artísticas e culturais da atualidade buscam instaurar micro-utopias geradoras de novos espaços de convivência, utopias que recriam laços sociais e potencializam o vínculo entre os participantes, a fim de transformar um quadro social dominado pela lógica neoliberal. Se, em sua origem, as utopias se relacionam, sobretudo ao espaço (ilhas em mares distantes, mundos subterrâneos, outros planetas, outros lugares distantes e imaginários), na atualidade, estas utopias se manifestam em pequenos e efêmeros territórios de resistência: uma praça, uma viela, uma ruína, um lugar abandonado. O espaço real se converte em espaço imaginário pelas ações performativas que, por intermédio da contaminação se inscrevem em um movimento mais geral de "ativismo" que, partindo de uma revolução da

subjetividade, propõe uma revolução dos nossos modos de perceber, habitar e viver o mundo.

### **As relações entre arte e utopia**

As relações entre arte e utopia já foram tema de reflexão de diversos autores do século XX, como Ernst Bloch, Guy Debord, Herbert Marcuse, Michel Foucault, Fredric Jameson, entre outros. Em *Arte e Utopia*, Teixeira Coelho afirma que a estreiteza dos laços entre arte e utopia se dá na medida em que a arte sempre nos retira de um tempo e de um espaço específico, nos colocando num lugar à parte, lugar que não é lugar nenhum, enquanto que o pensamento utópico – em suas diversas vertentes, filosóficas, sociais, políticas, literárias – busca outro lugar, um lugar inexistente, colocado num futuro distante ou num determinado espaço inacessível, que venha, paradoxalmente, a se mostrar como um modelo para as relações sociais e humanas vigentes. Arte e utopia se atraem e também se repelem, segundo Teixeira Coelho. No decorrer da Modernidade, em especial com as vanguardas artísticas, estas relações foram mais de atração do que de repulsão. O projeto de reforma social por intermédio da ação política passou a ser também uma ideologia artística, seja por intermédio de projetos arquitetônicos e urbanísticos, seja pelas vanguardas artísticas, seja ainda pela Internacional Situacionista que, segundo Fredric Jameson, teria sido o último movimento cultural a integrar a ideia de utopia. Todas estas manifestações se inscreveriam num projeto de transformação da cultura, das mentalidades e das condições de vida individuais e sociais.

A produção artística contemporânea parece ter modificado este significado da utopia. Se, de um lado, Teixeira Coelho conclui que a ideia de utopia enquanto harmonia estaria cada vez mais afastada do mundo da arte contemporânea, pelo fato de esta afirmar justamente a inquietação, o conflito e a tensão, por outro, o autor aponta para outra forma de utopia mais em sintonia com as experimentações fenomenológicas e existenciais propostas pelos Neoconcretistas. Esta ideia de utopia se instauraria a partir de uma ideia muito cara a Bertold Brecht: a modificação do papel do espectador. Teixeira Coelho caracteriza esta mudança como “o fim do espectador”. Não se trata apenas de

se estabelecer uma nova função para o espectador-participante, mas sim de eliminar a ideia de espectador por intermédio, por exemplo, da fusão entre palco e platéia. Aqui rompe-se com a ideia de que alguém possa estar “fora” da experiência estética, isto é, vendo algo que se passa em algum lugar onde ele não está, lugar de onde ele não participa. Se este teatro sem espectadores foi uma utopia sonhada por Antonin Artaud, ela tornou-se realidade com o Living Theatre, Jerzy Grotowski ou ainda José Celso Martinez Correa. Para Teixeira Coelho, o fundamental desse processo – que estaria na base de toda a arte da performance – encontra-se no fato de ele possibilitar a retomada do sentido político da arte. “Atuando entre as pessoas, [os artistas modernos] querem que a *polis*, a cidade, volte a fazer teatro, querem fazer do teatro uma forma de discussão (livre das palavras codificadas da razão matemática) e diálogo, e querem, sendo assim políticos, chegar o mais próximo do Invisível”<sup>3</sup>.

O que se observou, sobretudo com a produção artística realizada a partir da década de 1990, foi uma crescente resistência à ideia de espectador como alguém que se situa fora da experiência artística. De fato, em diversas propostas artísticas o espectador é igualmente o construtor da obra de arte que deixa cada vez mais de ser um produto para se tornar uma experiência, isto é, o espectador é cada vez mais solicitado a tornar-se responsável pela atualização ou não-atualização da obra por meio da partilha de uma experiência sensível. Neste processo, as próprias fronteiras entre arte e vida, artista e público, criação e contemplação, estética e política, espaço real e espaço imaginário se diluem.

São estas propostas artísticas capazes de inventar outros espaços, outras formas de viver e experienciar o mundo, que o crítico e teórico Nicolas Bourriaud delimitou como pertencentes ao que seria a estética relacional, que Paul Ardenne denomina de “arte contextual” e que Reinaldo Ladagga enquadra na chamada “estética de emergência”. Tais práticas são instauradoras de uma nova forma de utopia na arte, já que reduzem o espaço e as tradicionais tensões existentes entre arte e utopia: o lugar nenhum (*utopia*) é um lugar real e concreto, embora efêmero, criado pelo artista e pelo espectador/participante.

---

<sup>3</sup> COELHO, Teixeira. *Arte e utopia*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 102.

Bourriaud afirma que a arte contemporânea tem por meta apresentar modelos de universos possíveis. Criticando o projeto artístico utópico moderno, Bourriaud indica que a estética relacional, a partir do momento em que implica a participação, a promoção do convívio e a resistência às formas e funções sociais vigentes, tende a criar uma nova forma de utopia: “As utopias sociais e a esperança revolucionária deram lugar a micro-utopias cotidianas e a estratégias miméticas: qualquer posição crítica “direta” contra a sociedade é inútil, se baseada na ilusão de uma marginalidade hoje impossível, até mesmo reacionária”<sup>4</sup>. Ora, as referidas manifestações políticas mais recentes vêm contrariar esta posição de Bourriaud, mostrando justamente o confronto direto como estratégia de ação. Isto é, em consonância com a perspectiva de Fredric Jameson, podemos afirmar a vigência de um projeto político, social – e utópico – mais profundo que visa a transformação real e imediata da sociedade. Neste processo, passamos da esfera da estética relacional para o ativismo.

#### **Artivismo, macro e micro-utopias.**

A partir de meados da década de 1990, vários artistas e coletivos de artistas surgiram na Europa e Estados Unidos com propostas estéticas baseadas na afirmação da arte como elemento de resistência cultural e política. Em *Artivisme*, Stéphanie Lemoine e Samira Ouardi analisam as atividades de diversos destes grupos. O termo “artivismo”, segundo Lemoine e Ouardi, se refere a uma articulação entre a arte e o ativismo político, ou seja, para a idéia de uma arte pública que engloba a resistência cultural e a militância social, política, espiritual e ecológica. Nesta articulação, subjaz a crença de que a arte possui grande poder de transformação do ser humano e da sociedade, ou seja, a crença de que a arte pode apresentar-se ainda como uma atividade de resistência, seja ao modelo econômico capitalista e suas conseqüências no trabalho humano e na natureza, seja ao poder da mídia e das grandes corporações, seja à sua própria mercantilização. Os artistas citados nesta obra dão continuidade à tradição crítica iniciada nas vanguardas e aprofundadas no Situacionismo e não se limitam a criticar modos de vida marcados pela alienação, mas sim vem propor novas maneiras possíveis de viver, isto é, a

---

<sup>4</sup> BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009, p. 43.

exploração concreta de utopias. As ações são múltiplas: celebrações carnavalescas, criação de ações em redes sociais da internet, estímulo à desobediência civil, pirataria na internet, criação de mídias alternativas, ocupações, entre outros. Os alvos destas ações de curta duração são diversos: a globalização financeira, o consumo desenfreado, a degradação do meio ambiente, o sistema artístico e cultural, a privatização do espaço público, a injustiça e a exclusão social, a mídia e outros mais. Seguindo mesmo uma espécie de tradição instaurada pelo Dadaísmo, muitas destas ações negam e ultrapassam a compreensão da arte como produto feito por um indivíduo tendo em vista uma inserção no mercado de arte. Pelo contrário, muitas dessas ações são “experiências”, práticas vivenciais coletivas realizadas independentemente dos espaços de arte e do mercado artístico.

Do mesmo modo no Brasil, nos últimos anos, uma série de coletivos de artistas vem desenvolvendo propostas que dialogam com a esfera relacional e, por conseguinte, com a ideia de utopia. Apesar de suas diferenças, estes grupos parecem partilhar da ideia de uma transformação na leitura e vivência do espaço urbano a partir de ações que venham romper com os condicionamentos da percepção, do comportamento e do modo de agir. As ações criadas por estes coletivos instauram outras formas de convivência e apontam para modos de libertação das diversas restrições impostas pela comunicação de massa. Condizem com o que Bourriaud denomina de *socialidades alternativas*, de *momentos de convívio construído*. Interessa-nos pensar como essas micro-utopias podem vir a apontar também para uma ação política mais concreta, isto é, para o ativismo político que, em sua conexão com a arte, passa a ser designado por “ativismo”.

Estes artistas tendem a atuar fora dos limites dados pelo mercado das artes, abrindo espaço para uma nova forma de se pensar as relações entre a arte e a vida, uma nova forma de se conceber a nossa própria possibilidade de atuação artística, teatral, performática e cidadã no mundo atual. Encontramo-nos atualmente em um tempo onde o espaço de discussão sai da esfera da espetacularização denunciada pelo Situacionismo, para entrar na esfera do contágio, sem intermediação, esfera esta onde muitos coletivos de artistas – *Cidades Invisíveis*, *Heróis do Cotidiano* e *Líquida Ação* (Rio de Janeiro), *Grupo*

*Poró* (Belo Horizonte), *As Rutes* e *O Povo em Pé* (São Paulo), *Coletivo Osso de Performance* (Salvador), entre outros – atuam, gerando uma potencialização de afetos e novas formas de sociabilidade dentro do contexto contemporâneo. Por se insurgirem contra as tendências do mercado e de sua ideologia, estas ações artísticas parecem fazer ressurgir o pensamento utópico, compreendido como um princípio de inconformismo e de revolta, um desejo de romper a ordem vigente. Um exemplo desta contaminação entre gesto estético e gesto político pode ser vista nas ações realizadas pelos participantes do movimento Rio de Paz. Nota-se assim um processo onde a ação social se imiscui na ação artística e vice-versa, sem que saibamos mais sobre os limites que os unem e separam. O gesto ético e o gesto estético encontram-se assim plenamente integrados.

Importa observar que o trabalho de muitos desses coletivos de artistas parte do princípio de que a arte contemporânea, em especial, a performance e as intervenções urbanas, caracteriza-se principalmente pela proposta de criar “zonas autônomas temporárias” (TAZ), segundo o conceito de Hakim Bey: espaços de sociabilidade, criados com a finalidade de propiciar uma experiência de libertação das formas de controle e poder exercido pelo Estado e pela sociedade. Tratam-se de utopias. Se, para Michel Foucault, as utopias seriam “posicionamentos sem lugar real”, esses “outros espaços” criados pela arte da performance se aproximariam do que o próprio Foucault denominou de heterotopias, que seriam “lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis”<sup>5</sup>. As heterotopias seriam, simultaneamente, a evidenciação paradoxal daquilo que é e, ao mesmo tempo, daquilo que não é. Por suas características, a TAZ assemelha-se ao conceito de heterotopia formulado por Foucault, sendo uma utopia realizada.

Há uma conexão evidente entre a TAZ e a intervenção urbana na medida em que o espaço adquire uma nova significação durante um tempo limitado, tempo onde se suspende as regras habituais de vivência e que gera outro modo de estar-no-mundo. A suspensão do significado e sentido de um

---

<sup>5</sup> Cf. FOUCAULT, Michel. *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

espaço habitual, conforme se dá nas intervenções urbanas, gera outro espaço, que possui, simultaneamente, um caráter utópico e um elemento político, visto serem espaços ideais de convivência, marcados pela harmonia social e também espaços de desejo, onde os laços sociais são reforçados e onde, a partir de um rompimento com um estado de coisas, a felicidade se faz possível. Em suma, por intermédio destas ações, o espaço real se transforma em espaço imaginário. Esta suspensão temporária do sentido original, essa dissolução da própria coisidade, este jogo de anulação dos limites entre espaço real e espaço imaginário parece deixar transparecer a operação essencial da arte, melhor ainda, ela torna visível o processo de desmoronamento de uma realidade e a ebulição de outras forças que geram a realidade, ela revela o caos, tal como se refere Antonin Artaud no texto citado acima.

### **Conclusão: a arte como utopia**

Interessante observar que, nesta perspectiva, a própria arte pode se tornar utópica. Notamos que estas ações estéticas e políticas são dirigidas contra grandes adversários (a mídia, as grandes corporações, o projeto capitalista, entre outros). Ora, diante de tais adversários ou obstáculos de tal envergadura, é evidente que a própria forma de resistência oferecida pela arte é pouco dotada de uma real eficácia. Neste sentido, esta forma de resistência é também utópica, indicando, ao mesmo tempo, uma perfeição impossível e um sinal de revolta e insatisfação. Contudo, tratam-se de ações essencialmente heróicas por envolverem valores como idealismo, risco, luta, busca da justiça social, sacrifício ou coragem. Desta forma, se, de um lado, arte, utopia e heroísmo se encontram, por outro, é importante notar que algumas formas de ativismo artístico na atualidade tendem a superar a própria compreensão tradicional acerca da arte e de sua função social, preservando, todavia, certo ideal de heroísmo enquanto atitude necessária para a ação política e social. Assim, as diversas marchas, passeatas, ocupações, mobilizações que afloraram nos últimos anos, sobretudo na Europa e em alguns países da América Latina, são ações coletivas de resistência cultural feitas por artistas e por não artistas, ações que se firmam mais como ações políticas moldadas pela criatividade enquanto método de vida e de luta do que como ação artística

em si. Em outras palavras, trata-se de uma revolução da subjetividade, que não afeta o movimento macro, mas pela lenta e progressiva contaminação se infiltra no micro, moldando as subjetividades de maneira criativa.

Nesta perspectiva, o foco da criação deixa de ser orientado para aquele conjunto de capacidades e habilidades que, tradicionalmente, formam e determinam o artista: capacidade de expressão, conhecimento e domínio técnico, virtuosismo, orientação para a individualidade, competitividade, entre outros. Pelo contrário, o que se afirma aqui é o próprio poder revolucionário da criatividade, a qual se mostra como um poder comum a todos os seres. Dá-se assim uma gradual mudança na própria imagem do artista.

Por intermédio da criação de lugares temporários onde concretamente se realiza um espaço ideal de convívio social marcado pela harmonia, de um lugar de realização dos desejos e de fortalecimento dos laços sociais, enfim, de um lugar de felicidade, a arte contemporânea oferece possibilidades de se lançar um olhar renovado para a sociedade atual, do mesmo modo como os textos de Thomas Morus e de Francis Bacon criticavam a sociedade de seu tempo pela criação de um espaço ideal. Estes lugares temporários são autênticas utopias: elas instauram um “lugar nenhum” (*u-topias*), mas também um “lugar feliz” (*eu-topia*). Segundo Hakim Bey, estas “zonas autônomas temporárias” teriam um caráter utópico no sentido em que vêm intensificar a vida cotidiana, fazendo com que o extraordinário, o inabitual, o maravilhoso venham esgarçar as fronteiras do que chamamos de experiência objetiva da realidade. É neste sentido que o conceito de utopia vem se reapresentar na produção artística contemporânea, indicando um lugar de realização do desejo, um lugar ideal de fortalecimentos dos laços afetivos e sociais, um lugar de transformação das relações entre o indivíduo e a sociedade.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Max Limonad, 1985.  
BEY, Hakim. *Zona Autônoma Temporária*. São Paulo: Editora Conrad, 2001.  
BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.



COELHO, Teixeira. *Arte e utopia. Arte de nenhuma parte*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

FOUCAULT, Michel. *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996.

——— *A Política da Utopia*. In: *Contragolpes: seleção de artigos da New Left Review*. SADER, E. (ORG). São Paulo: Boitempo, 2006.

LEMOINE, Stéphanie. OUARTI, Samira. *Artivisme: Art, action politique et résistance culturelle*. Paris: Éditions Alternatives, 2010.

SZACHI, Jerzy. *As Utopias*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

## DA DESTRUIÇÃO À RESSUREIÇÃO: BAAL REVISITADO

MUNK, Leonardo<sup>1</sup>

### RESUMO

São conhecidas as razões que afastaram Bertolt Brecht do cinema, e isto apesar de seu grande interesse nessa nova expressão artística. O famoso caso da transposição de *A Ópera dos Três Vinténs* para a tela foi apenas o exemplo mais emblemático dessa relação turbulenta. Nesse caso, poder-se-ia dizer que a adaptação realizada por G. W. Pabst do texto de Brecht pouco tinha a ver com as ideias deste para a linguagem cinematográfica. Fiel à concepção teatral, a adaptação de Pabst funciona ainda hoje como um importante documento da encenação de Brecht.

Inspirando-se no trabalho de Brecht, Helena Ignez, atriz de importantes filmes brasileiros da década de 1960, como *O Padre e a Moça* e *O Bandido da Luz Vermelha*, dirigiu uma versão cinematográfica de *Baal* no Brasil contemporâneo. Ao apostar na dissolução dos limites da narrativa convencional, Ignez fez jus ao espírito controverso do jovem Brecht. Lançado em 2008, quase noventa anos depois da escritura da peça de Brecht, *A canção de Baal* chegou aos festivais, encontrando, no entanto, pouca receptividade dos circuitos exibidores.

Contaminando *Baal* com aspectos extraídos de *Macunaíma*, estratégia que ressalta a relevância da personagem brechtiana para o nosso contexto, Ignez desvela não apenas uma irresistível semelhança entre os dois heróis sem caráter – expondo afinidades insuspeitas entre as criações de Brecht e Mário de Andrade e os modernismos alemão e brasileiro –, como também reafirma o

---

<sup>1</sup> Leonardo Munk é professor e pesquisador vinculado ao Departamento de Teoria de Teatro e a Escola de Letras da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Dedicase ao estudo das relações entre teatro e artes visuais, com ênfase nos tópicos mito, memória e violência.

caráter de resistência do texto em questão, bem como de sua vigência crítica para além da presença viva nas salas de espetáculo.

**Palavras-chave:** Teatro alemão; modernismo; cinema brasileiro.

## **ABSTRACT**

The reasons that kept Bertolt Brecht away from the cinema are well known, and this despite his large interest in this new artistic expression. The famous case of the transposition of *The Threepenny Opera* to the screen was just the best example of this turbulent relationship. In this case, it may be said that the adaptation made by G. W. Pabst from the original text had little to do with Brecht's ideas for the film language. Faithful to the theatrical conception, the adaptation of Pabst works still today as an important document of Brecht's staging.

Taking inspiration from Brecht's work, Helena Ignez, actress of important Brazilian films from the 60s, such as *The Priest and the Girl* and *The Red Light Bandit*, directed a film version of *Baal* in contemporary Brazil. Betting on the dissolution of conventional narrative boundaries, Ignez did justice to the spirit of the young controversial Brecht. Released in 2008, almost ninety years after Brecht's writing, *The Song of Baal* was shown at festivals but had little receptivity at movie theaters.

Contaminating *Baal* with aspects of the Brazilian character Macunaima, a strategy that stresses the relevance of this Brecht's character to our context, Ignez unveils not only an irresistible similarity between these two bad character heroes – what exposes unsuspected affinities between Brecht and Mario de Andrade and the German and Brazilian Modernisms – but also reaffirms the critical resistance of the text in question, as well as its duration beyond the living presence in theater.

**Key-words:** German Theater; Modernism; Brazilian Cinema.

## A REPÚBLICA DO CINEMA

Ao longo de quinze anos de existência (1919-1933), a República de Weimar jamais chegou a concretizar plenamente seus ideais democráticos. Fruto da falência militar e política da Alemanha imperial, a primeira república alemã nasceu em meio a insolúveis conflitos ideológicos. Ao fim da Primeira Guerra Mundial, a população, alquebrada e faminta, aspirava a uma paz honrosa e a consequente melhoria de suas condições de vida. Neste conturbado panorama político-econômico, não poderia a arte se furtar aos confrontos políticos e estéticos. A República foi, pois, cenário de inúmeras tendências artísticas e, sobretudo, palco para o infatigável debate sobre o papel da arte na política. Duas vertentes logo se impuseram: os idealistas e os niilistas. Os primeiros criam no engajamento político e na revolução comunista. Ironicamente, a única grande revolução testemunhada pelos artistas do período não se deu no sistema de governo, mas sim no terreno da arte: o surgimento dos meios de comunicação.

Na realidade, poucos perceberam como o caráter da arte começava a se modificar através dos *mass media*. Muitos escritores não esconderam seu desprezo pelo cinema, visto até então como mero entretenimento popular. Contestando esses prognósticos, deu-se na Alemanha da década de 1920 um proveitoso diálogo entre literatura, teatro e cinema, originando uma série de verdadeiras obras-primas, como *Nosferatu* e *Fausto*, de F. W. Murnau, e *Os Nibelungos*, de Fritz Lang, entre outros. O cinema alemão da época foi, assim, prodigamente abastecido por clássicos da literatura universal. Contudo, com o sucesso econômico do cinema e a revitalização industrial da Alemanha sob o incipiente governo socialdemocrata, os filmes com preocupações artísticas, como os acima citados, tornaram-se minoria dentro de um competitivo mecanismo industrial. Interessados nos cerca de 800.000 trabalhadores que frequentavam as salas de cinema, os empresários do setor se negavam a empregar os autores críticos do regime, sobretudo os de tendência comunista.

Em seu célebre ensaio *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*, Walter Benjamin demonstrava sua confiança no potencial

revolucionário do cinema. Este, portanto, ao focar a problemática social, deveria atuar como porta-voz do proletariado, alcançando, assim, a verdade revolucionária. Citando o cinema russo como um exemplo a ser seguido, Benjamin alertaria também para o perigo da utilização do cinema pela propaganda reacionária. O que, como se sabe, viria a acontecer alguns anos depois com os filmes nazistas de Leni Riefensthal. Considerando, no entanto, que Benjamin só começou a escrever seu comentado artigo em 1936, o intelectual e escritor alemão que melhor acolheu o cinema enquanto nova manifestação artística foi cronologicamente Bertolt Brecht. Este já havia realizado, em parceria com Erich Engel, o filme *Mistérios de um salão de beleza*, protagonizado por Karl Valentin e rodado em um momento ainda favorável ao Expressionismo, o ano de 1923.

Enquanto pensador e homem de teatro, Brecht fugiu dos padrões naturalistas ao propor um teatro fundado em princípios anti-ilusionistas e que deveria chamar a atenção para a problemática social. Segundo ele, a realidade podia ser alterada a partir do momento em que o espectador compreendesse o significado da luta revolucionária, a qual só poderia ser levada a cabo mediante a compreensão dialética dos fatos sociais. Para isso, foi preciso que o teatro se convertesse em tribuna. Walter Benjamin, um dos primeiros a escrever sobre esse novo teatro, disse a seu respeito o seguinte:

Para seu público, o palco não se apresenta sob a forma de “tábuas que significam o mundo” (ou seja, como um espaço mágico), e sim como uma sala de exposição, disposta num ângulo favorável. Para seu palco, o público não é mais um agregado de cobaias hipnotizadas, e sim uma assembleia de pessoas interessadas, cujas exigências ele precisa satisfazer. Para seu texto, a representação não significa mais uma interpretação virtuosística, e sim um controle rigoroso. Para sua representação, o texto não é mais fundamento, e sim roteiro de trabalho, no qual se registram as reformulações necessárias.<sup>2</sup>

Consoante seus ideais político-estéticos, logo Brecht, da mesma forma que Benjamin, percebeu o potencial democrático dos novos meios de

---

<sup>2</sup> BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.p. 79.

comunicação. Em 1931, por exemplo, sua peça *Um homem é um homem* foi registrada em película. Ao adaptar o romance *A mãe*, de Górkki, ele se serviu de sequencias de documentários sobre a revolução russa. A câmera passaria então a funcionar como um instrumento no exercício teatral.

Enquanto isso a indústria cinematográfica alemã se tornava cada vez mais forte, tendo sempre à frente a poderosa UFA (*Universal FilmAktiengesellschaft*), empresa de nítidas feições direitistas. Com isso, os filmes de crítica social de tendência esquerdista encontravam inúmeros obstáculos, como poucos recursos para a produção, distribuição escassa e, finalmente, a censura. Apesar desses problemas, inspirado pelo revolucionário cinema soviético e por realizadores como Sergei Eisenstein e DzigaVertov, o cinema alemão conseguiu impor uma relevante cinematografia de tendência proletária. Um dos mais curiosos exemplos desse cinema é *KuhleWampe*, filme no qual Bertolt Brecht participou ativamente na feitura do roteiro. O filme, adequado a proposta de uma nova prática artística, é uma crítica aguda do desemprego e da situação pouco privilegiada do proletariado. Dirigido por SlatanDudow, *KuhleWampe* segue os princípios da escola soviética, como em obras como *A greve* e *O couraçado Potemkin*, ambos de Eisenstein, o protagonista do filme é a coletividade. Inicialmente proibido na Alemanha, foi finalmente exibido após sofrer cortes.

*KuhleWampe*, contudo, não foi o único projeto cinematográfico de Brecht a passar por turbulências. A adaptação de *A ópera dos três vinténs*, dois anos antes, por Pabst, autor de filmes importantes como *A caixa de Pandora*, desagradou profundamente ao dramaturgo uma vez que a produção foi infiel às suas intenções estéticas. Intenções essas que se contrapunham em tudo ao modelo dominante de cinema.

## O CINEMA SEGUNDO BRECHT

A oposição de Brecht ao modelo clássico de narrativa cinematográfica se devia ao fato de que ele não via o cinema como um modelo de realidade. Para ele, a “impressão de realidade” fornecida pelo cinema não poderia se converter em conhecimento uma vez que a câmera não estaria apta a captar a realidade, e sim a realidade do reflexo. Para se aproximar do real seria

necessária então a obtenção da fratura da visão por intermédio da montagem. A respeito dessa outra forma de narrar, Ilma Esperança Curti nos dá uma boa síntese. Cito-a:

Contra a progressão de uma cena na seguinte, propõe a concentração em cada cena em si, contra a evolução de uma progressão linear, um movimento de saltos e cortes, uma montagem complexa de momentos que resultam em acúmulos de energia. A narrativa em Brecht serve apenas como um procedimento para produzir vários gestos, ou seja, a estória provê um enquadramento para várias cenas. A narrativa não produz conhecimento com o qual possamos julgar os discursos das personagens, e se ela nos provê de conhecimento, isso se dá sob várias colocações. Com a recusa de um discurso dominante o espectador não encontra uma posição da qual o filme possa ser visto. O resultado dessas estratégias de Brecht é que as personagens mesmas não podem ser identificadas de maneira final. Há um constante deslocamento da identificação.<sup>3</sup>

É certo que a recusa do princípio mimético do cinema clássico inaugurado por D. W. Griffith, onde o efeito de montagem é praticamente ocultado, consistia em uma extensão da negação da aspiração wagneriana de imersão na obra de arte presente em suas notas sobre *Ascensão de queda da cidade de Mahagonny*<sup>4</sup>. Em suma, o combate era o mesmo uma vez que, não negando de forma alguma o prazer indispensável a qualquer participação ativa do espectador, Brecht, em um contexto político bastante definido, voltava-se contra a utilização sistemática da arte – e, por extensão, também do cinema – como meio de alienação e exploração dos espectadores.

É interessante observar, desse modo, como os pressupostos estéticos de Brecht, mesmo tendo sido duramente expurgados pela indústria cinematográfica, e apesar de terem sido experimentados somente no âmbito do teatro, terminaram por influenciar um grande número de cineastas, sobretudo, a partir da década de 1960. A verdade é que, como Benjamin já havia intuído em seu valioso ensaio sobre o teatro de Brecht, a própria ideia de teatro épico não poderia ser dissociada das novas técnicas de reprodução.

---

<sup>3</sup>CURTI, Ilma E. de A. S. "Cinema de interrogação e distanciamento". In: BADER, Wolfgang (org.) *Brecht no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. p. 121.

<sup>4</sup>BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. p. 32.

As formas do teatro épico correspondem às novas formas técnicas, o cinema e o rádio. Ele está situado no ponto mais alto da técnica. Se o cinema impôs o princípio de que o espectador pode entrar a qualquer momento na sala, de que para isso devem ser evitados os antecedentes muito complicados e de que cada parte, além do seu valor para o todo, precisa ter um valor próprio, episódico, esse princípio tornou-se absolutamente necessário para o rádio, cujo público liga e desliga a cada momento, arbitrariamente, seus alto-falantes. O teatro épico faz o mesmo no palco.<sup>5</sup>

Nessa perspectiva, vale lembrar as palavras do encenador Luiz Fernando Lobo: “Dialeticamente o Brecht mais útil aos cineastas a meu ver, é o Brecht dramaturgo, ou o Brecht encenador, ou ainda o Brecht teórico”<sup>6</sup>. Na verdade, poder-se-ia dizer que a relação entre o Brecht homem de teatro e o cinema foi uma via de mão dupla, como salienta o germanista Gerald Bär na seguinte passagem:

(...) a influência do cinema sobre Brecht existia na adoção para o palco de um ideal de actuação derivado de Chaplin que se manifestará esteticamente na teoria de gestos e mímica. Também a grande experiência em desenvolver argumentos e guiões para filmes deve ter determinado a dramaturgia de Brecht e a sua maneira de prefigurar cenários.<sup>7</sup>

Ao que parece então uma das chaves para se compreender a repercussão do método de Brecht no cinema passa indelévelmente – não se podendo certamente esquecer as questões técnicas inerentes à atividade cinematográfica, como o desenvolvimento de roteiros e a prefiguração de cenários como sublinhado por Bär – pela relevância dada a um específico modo de interpretação. O teatro épico é, pois, gestual. A obtenção de gestos no teatro épico, de acordo com Benjamin, dar-se-ia pela sistemática interrupção da ação executada pelos atores. Nesse sentido, a importância dada por Brecht ao caráter fragmentário do gesto muito se semelhança ao procedimento da montagem no cinema, e de como essa técnica poderia ser capaz tanto de interferir intelectualmente na fruição estética quanto de proporcionar o logro. A esse respeito, convém lembrar como o resultado de uma das mais notáveis

<sup>5</sup> BENJAMIN, Walter. *Op. cit.*, p. 83.

<sup>6</sup> LOBO, Luiz F. “Fragmentos, cortes, montagem”. In: *Cinemas*, n.12, jul/ago 1998, p. 70.

<sup>7</sup> BÄR, Gerald. “Amanhã o filmezinho está pronto”: *O Jovem Brecht e o Cinema*. 2009, p. 16-17.



experiências no campo da montagem – tendo influenciado inclusive Eisenstein –, e levada a cabo por Kuleshov, consistiu na manipulação dos espectadores. A citação, de crítico de cinema português Jorge Leitão Ramos, é ilustrativa:

Kuleshov montou um grande plano expressivo do rosto do actor Mosjoukine (tirado de um velho filme de Geo Bauer) com outro mostrando um prato de sopa; depois montou o mesmo plano do rosto do actor com um outro mostrando um caixão de criança; ainda uma terceira vez montou o mesmo plano com um de uma mulher seminua em pose provocante. Depois projetou o total perante uma audiência. Foi unânime a opinião de Mosjoukine era um óptimo actor dado que expressava de um modo magnífico sentimentos de fome (primeiro), dor (a seguir) e desejo (por fim).<sup>8</sup>

É, portanto, pela via da descontinuidade narrativa, obtida tanto pela interpretação dos atores quanto pela música em desacordo com as imagens e com o proposital artificialismo da cena que Brecht almejava produzir uma arte esteticamente prazerosa e socialmente transformadora.

## **BRECHT E A ANTROPOFAGIA**

A presença dos pressupostos estéticos de Brecht no cenário brasileiro se deu notadamente com maior vulto na década de 1960. Não por acaso, um período de grande efervescência cultural e política. Nesse contexto, a participação do Grupo Teatro Oficina, de São Paulo, foi fundamental para o estabelecimento de novas abordagens com relação ao trabalho e mesmo a recepção de Brecht. A ousadia da montagem de *Galileu Galilei*, adaptada e dirigida por Zé Celso Martinez em 1968, chegou a desagradar a muitos que achavam a encenação infiel a Brecht. Reynuncio Napoleão de Lima nos dá um bom exemplo das intervenções realizadas pelo encenador paulista.

Os intérpretes de Galileu (Cláudio Corrêa e Castro), do monge Sagredo e do cardeal inquisidor (Othon Bastos) ou do cardeal Barberini, depois papa Urbano VIII (Renato Borghi), expressam o rigor frio das longas falas de raciocínio dialético. Mas logo esses momentos são entrecortados por rituais irracionaisistas, como a formação da “corrente”, roda de pessoas de mãos dadas,

<sup>8</sup> RAMOS, Jorge Leitão. *Sergei Eisenstein*. Lisboa: Livros Horizonte, 1981. p. 22-23.

concentradas em produção de energia mental. Procedimento que incorpora elementos do culto afro do candomblé.<sup>9</sup>

Distante da equivocada monumentalidade atribuída à obra de Brecht nos anos 60, a antropofagia de Zé Celso apontou exemplarmente para uma leitura desestabilizadora do Galileu e coerente ao contexto brasileiro da época. Com o Tropicalismo, o foco das pretensões políticas imediatas, de certa forma cerceada pela radical imposição do AI5, deslocaram-se para um conceito mais amplo de revolução, não mais vinculado à esfera política e sim ao comportamento social, questões cotidianas ligadas ao corpo e ao desejo. É nesse influxo que a partir de 1968 surge uma cinematografia que viria a ser batizada de marginal ou *udigrudi*. Sobre essa estética, que se opunha ao Cinema Novo e a seu desejo de se constituir como vanguarda estética ao mesmo tempo em que dava conta da complexa realidade social brasileira, Ismail Xavier diz o seguinte:

Se o sentimento do artista é a impotência, a resposta é a ironia absoluta, o humor negro do lema “quando a gente não pode nada a gente se avacalha e se esculhamba”, lema repetido pela voz do criminoso boçal, anti-herói marginal engolido pela cidade, espécie de matéria-prima com a qual os meios de comunicação compõem a grande máscara do bandido perigoso da luz vermelha. Colagem de estilos, mistura de gêneros desclassificados, *O Bandido da Luz Vermelha* se organiza como crônica radiofônica e passeia pelo kitsch do centro paulistano, da imprensa marrom, do seriado de TV.<sup>10</sup>

O interessante aqui é que tanto o Cinema Novo de Glauber Rocha [*Terra em Transe*] quanto o *udigrudi* de Rogério Sganzerla [*O Bandido da Luz Vermelha*], bem como o de Júlio Bressane [*Matou a família e foi ao cinema*], a despeito de suas reais diferenças de conceito e intenção, compartilhavam em certa medida algumas das mesmas preocupações estéticas de Brecht. Sobre a presença deste em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, Luiz Carlos Maciel fala o seguinte.

Interessa narrar uma saga típica do Nordeste até o limite extremo do realismo crítico – aquele que Brecht encontrou genialmente em seu

<sup>9</sup> LIMA, Reynuncio N. *A devoração de Brecht: uma busca de identidade brasileira*. In: BADER, Wolfgang. *Op. Cit.* p. 91.

<sup>10</sup> XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001. p. 66.

teatro, isto é, aquele em que a clareza e a exatidão da ideia e a capacidade de clarificação da razão dialética obrigam à estilização.<sup>11</sup>

À estilização adotada por Glauber se contrapõe a radicalização da desconstrução da narrativa nas obras de Bressane e Sganzerla. Tem-se aqui a radicalização de procedimentos semelhantes aos de Brecht, como uma justaposição de cenas desconexas, onde a violência e o desejo saltam da tela provocando desconforto e perplexidade. Tanto em um caso quanto no outro, o resultado não poderia ser outro: a censura e, por fim, o exílio.

## VIGÊNCIA DE BAAL

Após um longo período de timidez estética e crítica – refiro-me aqui aos anos de 80 e 90, período em que a produção cinematográfica pouco produziu em termos de obras relevantes –, e em um momento onde a indústria cinematográfica parece ter conseguido conquistar um nicho no circuito exibidor – caso das comédias populares de boa qualidade técnica e quase total indigência artística –, o cinema brasileiro finalmente mostra alguma vitalidade e força. A analogia com o Baal de Brecht, nesse contexto, é muito bem vinda uma vez que esse personagem ressurgiu com força inusitada durante todo o percurso artístico do dramaturgo, sendo sistematicamente retomado por ele entre as décadas de 1930 a 1950. Baal, ao que parece, recusa-se a morrer.

Lançado em 2008 no circuito dos festivais, *A canção de Baal* marca a estreia de Helena Ignez na direção. Atriz emblemática do cinema brasileiro na década de 1960, presente em filmes como *O assalto ao trem pagador* (1962), *O padre e a moça* (1965) e *O bandido da Luz Vermelha* (1969), Ignez apresenta uma obra que não compactua com a linguagem naturalista adotada por grande parte da produção cinematográfica brasileira atual. Longe disso, pois seu compromisso é com o dissenso, e para além das censuras políticas – devidamente enterradas em um Brasil democrático –, desafia outros tipos de censura, como a moral e a comercial. Afinal, Baal é um deus da felicidade que propõe a entrega ao prazer, eximindo-se do uso de uma ideologia. Trata-se de

---

<sup>11</sup> MACIEL, Luiz Carlos. "Dialética da violência". In: ROCHA, Glauber. *Deus e o Diabo na terra do sol*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. p. 214.

um revolucionário virtual, criado a partir da vileza e da vulgaridade. Sua grandeza reside em sua resistência e em seu vitalismo herdado da poesia moderna de Rimbaud, que inunda o percurso autodestrutivo de Baal, símbolo da libertação total e do caos.

O elogio da libertinagem, e subsequentemente da irreverência, é uma possível saída para o caos da razão instrumentalizada, aquela mesma que obriga Brecht, então imigrante nos EUA, a depor no Comitê de Atividades Anti-Americanas, momento apresentado por Ignez, sem prévia introdução, logo após os créditos onde se vê Carlos Careqa, o intérprete de Baal, martelando livremente o piano e tendo ao fundo a amplidão do campo e um céu azul. Lembremos os primeiros versos do “Coral do grande Baal”:

Quando do seio materno veio Baal,  
O céu já era grande e pálido e calmo,  
Jovem, belo, nu; um monstro-estranho céu,  
Quando Baal o amou quando nasceu.<sup>12</sup>

A pulsão autodestrutiva que caracteriza Baal e que é reeditada aqui por Ignez se confunde com uma busca de beleza que se impõe em vários momentos do filme e cujo desejo de destruição e criação remete a outro personagem muito familiar à cultura brasileira, o Macunaíma de Mário de Andrade. Tanto um quanto o outro são movidos por uma dialética da malandragem que se mostra eminentemente subversiva em função da não adaptabilidade aos meios de produção. O ócio de Macunaíma e o desejo de Baal são perfeitamente emulados por outro personagem recente de nossa cinematografia, o Everardo, vivido por Matheus Nachtergaele, do filme *Baixio das bestas* (2006), de Claudio Assis, quando este diz, de modo metalinguístico, que “o cinema é bom, pois nele pode se fazer o que quiser”<sup>13</sup>. O não compromisso com a obsessão por uma objetividade é ressaltada por Ignez por intermédio do personagem vivido por Marcelo Drummond que diz: “Não tem nada para se entender, faz sentido isso, quando se entende uma história é porque ela foi mal contada”.

<sup>12</sup>BRECHT, Bertolt. *Teatro completo em 12 volumes*. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. p. 17.

<sup>13</sup>GUIMARÃES, Pedro Maciel. “O caipira e o travesti. O programa gestual de um ator-autor: Matheus Nachtergaele”. In: *Significação - Revista de Cultura Audiovisual*, n. 37, jan/jun 2012. p. 121.

À oposição entre entender e não entender se soma o conflito entre o confinamento dos espaços fechados, onde Baal bebe com amigos e admiradores, e as enormes pradarias naturais, combinando um registro quase de cinema documental com o anti-naturalismo dos cenários teatrais. É desse modo que Ignez consegue estabelecer uma fusão entre cinema e teatro, atribuindo igual importância tanto às belíssimas imagens quanto aos atores em cena. E ao longo da conhecida história da peça, o espectador é surpreendido com inúmeros ruídos que criam espaços de leitura para o espectador. As irônicas intervenções de Einstein, também vivido por Careqa, são bons exemplos do compromisso com uma narrativa deliberadamente descontínua, cujo maior êxito reside, a meu ver, não na obtenção do tantas vezes perseguido efeito de distanciamento, mas sim da valiosa “lição” de que – e afinal é essa a relevância da arte – a imaginação é mais importante que o conhecimento.

## CRIAÇÃO POÉTICA E REFLEXÃO ESTÉTICA COMPARTILHADAS NO JOGO DE APRENDIZAGEM

NETTO, Maria Amélia Gimmler<sup>1</sup>

### RESUMO

A proposta desta comunicação é apresentar reflexão sobre três experiências de ensino do teatro baseadas no jogo de aprendizagem proposto por Brecht e terá como suporte teórico as pesquisas publicadas no Brasil por Fernando Peixoto e Ingrid Koudela. A primeira experiência a ser analisada foi realizada com alunos da Educação de Jovens e Adultos de uma Escola Estadual em Florianópolis/SC (2005) e a segunda realizou-se com participantes de oficina teatral do projeto Descentralização da Cultura da Prefeitura Municipal de Porto Alegre/RS (2011). Estas duas experiências foram desenvolvidas com adultos trabalhadores, com pouca ou nenhuma vivência teatral e basearam-se na experimentação cênica de princípios do teatro épico a partir do relato de situações cotidianas vividas pelos integrantes. A terceira experiência foi desenvolvida com alunos do Curso de Licenciatura em Artes Cênicas da UFPel, na disciplina Teatro e Educação II, em Pelotas/RS (2011). Nesta, partiu-se da proposta de trabalho desenvolvida nas experiências citadas anteriormente e avançou-se para a experimentação cênica de duas peças didáticas de Brecht: “Aquele que diz sim; Aquele que diz não.” e “A decisão”. A partir da análise dos procedimentos de trabalho experimentados com os grupos e dos resultados cênicos obtidos pretende-se refletir sobre as possibilidades de exploração do jogo de aprendizagem com atores não profissionais na atualidade. Neste contexto, a experimentação cênica de princípios do teatro épico, bem como o exercício com as peças didáticas revelam-se como um

---

<sup>1</sup> Maria Amélia Gimmler Netto é artista cênica, professora e pesquisadora. Mestre em Artes Cênicas pelo PPGAC/UFRGS e Licenciada em Educação Artística - Habilitação em Artes Cênicas pelo CEART/UDESC. Professora Assistente do Curso de Teatro - Licenciatura do CEARTE/UFPel.

potente instrumento de criação poética e de reflexão estética compartilhada pelos adultos participantes dos processos criativos.

**Palavras-chave:** jogo de aprendizagem – atores não profissionais – teatro educação.

### **ABSTRACT**

This work aims at presenting a reflection on three teaching experiences of drama based on the learning play proposed by Brecht its theoretical framework will be based on the researches, published in Brazil, by Fernando Peixoto and Ingrid Koudela. The first experience to be analyzed was done with pupils of Young Adult Education in a State public school in Florianópolis/SC (2005) and the second one was done with participants of the workshop of drama of the Project Decentralization of Culture of Porto Alegre City Hall/RS (2011). These two experiences were developed with adult workers, with little or no theatrical experience and they were based in the dramatic experiment of principles of the epic theater, parting from the report of daily situations experienced by the participants. The third experience was developed with students of the Major on Theater at UFPel, in the course Theater and Education II, in Pelotas/RS (2011). In this one, we parted from the proposal of work developed in the above-mentioned experiences and we went further to the dramatic experiment of two learning plays by Brecht: “He Who Says Yes; He Who Says No.” and “The Decision”. From the analysis of the procedures of the work experimented with the groups and from the dramatic results obtained in the research, we intend to think about the possibilities of exploiting the learning play with non-professional actors nowadays. In this context, the dramatic experiment of the principles of the epic theater, as well as the exercise with the learning plays reveal themselves as powerful instrument of poetic creation and aesthetic reflection shared by adult participants of the creative processes.

**Key-words:** learning play – non-professional actors – theater education.

O presente texto apresenta uma reflexão sobre experiências de ensino de teatro baseadas na ideia de Jogo de Aprendizagem proposta por Bertolt Brecht e na revisão de literatura publicada sobre o assunto, em língua portuguesa. A partir da análise dos procedimentos de trabalho experimentados com os diferentes grupos de aprendizes e dos resultados cênicos obtidos pretende-se verificar algumas possibilidades de exploração do Jogo de Aprendizagem na atualidade. Seja para fomentar o acesso ao fazer teatral, seja para ampliar repertórios de formação docente.

### **Jogo de Aprendizagem: O contexto das peças didáticas**

As peças didáticas fazem parte das primeiras obras dramatúrgicas de Bertolt Brecht. Ele as escreveu antes das peças épicas, consideradas suas grandes produções, como a *“Vida de Galileu Galilei”*, *“Mãe Coragem e seus filhos”* ou *“Círculo de Giz Caucásiano”*.

São peças didáticas de Brecht *“Aquele que diz sim e Aquele que diz não.”* (também conhecidas no Brasil como *“Diz-que-sim e Diz-que-não”*), *“A decisão”*, *“A exceção e a regra”*, *“Maligno Baal- o Associal”*, *“Um Vôo sobre o oceano”*, *“A peça didática de Baden baden sobre o acordo”*, *“Horácios e Curiácios”*, ente outras. Para todas elas sempre se pode fazer questões como: Porque este final foi assim e não outro? O que poderia ter sido feito para que a trama tivesse outra trajetória? Qual(is) seria(m) outro(s) possível(is) desfecho(s)? E se determinado personagem agisse diferente? E se a relação entre personagens fosse modificada? Refletindo assim sobre a atuação dos personagens, reflete-se também sobre as atitudes dos participantes e sobre seus posicionamentos perante os fatos da atualidade, experimentados cotidianamente.

Não é necessário que se trate da reprodução de ações e posturas valorizadas socialmente como positivas, mas também de ações e de posturas anti-sociais pode-se esperar efeito educacional; pelo jogo das contradições pode-se apontar a crítica aos comportamentos sociais. (DESGRANGES, 2006, p.84)

As peças didáticas não devem ser compreendidas como propostas espetaculares, mas sim, como propostas artístico-pedagógicas embasadas na participação efetiva de todos participantes do evento teatral. “À questão sobre



o que se aprende numa peça didática, ele [Brecht] responde que os aprendizes são aqueles que estão jogando e participando. Não o público.” (LEHMANN *apud* DESGRANGES, 2006). A ideia das peças didáticas apresentou, na época em que foram propostas por Brecht, um novo caminho para o teatro, por elas estarem centradas na participação ativa do espectador. Ou seja, por elas promoverem um evento artístico em que os participantes são ao mesmo tempo atuantes e observadores.

Ao traduzir o termo *Lehrstück* do alemão para o inglês Brecht preferiu usar o termo *learning play* que significa peça de aprendizado. Salienta-se assim seu caráter investigativo e sua premissa de produzir aprendizagem. No Brasil, geralmente se usa a expressão peças didáticas para traduzir *Lehrstück*. A tradução foi feita pela professora e pesquisadora Ingrid Dourmien Koudela, da Escola de Educação e Artes da USP, que trouxe para o Brasil o estudo sobre essas obras de Brecht.

Para Brecht a pedagogia do teatro seria aquela capaz de propor uma aprendizagem como processo de apreensão crítica da vida social e que possibilitasse ao indivíduo tomar conhecimento das coisas pela via da experiência sensível. O autor realizou seus experimentos artísticos com as peças didáticas entre os anos de 1929 e 1932 especialmente com crianças e jovens nas escolas ou com grupos de operários.

A iniciativa da peça didática surge para romper com os padrões estabelecidos pelo teatro comercial, buscando outros meios de produção. Esta iniciativa visava à democratização do teatro, propondo que ele fosse praticado por amadores, estudantes, trabalhadores e encontrava outros espaços e outros públicos possíveis para a arte cênica. Um teatro pensado para aqueles que não pagam pela arte e nem são pagos pela arte, mas que querem fazer arte, afirmava Brecht.

A peça didática ensina quando nela se atua, não quando se é espectador. Em princípio não há necessidade de espectadores, mas eles podem ser utilizados. A peça didática baseia-se na expectativa de que o atuante possa ser influenciado socialmente, levando a cabo determinadas formas de agir, assumindo determinadas posturas, reproduzindo determinadas falas. [...] a forma da peça didática é árida, mas apenas para permitir que trechos de invenção própria e de tipo atual possam ser introduzidos (BRECHT *apud* KOUDELA, 2007)

As peças didáticas propõem situações que não são necessariamente nem do passado, nem do presente. Portanto fatos contemporâneos tendem a aparecer a partir da experiência de suas encenações e também dos debates travados entre os participantes. Elas trazem uma dramaturgia elaborada como modelos de ação e não um texto dramático acabado. Assim, as peças didáticas apresentam-se como uma obra aberta a ser preenchida com improvisações teatrais e cenas criadas pelos participantes. Estes, encarados como jogadores podem não só trazer novos elementos para a composição do texto, modificando-o, como podem, inclusive, criar novos textos.

O processo de encenação de uma peça didática é imprevisível e único. A sua apresentação pode, ou não, contar com a presença de espectadores. Pois o objetivo da encenação de uma peça didática não é a apresentação pública, embora esta possa acontecer na presença de uma plateia. Neste caso os espectadores podem ser envolvidos pela encenação, através da criação de estratégias que provoquem sua participação.

### **Historicizar situações cotidianas: A primeira experiência com Jovens e Adultos**

Este primeiro processo foi realizado na cidade de Florianópolis, capital do estado de Santa Catarina, no ano de 2005. Na ocasião a autora era uma professora em formação, estudante do Curso de Licenciatura em Artes Cênicas da Universidade do Estado de Santa Catarina/UEDESC. A proposta de trabalhar com princípios do Teatro Dialético, proposto por Brecht foi aplicada em seu Estágio no Ensino Fundamental, em uma classe de Supletivo Noturno, com aproximadamente 25 jovens e adultos trabalhadores, na escola Estadual Governador Celso Ramos.

O processo baseou-se em histórias pessoais dos alunos, que contavam em aula situações vividas em seus cotidianos. A partir dessas histórias contadas na primeira pessoa do singular, outro aluno escolhia alguma delas e apropriava-se da história, recontando-a, desta vez em terceira pessoa. Assim os acontecimentos iniciais ganhavam caráter narrativo e as personagens e conflitos tornavam-se mais expressivos pelo olhar do narrador. Depois do exercício da narração passou-se a incluir as ações dos personagens à narração levando assim os participantes a atuarem. Posteriormente, partiu-se

para a inclusão de diálogos entre as personagens, mantendo-se a figura do narrador e as suas intervenções na história narrada. Desta forma o grupo criou cenas teatrais que surgiram a partir do exercício de historicizar situações cotidianas ao colocá-las em cena de forma voluntária e improvisada, dentro de uma arena criada pela roda que era formada no início de cada encontro.

Após cada procedimento prático as aulas seguiam com debates acerca dos temas abordados pelas histórias contadas como, por exemplo, a precária situação do transporte público municipal ou a violência urbana por meio dos constantes assaltos ocorridos nas ruas. Também, após as improvisações cênicas, discutia-se sobre aspectos formais da linguagem, como espaço cênico e teatral, ação, interpretação, improvisação, recepção teatral, expressão vocal e corporal.

Foi um processo de aprendizagem em que, alunos jovens e adultos sem experiência teatral alguma e uma jovem professora em formação, puderam experimentar, de maneira informal, alguns princípios de Teatro Dialético através da prática pedagógica em sala de aula.

### **Jovens, jogos e quatro versões da mesma cena: A segunda experiência**

Realizada em Porto Alegre, no ano de 2010, esta segunda experiência artístico-pedagógica, baseada no jogo de aprendizagem, fez parte do projeto de Descentralização da Cultura da Prefeitura Municipal de Porto Alegre/RS. A oficina a ser relatada ocorreu nas dependências da Escola Estadual Roque Gonzales, localizada na zona sul da capital gaúcha, no bairro Cavallhada.

O grupo contava com a participação de aproximadamente 20 jovens com idades entre os 13 e os 18 anos. Havia alunos da escola entre a sétima série do Ensino Fundamental e o terceiro ano do Ensino Médio, além de outros membros da comunidade escolar.

O processo inicial foi realizado com jogos teatrais, de improvisação de cenas e também com jogos de regras e exercícios de expressão corporal e vocal. Após esta fase inicial partiu-se para o trabalho com uma cena da peça didática "Maligno Baal, O Associal" que traz a seguinte situação:

As Duas Moedas - Rua da periferia da cidade.  
Diante dos cartazes de propaganda de um cinema obscuro, Baal encontra, acompanhado de Lupu, um garotinho que está soluçando.

*Baal* - Por que está chorando?

*Garoto* - Eu tinha duas moedas para ir ao cinema, aí veio um menino e me arrancou uma delas. Foi este aí. (Ele mostra.)

*Baal* - (para Lupo)

Isto é roubo. Como o roubo não aconteceu por voracidade, não é roubo motivado pela fome. Como parece ter acontecido por um bilhete de cinema, é roubo visual. Ainda assim: roubo. Você não gritou por socorro?

*Garoto* - Gritei.

*Baal* - (a Lupo) O grito por socorro, expressão do sentimento de solidariedade humana, mais conhecido ou assim chamado, grito de morte. (Acariciando-o) Ninguém ouviu você?

*Garoto* - Não.

*Baal* - (para Lupo) Então tire-lhe também a outra moeda. (Lupo tira a outra moeda do garoto e os dois seguem despreocupadamente o seu caminho.) (para Lupo) O desenlace comum de todos os apelos dos fracos. - Brecht, 1968. (KOUDELA, p.29, 2008)

Esta cena foi trabalhada na oficina a partir da leitura e discussão acerca da temática abordada. Nas discussões, os jovens relacionaram o teor social trazido pelo autor com situações cotidianas e histórias de roubos, assaltos e pequenos furtos acontecidos no bairro, no centro da cidade ou até mesmo dentro da escola.

Dando sequencia ao processo partiu-se para a improvisação da cena de três diferentes maneiras, de acordo com os grupos já formados na etapa anterior de leitura do texto. Sendo assim, cada cena terminou por abordar um enfoque diferente a partir do modelo de ação proposto e das discussões temáticas. Formalmente, o trabalho foi conduzido de maneira que, a cada vez que se repetia a cena apresentando-a aos demais colegas, fosse introduzido nela mais um elemento cênico. Foram seguidas as seguintes indicações, dadas pelaicineira, com a intenção de salientar algumas contradições, ampliar o potencial expressivo dos participantes e também buscar meios de envolver os espectadores: Repetir a cena trocando os papéis entre os atores; Repetir a cena propondo um novo final; Incluir uma ação que envolvesse os colegas-espectadores à cena, de alguma maneira, durante a apresentação. Desta forma as cenas criadas foram tomando seus próprios caminhos, distinguindo-se formal e tematicamente uma da outra, até que o grupo obteve três cenas singulares a partir de um mesmo modelo de ação.

O trecho do texto de Brecht fora apresentado para o grupo inicialmente como uma possibilidade de exercício, porém seu resultado terminou por ser escolhido, pelo grupo, para ser apresentado como produto final da oficina na “*Mostra da Descentralização*” de 2010. Para tanto se realizou alguns ensaios

específicos, criou-se uma sequência de encadeamento das cenas, optou-se por incluir a leitura dramática da cena original realizada. Três alunos atores leram a cena ao microfone e criou-se, assim, a quarta forma de apresentação da mesma cena. Por fim deu-se, ao conjunto de quatro cenas, o nome de “*O Roubo*”. Foi realizada uma apresentação pública, no Centro de Comunidade Parque Madepinho (Cecopam) para um público aproximado de 80 pessoas, entre elas estavam moradores da região, participantes de outras oficinas do projeto e também membros da comunidade escolar que sediou o processo.

### **Estudo teórico associado à improvisação de cenas: A terceira experiência**

O terceiro processo foi realizado em Pelotas, cidade localizada na região sul do estado do Rio Grande do Sul, no ano de 2011, com alunos da disciplina Teatro Educação II do Curso de Licenciatura-Teatro da Universidade Federal de Pelotas/UFPel.

A mesma metodologia de ensino foi desenvolvida em duas turmas da referida disciplina do Curso, sendo uma delas pela tarde, com aproximadamente onze alunos e a outra pela noite com aproximadamente dezoito alunos. Com ambas as turmas partiu-se, primeiramente, da proposta de trabalho desenvolvida nas experiências anteriores, onde cenas foram criadas improvisadamente a partir da contação de situações cotidianas pessoais e transpostas, em um segundo momento, para forma narrativa. Em cada uma das turmas criou-se três cenas e estas passaram a ser repetidas em aula e elaboradas formalmente, conforme indicações dadas pela professora, como: Troca de personagens; Inclusão de uma canção; Momento de ruptura em que o personagem protagonista da cena deveria fazer um comentário que sublinhasse a contradição de sua ação/pensamento.

A partir daí foram estudados alguns exercícios para atores propostos por Brecht em seus Diários de Trabalho e realizou-se, também, estudo teórico sobre o Teatro Dialético, Efeito de Estranhamento e Jogo de Aprendizagem (Conforme bibliografia apresentada nas referências, ao final do texto.) Avançou-se, então, para a leitura e posterior experimentação cênica de três peças didáticas de Brecht, sendo elas: “*Aquele que diz sim; Aquele que diz não.*” e “*A decisão*” e a “*Exceção e a Regra*”.

Cada turma escolheu uma peça e foi realizado um exercício de Criação Coletiva em que os assuntos surgidos através da leitura das peças eram debatidos e postos em cena através de ações, diálogos, movimentos de coro e criação de imagens corporais estáticas como retrato e paisagem.

Os alunos puderam experimentar um processo em que todos eram responsáveis pelo andamento do trabalho, pelo seu próprio engajamento na proposição de cenas e/ou nas propostas dos colegas, pela recapitulação do ensaio anterior através da feitura de protocolos (registros descritivos e poéticos dos ensaios feitos por todos participantes) e pela tarefa de assistir e repetir, ou seja, ensaiar refinando as cenas que surgiam durante os encontros.

Esta vivência foi rica no sentido de que houve um avanço na qualidade dos resultados cênicos obtidos e o debate sobre as relações sociais foi mais bem aprofundado em relação aos processos anteriores. Isso se deu pelo fato de os alunos serem mais familiarizados ao teatro, mas também pela experiência com a metodologia de trabalho e forma de conduzir o processo por parte da professora, que também amadurecia na relação com o método.

### **A pesquisa como desdobramento de experiências artístico-pedagógicas**

A mais recente experiência pedagógica em teatro baseada no Jogo de Aprendizagem foi realizada pela autora também em Pelotas/RS, no ano de 2013. O processo foi realizado com alunos da disciplina Teatro na Educação II do Curso de Teatro-Licenciatura da UFPel, em uma turma formada por dezesseis alunos licenciandos. Este processo iniciou-se com a contação de situações do cotidiano, partindo para posterior narração e improvisação de cenas. Após esta etapa partiu-se para a criação de três formas diferentes de encenar a cena *“As Duas Moedas”*, incluindo-se, na sequência, alguns exercícios para atores sugeridos por Brecht nos seus Diários de Trabalho.

Esta quarta experiência avançou ainda mais nos estudos teóricos e práticos com os alunos e teve como ponto de partida a leitura de quatro das peças didáticas de Brecht, sendo elas: *“O voo sobre o oceano”*, *“A peça didática de Baden Baden sobre o acordo”*, *“Aquele que diz sim; Aquele que diz não”* e *“A Exceção e a Regra”*. Uma particularidade deste processo foi a proposição de uma questão central para guiar ao grupo, logo no início das aulas: O Homem ajuda o Homem? (Inspirada no trecho “Inquéritos para saber

se o homem ajuda o homem” de “A peça didática de Baden-Baden sobre o acordo”).

A turma foi dividida em quatro grupos e cada um responsabilizou-se pelo estudo de uma das peças já citadas. Cada grupo apresentou a temática da peça aos demais colegas e também criou uma forma de apresentar, à sua maneira, uma cena da peça escolhida. As cenas foram apresentadas de formas variadas, entre elas: leitura dramática, participação ativa de espectadores, narração simultânea à contracenação de atores, projeção de vídeos, cena sonora com uso de elementos sonoplásticos alternativos, entre outras formas.

Com estas quatro cenas já criadas realizou-se a criação de novas cenas a partir de estímulos sugeridos pela professora e trazidos para a aula pelos participantes. Os estímulos foram: Imagens de arte (por exemplo: gravura, pintura, escultura, desenho, fotografia); Textos (como poemas, contos ou crônicas); Músicas (e/ou canções) e instrumentos musicais. Cabe salientar que no grupo havia estudantes que tocavam clarineta, violão, teclado e cantavam. Os elementos foram trazidos, apresentados e selecionados pelo grande grupo, sendo cada uma das modalidades de estímulos trabalhada a cada encontro. A partir daí, novamente, dividiu-se a turma em pequenos grupos que criaram novas cenas com fortes registros visuais, musicais e de dança. Passou-se, então, para a etapa de finalização do processo e escolha das cenas, por meio do encadeamento entre as criadas no primeiro, no segundo e no terceiro momento do processo.

Nesta quarta experiência, além da composição de cenas por meio da Criação Coletiva, ampliou-se a prática de criação em teatro para o exercício de montagem, ou seja, experimentou-se compor um roteiro de cenas, que foi ensaiado em três formatos diferentes, variando a ordem das cenas criadas. A partir daí optou-se por uma versão que foi levada ao público como resultado final do processo. A cena foi assistida por alunos de três fases do Curso de Teatro-Licenciatura e também por seus professores.

O exercício apresentado não gerou a participação ativa dos espectadores. Estes foram convidados apenas para assistir o exercício realizado que, nesta etapa, não previa o envolvimento físico do público. Ficou o desejo de participação expresso por alguns espectadores e também por alguns

participantes do processo criativo na avaliação final da disciplina. Este será um dos desafios para o novo processo que já começa a se delinear.

O Projeto de pesquisa “*Jogatina: Jogo de aprendizagem, teatro pós-dramático e suas contribuições para a pedagogia do teatro*” está em fase inicial e será desenvolvido pela autora junto a um grupo de seis alunos do Curso de Teatro- Licenciatura da UFPel.

A proposta da pesquisa se caracteriza por fazer uso do jogo de aprendizagem proposto por Bertolt Brecht (através do estudo e prática de suas peças didáticas publicadas em Língua Portuguesa) para investigar as relações entre as teorias de teatro contemporâneo (a partir da noção de Teatro Pós-Dramático, proposta por Hans-Thies Lehmann) e as possibilidades de ensino/aprendizagem em teatro na atualidade.

Quais as atuais possibilidades educativas para o teatro contemporâneo que podem ser descobertas a partir do estudo e da prática das peças didáticas de Bertolt Brecht aliados a ideia de Teatro Pós-Dramático? Esta é a questão central que guiará a pesquisa que acaba de iniciar.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRECHT, Bertolt. Sobre o ofício do ator, 1935 (aproximadamente) – 1941. in: *Ecrits sur le théâtre* [Escritos sobre teatro], vol I [Texto francês de Jean TAILLEUR e Guy DELFEL de Béatrice PERREGAUX e Jean JOURDHEIL]. Paris: L' Arche, 1972. (págs. 395-397 e 397-399)  
Tradução para o português por José Ronaldo FALEIRO.
- BRECHT, Bertolt. Brecht Fundamental - Teatro Completo em 12 volumes. Paz&Terra, Rio de janeiro: 2004.
- DESGRANGES, Flávio. Pedagogia do teatro: provocação e dialogismo. Hucitec. São Paulo: 2006.
- DORT, Bernard. “Distanciamento”: pra quê? in: O teatro e sua Realidade. Perspectiva, São Paulo: 1997 (págs 313-319).
- KOUDELA, Ingrid. Brecht na pós-modernidade. Perspectiva. São Paulo: 2001
- KOUDELA, Ingrid. Brecht: um jogo de aprendizagem. Perspectiva. São Paulo: 2007



- KOUDELA, Ingrid. A encenação contemporânea como prática pedagógica. in: Urdimento – Revista de Estudos Pós-Graduados em Artes Cênicas do PPGT/UEDESC, N°10, (págs. 49-58).
- KOUDELA, Ingrid.(org.) Um vôo brechtiano: teoria e prática da peça didática. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- KOUDELA, Ingrid.Texto e jogo. Perspectiva, São Paulo:2008.
- LEHMANN, Hans-Thies. Teatro pós-dramático e teatro político. In: Sala Preta:Revista do Departamento de Artes Cênicas. São Paulo N. 3 (2003), p. 9-19
- PEIXOTO, Fernando. Brecht – uma introdução ao teatro dialético. Paz e Terra. Rio de Janeiro: 1981.

## OS ATORES COM CORPOS DIFERENCIADOS E POÉTICA TEATRAL DE BERTOLT BRECHT

OLIVEIRA, Felipe Henrique Monteiro<sup>1</sup>

### RESUMO

O presente texto tem como objetivo suscitar a reflexão sobre a participação de atores com corpos diferenciados no teatro contemporâneo sob a perspectiva da poética brechtiana. Deste modo o estudo realiza concomitantemente uma averiguação acerca da produção de estigmas e a forma em que eles se instauram, se propagam e interferem na sociabilidade entre os seres humanos considerados normais e os com corpos diferenciados, bem como na fazer teatral. No que tange ao teatro à luz poética brechtiana na contemporaneidade, o texto demonstra que diante da nova forma de dominação política e social, nada, nem mesmo o corpo fugirá da métrica mercadológica, onde a soberania da força da imagem determina o padrão de corpo perfeito, esquecendo das variadas funções que o corpo pode realizar seja completo ou não, e é neste sentido que o ator com corpo diferenciado, que é corriqueiramente estigmatizado, relegado ao ostracismo social, porque provoca e desestabiliza a imagem tradicionalmente atribuída ao corpo humano “perfeito”, tem a oportunidade de questionar, denunciar e subverter junto aos espectadores todo o processo de estigmatização dos seres humanos com corpos diferenciados nas artes cênicas e na sociedade contemporâneas.

**Palavras-chave:** Corpos Diferenciados; Teatro Participativo; Estigmas; Poética de Bertolt Brecht.

### ABSTRACT

This paper aims to inspire reflection on the participation of actors with different bodies in contemporary theater from the perspective of brechtian poetics. Thus the study concurrently conducts an investigation on the production of stigma and how they are established, spread and interfere with the sociability of human

---

<sup>1</sup> Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte com bolsa pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior. Graduado em Licenciatura em Teatro pela Universidade Federal de Alagoas. Fundador, encenador e ator da Cia. N'ATOS de Teatro. Membro do CRUOR Arte Contemporânea.

beings considered normal and those with different bodies, as well as in doing theater. Regarding the brechtian theater to light in contemporary poetry, the text demonstrates that before the new form of political and social domination, nothing, not even flee the body of marketable metrics, where the sovereign power of the image sets the standard for perfect body , forgetting the various functions that the body can perform either complete or not, and it is this sense that the actor with differentiated body, which is routinely stigmatized, ostracized social, because it provokes and unsettles the image traditionally ascribed to the human body "perfect" has the opportunity to question, expose and subvert the spectators along the entire process of stigmatization of people with different bodies in the scenic arts and contemporary society.

**Key-words:** Differentiated Bodies; Participatory Theatre; Stigmata; Poetic of Bertolt Brecht.

Este escrito tem como finalidade realizar uma reflexão sobre o trabalho dos atores com corpos diferenciados no teatro contemporâneo sob a perspectiva da poética brechtiana, no entanto se faz necessário refletir inicialmente sobre estes indivíduos na sociedade contemporânea.

Na contemporaneidade, tem se falado demasiadamente sobre o reconhecimento e a aceitação da diversidade na vida em sociedade, ou seja, a garantia de todos ao acesso às diferentes oportunidades socioeconômicas e culturais, independentemente das peculiaridades de cada indivíduo e/ou grupo social, no entanto na sociedade contemporânea nos deparamos cotidianamente com uma ação inversa: exclusão.

O porquê disto é que a lógica da exclusão ainda perdura firmemente em uma sociedade que marginaliza, rejeita a diferença e que evidentemente não costuma considerar o pressuposto de que quanto mais se aumenta a distância entre poder e qualidade de vida nos grupos humanos, maiores serão as probabilidades de segregação. Logicamente, isto remete ao caráter político e público da sociedade a um lugar secundário, onde ideais como justiça social, equidade, solidariedade e democracia resultem em palavras vãs, porque não são prioritariamente os ideais necessários em um mundo em que tudo passa pela métrica do capital.

Uma das armas mais poderosas utilizadas no processo de exclusão é o antidiálogo, já que tem como propósito manter os seres humanos alheios e distantes das decisões sobre o modelo e sobre as formas de organizar e intervir na vida social, haja vista que esta estratégia de dominação incorre sobre a capacidade de o sujeito pensar e problematizar sobre a realidade, impedindo-o de exercer o direito de exprimir sua palavra, dialogar e dialetizar acerca da sociedade em que vive, o que, desta maneira, o torna um indivíduo alienado e fragmentado. Ou seja, é visível que a coisificação do ser humano está relacionada ao isolamento e a produção e manipulação dos afetos, pois sem a oportunidade de dialogar e privado de canais de debate e reflexão sobre suas relações com o mundo e com os outros, mais alienado político, social e culturalmente se encontrará e ficará o indivíduo. Nesse sentido, diante da garantia da passividade das diferenças e a divisão das igualdades, os controladores levarão adiante a perpetuação do seu poder e assegurarão a ampliação de sua força de coerção no processo de domínio cultural, e, claramente, os sujeitos virarão meros fantoches do ponto de vista político-sócio-cultural, o que intensifica cada vez mais o processo de exclusão.

No campo das artes inseridas nesta sociedade, e ao compreender que um dos pressupostos para a possível instauração do processo inclusivo na sociedade é a utilização do discurso e que a linguagem humana é mediada por dispositivos discursivos e no seu cerne estão circunscritos os valores vigentes de cada época, iniciei uma busca por um termo que fosse mais politicamente correto e não estivesse carregado de qualquer espécie de discriminação, tarefa muito difícil nesta sociedade, especificamente em relação ao trabalho artístico de pessoas que comumente são designadas de “deficientes”, cunhei em conjunto com a Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Nara Salles, o termo corpos diferenciados, e o publicamos pela primeira vez em nosso artigo “Corpos Diferenciados: O Teatro No Processo Educativo” na Revista eletrônica Extensão em Debate<sup>2</sup>, para designar pessoas com alguma chamada “deficiência” corpóreo/mental, pois nos parece a princípio que diferenciado tem o significado de apenas ser diferente, posto que no dicionário *on-line* Michaelis<sup>3</sup>, diferente vem do latim *differente* e

---

<sup>2</sup> In <http://www.seer.ufal.br/index.php/extensaoemdebate/article/viewArticle/66> - **Revista Extensão em Debate** · Vol. 1, No 1 (2010).

<sup>3</sup> In <http://michaelis.uol.com.br/> <acessado em 30 de novembro de 2011.>

designa aquilo que é diverso, alterado, mudado, modificado, variado. Diferentemente de outras denominações que estão em consonância com o processo de exclusão e que tanto inferiorizam as pessoas com corpos diferenciados, como por exemplo: deficiente, incapacitado, mongolóide, cego, aleijado, doente, idiota, excepcional, demente, portador de necessidades especiais, imbecil, inválido, cretino, coxo, manco, defeituoso, portador de deficiência, anão, imperfeito.

Mas o reconhecimento e aceitação da diversidade esbarram no desejo de assegurar a homogeneidade social, que é produzida a partir de uma aversão à diferença, fazendo com que o ideal de inclusão, geralmente, tenha dificuldade para se instaurar na sociedade. A discussão em torno da inclusão se estende à afirmação da diferença, visto que há diferenças e há igualdades, e nem tudo deve ser igual e nem tudo deve ser diferente. É imprescindível que o ser humano tenha o direito de ser diferente quando a igualdade o descaracteriza e o direito de ser igual quando a diferença o inferioriza.

E estes ideais são assegurados plenamente no teatro contemporâneo sob a perspectiva da poética brechtiana, pois os indivíduos que, até então, eram postos à margem dos processos e produtos artísticos ganham espaço, pois artistas percebem sendo diferentes, podem e devem experimentar o que é dado como possibilidade a qualquer corpo: fazer arte.

Os atores com corpos diferenciados, especialmente no teatro contemporâneo, fazem surgir uma corporeidade peculiar em cena, pois ao apresentarem seus corpos fora das expectativas normativas, ainda que não seja de sua vontade, interferem e provocam reações de cunho social e estético que se opõem aos cânones cênicos tradicionais. Porém, antes da inclusão efetiva no âmbito artístico, a presença destas pessoas em cena se instala no âmbito social e antropológico, visto que concerne a um grupo, explícita ou implicitamente, excluído na medida em que suas condições físicas se contrapõem aos padrões de corpo e de beleza estabelecidos.

O corpo humano, sendo diferenciado ou não, tanto na sociedade como na cena, se caracteriza como uma matriz corpóreo/vocal, conceito defendido por Nara Salles (2004), com o qual coaduno, onde o corpo é compreendido inicialmente dentro de uma matriz identitária de auto-reconhecimento,

relacionado ao meio ambiente cultural, levando em consideração sua subjetividade: que corpo é esse; que movimentos do cotidiano podem-se decodificar em extracotidianos para ter um corpo significante; como se move este corpo nos vários ambientes vivenciados e o que traz na memória e percepção corpórea, o imaginário deste corpo e as formas de lidar com o corpo culturalmente estabelecidas. Nesse sentido, Brecht refletiu: os seres humanos são sujeitos sócio-históricos e culturais.

E ainda em relação ao corpo, Todas as barreiras atitudinais aplicadas nas pessoas com corpos diferenciados – preconceito, discriminação e estigma - são oriundas do entendimento e contribuem para o fato de que o corpo é uma construção social e cultural, logo indivíduo com corpo diferenciado, se não o tivesse, poderia participar normalmente das relações sociais do seu cotidiano, mas como apresenta singulares características corporais que fogem dos padrões normativos da sua sociedade, seu corpo diferenciado acaba acentuando as atenções alheias, e por consequência destas, os outros esquecem que o indivíduo é um ser humano como outro qualquer. e isto ressalta o fato de que na contemporaneidade o estigma se imputa mais nas relações interpessoais do que nas características corporais.

Neste viés, tanto Erving Goffman (1975) como Le Breton (2001) afirmam que cada sociedade seleciona atributos que ajustam a maneira como cidadãos devem ser. E esses atributos devem ser iguais para todos o que acaba resultando em expectativas normativas. E os sujeitos que não se encaixam nelas acabam sendo estigmatizados, como o é caso das pessoas com corpos diferenciados.

Um dado bastante interessante que Le Breton fala é sobre a relação do olhar com o estigma, pois na vida contemporânea foi atribuído ao olhar a responsabilidade de regular as manifestações e as atividades do corpo, assim nas relações interpessoais, o olhar dos 'normais' submete aqueles com corpos fora dos padrões de beleza e normalidade vigentes, a possibilidade de serem evitados a todo instante da sociabilidade.

Sendo o corpo é uma construção social e cultural, pode-se entender o significado e a percepção individual e coletiva do que vem a ser ideário sobre o corpo para cada época ou ao longo da história. Assim, a sociedade atual,

enraizada da ideologia capitalista neoliberal, transforma os imaginários sociais das pessoas com corpos diferenciados através dos meios de comunicação de massa.

Diante da nova forma de dominação política e social, nada, nem mesmo o corpo fugirá da métrica mercadológica, onde a soberania da força da imagem determina o padrão de corpo perfeito, esquecendo das variadas funções que o corpo pode realizar seja completo, inteiro ou não.

Ocorrendo a proliferação de imagens de pessoas com corpos malhados, esculpido cirurgicamente e, por outro lado em contraste, os deteriorados, muitas vezes ocasionados pelo uso de drogas, a publicidade nos meios de comunicação em massa evoca, sob a égide da valorização corporal, no imaginário social, as imagens de corpos, que na maioria das vezes os indivíduos não têm: saudáveis, jovens, sedutores, bonitos, magros. Neste sentido, o sujeito com corpo diferenciado passa cotidianamente, nas trocas sociais, por atitudes preconceituosas e estigmatizantes, haja vista que seu corpo impede que os outros se identifiquem fisicamente com ele, e conseqüentemente nós podemos atentar que o estigma se instaura porque os seres humanos com corpos diferenciados fragmentam simbolicamente a imagem convencional do corpo. E neste sentido eles passam a ser associados à única certeza existencial da humanidade: a finitude humana.

Logo o ator com corpo diferenciado presente no cotidiano, quase sempre opressor, durante o processo criativo e a encenação, geralmente, traz para a cena sob a perspectiva da poética brechtiana mediante seu corpo, suas próprias experiências, sua autobiografia, suas memórias, a possibilidade de questionar e subverter junto com a audiência as relações sociais. Isto porque na procura por um entrecruzamento entre vida real cotidiana e vida esteticamente organizada, o ator, no teatro se converte em mediador do processo político-social e revalida que é possível pensar "o político" sem aderir à política partidária.

O ator com corpo diferenciado através do efeito de distanciamento e dos *gestus* traz para a cena brechtiana a possibilidade de expor os estigmas, pois mesmo nas sociedades contemporâneas, práticas e ideologias excludentes

continuam vigorando e marginalizando, como nos outros períodos históricos, os seres humanos com corpos diferenciados.

Está em pauta não somente a representação de um personagem, mas a experiência do real pelo e no corpo do artista, tendo o corpo como força motriz da ação, e desta forma se caracteriza não mais como a interpretação do real como ele é, mas sua utilização auto-reflexiva, ou seja, ela é aquilo que é mostrado por aqueles que a fazem e as provocações e questionamentos gerados a partir da ação. Ou seja, ator com corpo diferenciado tem a oportunidade de inventar, executar e se transformar na própria obra de arte, tornando-se simultaneamente criador, criatura e criação, e não mais se impondo, apenas, como mero corpo ilustrador-reprodutor textual em cena.

Portanto, no teatro contemporâneo sob a perspectiva da poética brechtiana, os atores com corpos diferenciados, estigmatizados e corriqueiramente relegados ao ostracismo social e artístico, provocam e desestabilizam a imagem tradicionalmente atribuída ao corpo humano “perfeito” na cena brechtiana e na sociedade, os artistas trazem registradas em seus próprios corpos, todas as situações depreciativas em que viveram e vivem, e, sendo alvos da apreciação e da espetacularidade humana, têm no teatro a oportunidade de se tornarem interventores político-artístico e social no mundo atual. Isto porque o teatro participativo de Bertolt Brecht surge como uma possibilidade de consolidar investigações e de que se faz necessário pensar e repensar sobre os nossos modos de lidar, compreender, reconhecer, aceitar e incluir as diferenças e igualdades nas demais relações e manifestações sociais, econômicas, políticas, culturais e artísticas. Entretanto, para isto acontecer é imprescindível que estes cidadãos não sirvam apenas de pretextos para se conseguir arrecadar benefícios referentes às relações e manifestações, nem tampouco sejam inseridos dentro de um protecionismo exacerbado e estigmatizante realizado em nossa realidade. Pois as artes cênicas na contemporaneidade não impõem juízos de valor sobre quais são os corpos ou figurinos que devem ou não participar e estar presente em cena, pois agora se objetiva discutir, reconhecer e se apropriar da diversidade e da alteridade dos atores, dentre eles os com corpos diferenciados.

## **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**



- BRECHT, Bertolt. Estudos sobre Teatro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- FELDENKRAIS, Moshe. Consciência pelo Movimento. São Paulo: Editora Summus, 1977.
- GOFFMAN, Erving. Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.
- HADERCHPEK, Robson Carlos. O teatro do dia-a-dia interpretado à luz do gestus brechtiano: "Pixei e saí correndo pau no cu de quem tá lendo...". Campinas: UNICAMP. Dissertação (Mestrado em Artes). Programa de Pós-Graduação em Artes. Universidade Estadual de Campinas, Universidade Estadual de Campinas, 2005.
- LE BRETON, David. Antropologia do corpo e Modernidade. Petrópolis: Vozes, 2011.
- LEHMANN, Hans-Thies. Teatro pós-dramático. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- \_\_\_\_\_. Teatro Pós-Dramático e Teatro Político. In: GUINSBURG, J; FERNANDES, Sílvia (Orgs). O Pós-dramático: um conceito operativo?. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- SALLES, Nara. Sentidos: Processos Criativos a Partir da Poética de Antonin Artaud. Tese de Doutorado PPGAC/UFBA. 2004.
- SILVA, Otto Marques da. A Epopéia Ignorada: A pessoa Deficiente na História do Mundo de Ontem e de Hoje. São Paulo : CEDAS, 1986.
- TEIXEIRA, Ana Carolina Bezerra. Deficiência em Cena: Desafios e Resistências da Experiência corporal para Além das Eficiências Dançantes. Dissertação de Mestrado PPGAC/UFBA. 2010.
- THOMSON, Rosemarie Garland. Freakery: cultural spectacles of the extraordinary body. New York: New York University Press, 1996.
- TONEZZI, José. Distúrbios de linguagem e teatro – o afásico em cena. São Paulo: Plexus, 2007.
- \_\_\_\_\_. O Teatro das disfunções, ou, A Cena contaminada. Tese de Doutorado PPGT/UNIRIO. 2008.
- VILLAR, Fernando Pinheiro. O Pós-Dramático em Cena: La Fura Del Baus. In: GUINSBURG, J; FERNANDES, Sílvia (Orgs). O Pós-dramático: um conceito operativo?. São Paulo: Perspectiva, 2008.

VIVARTA, Veet (coord.). Mídia e deficiência. Brasília: Andi/Fundação Banco do Brasil, 2003.

## VESTÍGIOS EM LIXO: TEATRO DIALÉTICO E O SENTIDO DA TEORIA E DA PRÁXIS NA CENA CONTEMPORÂNEA.

OLIVEIRA, Natássia Duarte Garcia Leite de<sup>1</sup>

### RESUMO

Este trabalho pretende apresentar uma discussão sobre o Teatro Dialético e sentido da teoria e da práxis na cena da nossa contemporaneidade, a partir da Teoria Crítica, dialogando com o processo de montagem *cata(dores)recicláveis*. Orientado pela diretora, pesquisadora e professora Natássia Garcia, o espetáculo teatral vem sendo pensado a partir da experiência com o projeto de pesquisa *Educação socioambiental: combate ao preconceito, consumismo e violência no contexto familiar dos filhos de trabalhadores com material reciclável de Goiânia*, coordenado pela professora Sílvia Zanolla (FE/UFG) entre os anos de 2009 a 2011. *cata(dores)recicláveis*, projeto aprovado no Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz 2012, tem como principal objetivo estudar, discutir e encenar as categorias de exploração do trabalho humano, preconceito, consumo, barbárie e Indústria Cultural no contexto dos trabalhadores de materiais recicláveis. Neste sentido, o grupo vem estudando as contribuições do Teatro Dialético, proposto por Bertolt Brecht (Alemanha), e do Teatro do Oprimido, proposto por Augusto Boal (Brasil) para a composição da dramaturgia. A escolha do cenário, do figurino e dos objetos de cena do espetáculo está sendo pautada na coleta e reciclagem de materiais recolhidos durante a pesquisa.

**Palavras-chaves:** Teatro Dialético. Teoria e Práxis. Recicláveis

### TRACES IN GARBAGE: DIALECTICAL THEATRE AND SENSE OF THEORY AND PRAXIS IN CONTEMPORARY SCENE

---

<sup>1</sup> Professora Assistente da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás; e do curso de Especialização em Educação Infantil (NEPIEC/FE/UFG). Atualmente é coordenadora do Grupo Interdisciplinar de Estudos e Pesquisas em Interações Artísticas – SoloS de Baco; e pesquisadora do Diretório CNPq, nos grupos: *Grupo Interdisciplinar de pesquisa em teatralidade e espetacularidade na cena contemporânea*; e *Cultura e Fundamentos da Educação* (Linha Teoria Crítica, cultura e educação).

## ABSTRACT

This paper will discuss the Dialectical Theatre and theory and praxis sense in the condition of our times, based on the Critical Theory, in dialogue with the *cata(dores)recicláveis* creating process. Guided by director, researcher and professor Natássia Garcia, the stage show has been planned based on the experience with the research project: *Environmental education: combating prejudice, violence and consumerism in Goiânia's recycling worker's childrens familiar enviroment*, coordinated by Dr Silvia Zanolla (FE/UFG) between the years 2009 to 2011. *cata(dores)recivláveis* project approved in Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz 2012, has as main objective to study, discuss and enact the categories of exploitation of human labor, prejudice, consumerism, barbarianism and Cultural Industry in recycling workers context. Therefore, the group has been studying the contributions of Dialectical Theatre, proposed by Bertolt Brecht (Germany), and the Theatre of the Oppressed, proposed by Augusto Boal (Brazil) for the composition of dramaturgy. The choice of scenery, costumes and props from the show was based on the collection and recycling of materials collected during the search.

**Key-words:** Dialectical Theatre. Theory and Praxis. Recyclable

O projeto de pesquisa *Educação socioambiental: combate ao preconceito, consumismo e violência no contexto familiar dos filhos de trabalhadores com material reciclável de Goiânia* (2009), teve como principal objetivo desenvolver um projeto multidisciplinar junto aos filhos dos catadores de recicláveis de Goiânia e adjacências, com o intuito de combater a exclusão e investigar aspectos psicossociais de combate à violência, ao consumismo e ao preconceito, a partir de ações voltadas para a valorização do trabalho socioambiental, visando melhoria geral da qualidade de vida e das condições socioeconômicas dessa população. Contudo, no andamento da pesquisa foi preciso integrar os pais das crianças envolvidas, uma vez que a formação dos

adultos interferiria definitivamente na formação das mesmas. Ou seja, participaram da pesquisa os filhos e os próprios trabalhadores.

A pesquisa com os recicladores e catadores inicialmente foi pensada para ser desenvolvida em seis cooperativas de catadores de material reciclável de Goiânia. E no planejamento do projeto de pesquisa, entre agosto a outubro de 2011, estavam programadas oficinas – de contação de história e de educação física – e apresentações teatrais nestas cooperativas. Devido ao andamento da pesquisa, foi possível a realização destas oficinas e das apresentações em apenas quatro cooperativas.

Dentre as oficinas programadas inicialmente estava a Oficina de Teatro, a qual seria coordenada pela professora Natássia D. G. L. de Oliveira. As oficinas, ocorridas aos sábados, teriam cerca de 3 horas de duração por cooperativa, sendo divididas entre as áreas de Educação Física e Artes. Em decorrência do limite de tempo para a execução do projeto como um todo, tivemos uma restrição de tempo para a realização de cada uma das atividades previstas no programa que gostaríamos de contemplar devido o entendimento de sua importância. Por isso, depois de um diálogo com a coordenação, achamos mais proveitoso apresentarmos cenas teatrais curtas em que estivessem contempladas as principais temáticas que compunham o corpo do projeto. Neste formato, pensamos poder alcançar os objetivos de trabalhar com apreciação estética e, concomitantemente, desenvolver o conhecimento sobre a linguagem teatral, com ênfase na formação de um olhar crítico para a cena e com a cena.

Assim, de agosto a outubro de 2011, um coletivo de artistas<sup>2</sup> – orientado pela também atriz, diretora, dramaturga e pesquisadora Natássia Garcia – iniciou um processo de estudo e investigação teatral, pautado no conceito de indústria cultural<sup>3</sup> (HORKHEIMER; ADORNO, 1985), abordando os temas:

---

<sup>2</sup> Neste período do processo, compunham o coletivo: o estudante de Artes Cênicas Jackson Douglas Leal (Emac/UFG) e os integrantes do Grupo *Plenluno Teatro* (Alinne Vieira, Jairo Molina, Jonathan Sena e Lorena Fonte).

<sup>3</sup> Cf. A indústria cultural (ADORNO, 1986, p.92-99). Adorno explicita nesta segunda publicação, que o termo indústria cultural foi empregado pela primeira vez no livro *Dialética do Esclarecimento [Dialektik der Aufklärung]*, escrito por ele e Horkheimer. Segundo o autor “A indústria cultural é a integração deliberada, a partir do alto, de seus consumidores. Ela força a união dos domínios, separados há milênios, da arte superior e da arte inferior” (ADORNO, 1986, p.92-93).

violência, exploração do trabalho humano, preconceito e consumismo. A partir de proposições, discussões e reflexões dialogadas entre os integrantes do grupo de artistas chegamos aos diálogos, os quais compuseram dois quadros cênicos, com duas curtas sequências de cenas. Estas foram apresentadas em quatro cooperativas e discutidas junto aos trabalhadores de materiais recicláveis. Com elas tentamos levar aos catadores, aos recicladores e seus respectivos filhos, um pouco da nossa angústia sobre a violência, a exploração do trabalho humano, o preconceito e o consumismo.

O grupo pôde, dessa forma, conhecer essa categoria da classe trabalhadora, percebendo seu espaço de atuação e suas condições de trabalho; debater sobre a indústria cultural e ouvir diversos relatos de experiência das comunidades envolvidas na pesquisa.

### **A experiência com o teatro no contexto do trabalho com materiais recicláveis**

No processo, incitados inicialmente pelo método de trabalho proposto na obra *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas* (1977), proposto pelo teórico de teatro, diretor, dramaturgo e dramaturgista brasileiro Augusto Boal, partimos da ideia de que o personagem é também objeto de forças econômicas e sociais (MARX & BRECHT apud BOAL, 1977). E buscamos coletar e formar imagens que flagrassem as contradições acerca da violência, do trabalho humano, do preconceito e do consumismo no cotidiano das gentes comuns. Estas imagens colaboraram para a elaboração do passado e não só das verdades, mas, sobretudo, das aparentes verdades contidas na história dos sujeitos. Como elucida Boal “estávamos mais interessados em mostrar “como as coisas são verdadeiras” do que em “revelar como verdadeiramente são as coisas”” (BRECHT apud BOAL, 1977, p.187). Fugimos, ou ao menos tentamos, de somente “reproduzir rigorosamente o mundo da percepção cotidiana [sic]” (ADORNO & HORKHEIMER, 1985, p.118). Isso porque não queríamos cair na mimese irrefletida e, tampouco, levar o espectador a uma identificação imediata com uma camuflagem de realidade. Então, por meio, dessas imagens cotidianas retratadas em memória desejávamos, sobretudo, poder ir ao encontro das relações contraditórias de trabalho em que estão envolvidas a

reciclagem e a coleta de materiais. Entretanto, antes do momento da oficina/apresentação, a pesquisa não contemplava o contato direto entre os artistas e os catadores, os recicladores e seus respectivos filhos para trabalharmos de maneira que eles pudessem também atuar na concepção e na composição da cena. Estava dada a tensão entre o singular e o universal.

Desta forma, no período do mês de agosto de 2011, formamos o corpo do trabalho cênico que seria exposto ao grupo de catadores e recicladores, dando relevo àquilo que achávamos relevante comparecer nas conversações com as crianças e os adultos das cooperativas. Com humor, ironia e um tanto de seriedade exageramos nos elementos de obviedade tanto na atuação quanto na encenação. Sobre o óbvio, Bertolt Brecht propõe:

Em relação aos acontecimentos e comportamentos da época atual, o ator deve usar a mesma distância que é mantida pelo historiador. Éle [sic] deve nos distanciar êstes [sic] acontecimentos e estas pessoas. Os acontecimentos e as pessoas cotidianas, do meio ambiente em que se vive, nos são [aparentemente] naturais porque nos são habituais. O distanciamento tem a finalidade de chamar a atenção sôbre eles [sic]. A técnica deve se irritar diante dos acontecimentos corriqueiros, “óbvios”, dos quais não se duvida, foi desenvolvida pela ciência e nada impede que a arte também adote esta posição que é extremamente útil (BRECHT, 1967, p.166 – aspas do autor).

Induzido pelo distanciamento necessário e, não menos receoso em falar do preconceito recorrente nas ações desumanas com a agressão que lhe é pertinente, o grupo de artistas buscou afirmá-lo. Com interrupções entre as cenas, provocamos e mediamos a discussão entre os “espectadores” (BOAL, 1977) – o que quer dizer: os atores passam a ser sujeitos no processo de construção da cena. Então, partindo da concepção de Boal partilhamos da defesa de Brecht: a liberdade na relação entre o ator e o público também consiste em compreender que o público não pode ser considerado uma massa uniforme, bem como os propositores da cena e o público nem sempre compartilham de uma concordância na elaboração de seu pensamento assim como na manifestação de suas emoções (BRECHT, 1967).

Na experiência com os catadores e recicladores, assombramo-nos e nos emocionamos concomitantemente com a fala de uma catadora: “É importante a vinda do grupo de teatro aqui... Alguém poderia perguntar: mas o que um grupo de teatro vai debater e fazer com essas pessoas?” A trabalhadora continua sua exposição fazendo uma avaliação positiva sobre a experiência com o teatro na cooperativa. Experiência que na visão dela marca: marca o respeito para com o

trabalho realizado pelos trabalhadores de materiais recicláveis e sua relevância na preservação com o meio ambiente; marca a confiança na capacidade de elaboração crítica dos trabalhadores; marca na medida em que aponta outras possibilidades de organização do grupo na continuidade do trabalho realizado; marca na medida em que ela declara o reconhecimento de si própria como sujeito histórico.

A mesma catadora que falou sobre a participação do grupo de teatro na pesquisa foi quem nos mostrou – a pedido da professora de teatro – o espaço da cooperativa e contou um pouco mais sobre o funcionamento desta e a organização dos materiais. A trabalhadora apresentou detalhadamente as máquinas e como era feita a separação de cada material, que se dividia em papel, vidro, plástico de um tipo ou de outro, etc. Assim que finalizou, ela expôs sua revolta diante da situação social dos catadores e da falta de responsabilidade das indústrias. Disse, na época, que para cada grande saco prensado de material ganhavam em torno de R\$ 1,20. O material comprado por uma empresa era vendido para outra empresa de São Paulo, a qual já transforma os recicláveis em matéria prima. Esta matéria prima, a Coca-cola, por exemplo, compra e refaz as embalagens de seus produtos. O que isso significa? Que as indústrias pagam pela matéria prima, mas não se responsabilizam em remunerar os trabalhadores de materiais recicláveis e, tampouco, responsabilizam-se pela produção de seu próprio lixo. E, no caso da Coca-cola, especificamente – responsável por uma série de produtos industrializados os quais não levam somente a marca da Coca-cola – ela distribui uniformes para os catadores e recicladores das cooperativas; e, com a assepsia do *marketing* que lhe é próprio, faz propagandas extremamente elaboradas sobre a sua contribuição no trabalho de reciclagem, afirmando sua responsabilidade com um mundo sustentável.

– “Ih, professora, tem coisa muito pior...” diz a trabalhadora da cooperativa.

Não acabamos! A cereja do bolo é demonstrada no mais alto grau de perversidade: a Coca-cola dá prêmio para o trabalhador/catador mais produtivo. A catadora concluiu sobre a brutal violência da seguinte forma: “E eles ainda contratam um ator pra fazer o nosso papel na propaganda, porque não tem coragem de vir aqui pegar alguém que mexe com lixo mesmo”.



Para Brecht (1967), a engrenagem é determinada pela ordem social a qual julga o que é bom ou ruim para manter a ordem estabelecida. Com isso, ele pontua que

A sociedade só absorve por meio da engrenagem apenas o que necessita para sua perpetuação. Isto quer dizer que só é permitida uma “inovação” capaz de conduzir a uma renovação, mas nunca a uma transformação da sociedade – quer esta forma de sociedade seja boa ou má (BRECHT, 1967, p. 56).

O encenador ainda afirma que “O vício reside no fato das engrenagens não pertencerem à comunidade: os meios de produção não são ainda a propriedade daqueles que produzem, de modo que o trabalho tem a característica de uma verdadeira mercadoria, submetida às leis do mercado” (BRECHT, 1967, p. 56-57).

Na experiência com os catadores e recicladores, a professora, sentindo-se mais esclarecida e não menos ingênua conclui: “Vou fazer um artigo denunciando isso... isso da Coca-cola...”. A trabalhadora, sem graça, mas sem receio indaga: “Ô professora, mas você acha que é só a Coca-cola? Olha em volta”. Em meio aos vestígios, vimos uma diversidade de produtos industrializados de diversas origens irresponsáveis. Com isso, pensamos e compreendemos a degradante condição de miséria humana. Identificamos o sujeito que tem o sentimento de ser autônomo devido a sua individualidade, quando na verdade quem tinha razão era Adorno:

Se as massas são injustamente difamadas do alto como tais, é a própria indústria cultural que as transforma nas massas que depois despreza e impede de atingir a emancipação para qual os homens estariam tão maduros quanto as forças produtivas da época o permitiram (ADORNO, 1986, p.99).

Neste sentido, realçamos a relevância de falar do trabalho artístico, e sentido do envolvimento político do artista com suas obras; e, sobretudo, a formação e responsabilidade do espectador diante destas.

Por isso, ainda no período em que o grupo esteve apresentando nas cooperativas, os artistas, participantes ativos no desenvolvimento da pesquisa em seu sentido formativo, sentiram a necessidade da criação de um espetáculo que expusesse a realidade dos catadores e recicladores no contexto do trabalho com materiais recicláveis; e problematizasse na cena teatral as contradições de tal realidade. Portanto, com o objetivo de estudar, discutir e

encenar o cotidiano de catadores e de recicladores surgiu, simultaneamente, um desdobramento da pesquisa inicial: o projeto do espetáculo *cata(dores)recicláveis*.

### **A tensão entre teoria e práxis no teatro dialético**

A partir das experiências com a realidade dos catadores e recicladores no contexto do trabalho com materiais recicláveis, pudemos constatar a relevância da teoria e da práxis no teatro dialético. Também no percurso da montagem do espetáculo *cata(dores)recicláveis*, perguntamo-nos até que ponto é pertinente e possível “reproduzir” a realidade dos catadores e recicladores na cena teatral. E, ainda, indagamo-nos sobre a forma como transpor a experiência vivida, sem cair numa mimese irrefletida, e sem enredarmos um discurso fechado sobre o sistema que envolve o trabalho com os materiais recicláveis no Brasil.

Brecht (1967), a partir das contribuições do dramaturgo Friedrich Dürrenmatt (1921-1990), indaga dialeticamente se o mundo moderno poderia ser reproduzido pelo teatro. Ele não pergunta se o teatro poderia representar o mundo atual, mas sim, se poderia reproduzi-lo. A resposta de Brecht é, pois, sua própria práxis: ele afirma que não podemos continuar reproduzindo modelos vigentes e, por esse motivo não podemos desistir do teatro como conhecimento. O incômodo da utilização do método marxista na teoria brechtiana foi e é geral. O medo de que o método pudesse criar um modelo universal de criação, suprimindo a liberdade artística foi, e ainda é, o pretexto para a rejeição ao trabalho de Brecht. Sobre tal receio, ele respondeu:

Esse protesto pela supressão da liberdade de configuração artística era de se esperar, numa época de produção anárquica. Porém, também nessa mesma época se encontra, em certos domínios, uma continuidade na evolução; na técnica e na ciência, por exemplo, adotam-se as inovações fecundas, e existe o *standard* [padrão]. E os artistas dramáticos que “gozam de liberdade de criação” não estão, ainda assim, tão livres como parecem, bem vistas as coisas. São eles, habitualmente, os últimos a libertarem-se de preconceitos, convenções e complexos centenários (BRECHT, 1978, p.178).

A atualidade brechtiana ainda reside nesse problema da reprodução. A noção de teatro dialético, proposta por Brecht (1967), diferencia-se justamente por tencionar a práxis. Inclusive, o autor se dedicou a escrever especificamente

sobre *A práxis no teatro* (BRECHT, 1978, p.165). A partir da teoria marxista, a práxis no teatro brechtiano traz consigo uma transformação na dramaturgia, na atuação, na representação e na recepção, sobretudo, busca refletir acerca da estrutura social, a fim de transformá-la. Mais que enunciar sobre a teoria e a prática, Brecht discorre, inclusive, em teoria e práxis.

É neste sentido que Terry Eagleton (2011) afirma que, no teatro de Brecht, a peça passa a ser menos um reflexo da realidade social e mais uma reflexão das condições sociais, porque o papel do teatro não é “refletir” (leia reproduzir) uma realidade fixa, mas apresentá-la a partir da materialidade cênica como uma ação e uma personagem são produzidas historicamente. Nada obstante, na busca da práxis, Brecht idealiza a arte ao dizer que “é precisamente o teatro, a arte e a literatura que têm de formar a ‘superestrutura ideológica’ para uma reformulação prática, sólida, da maneira de viver de nossa época” (1967, p. 41). Acreditamos que a arte não é suficiente para que haja uma mudança na estrutura ideológica, pois como o próprio Brecht afirma, vivemos numa época em que toda a produção artística pode ser transformada em mercadoria, o que é processo e resultado de uma práxis irrefletida.

Por esse motivo, assim como Brecht, Adorno (1995a) em *Notas marginais sobre teoria e práxis*, ao não falar de teoria e de prática, e sim teoria e práxis, afirma tanto a relevância da teoria quanto da práxis. Para o autor, há uma aversão ao termo práxis; e uma concomitante falta de autorreflexão, principalmente por parte dos ativistas e artistas engajados. Não proferir a práxis é impedir a finalidade da práxis; e quando não, falar da antítese entre e teoria e práxis, trata-se de uma forma de denunciar a teoria (ADORNO. 1995a). Reafirmando o pensamento adorniano: a práxis pode ser compreendida como a teorização de uma prática crítica e reflexiva. Não só olhar o objeto de conhecimento e o contato com este possibilita a transformação, como também refletir sobre o objeto pode levar à transformação. “Práxis corretamente compreendida – na medida em que o sujeito é, por sua vez, algo mediado – é aquilo que o objeto quer: ela resulta da indigência dele” (ADORNO, 1995b, p. 211).

Para Adorno (1995a), a práxis nasceu do trabalho; e alcançou “seu conceito quando o trabalho não mais se reduziu a reproduzir diretamente a vida, mas sim se pretendeu produzir as condições desta: isso colidiu com as

condições então existentes.” (ADORNO, 1995a, p.206). Para o autor, esse fato acompanhou o movimento da não-liberdade do homem, levando-o a agir “contra o princípio do prazer a fim de conservar a sua própria existência” (ADORNO, 1995a, p.206). O trabalho passou a ser um meio para suprir as necessidades individuais, onde o homem aprisionado se torna alheio à atividade que exerce e é, portanto, infeliz. Adorno (1995a) relembra que Marx havia prevenido acerca da iminente recaída na barbárie na revolução. O filósofo explicita que uma efetiva práxis seria um esforço para sair da barbárie, mas com a distensão desta na sociedade industrial, ficou ainda mais difícil superá-la. Sobre isso, Adorno alerta: “Ou a humanidade renuncia ao olho por olho da violência, ou a práxis política supostamente radical renovará o velho horror” (ADORNO, 1995a, p.215). Por tudo isso, para o autor, a práxis sem a teoria limita o conhecimento; enquanto ela deveria ser a forma para se evitar a racionalização irrefletida, uma forma de barbárie.

No caso da realização do espetáculo *cata(dores)recicláveis*, ao nos descolarmos da realidade dos catadores e recicladores para iniciarmos a produção do espetáculo, optamos por expor as contradições do processo de criação artística na própria obra. Entendemos que desta forma, podemos tencionar a idealização que existia em produzir um espetáculo “aceitável”, mas que trata de assuntos tão indigestos. Além de trabalharmos com a coleta de materiais recicláveis para a confecção do cenário e do figurino, o espetáculo é a própria materialização das experimentações com os vestígios do lixo. Compusemos a dramaturgia a partir das histórias de coletores e recicladores, entreamando com os acontecimentos históricos que demonstram como se relacionam a produção de lixo e a exploração do trabalho humano no contexto dos trabalhadores com materiais recicláveis.

Exposta a ideia, concordamos que embora o teatro seja aprendido também por técnicas e, em alguma medida por imitação, esta pode ser percebida ora como meio de aprendizagem, que envolve uma prática reproduzida: ora sendo prática reprodutiva, ora práxis criadora. Entendemos que, contraditoriamente, a extinção da mimese não é possível se quisermos conservar a consciência da luta de classes. Os resíduos, as sobras e os restos são o nosso assunto porque acreditamos na possibilidade de superação da

pobreza humana por meio da consciência humana. Neste caso, passa pela memória de homens e de mulheres marcados pela invisibilidade social.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. A indústria cultural. In: *Theodor W. Adorno – Sociologia*. COHN, Gabriel (organizador) e FERNANDES, Florestan (coordenador). Tradução de Flávio R. Kothe, Aldo Onesti, Amélia Cohn. São Paulo: Editora Ática, 1986, p.92-99.

\_\_\_\_\_. *Palavras e Sinais: modelos críticos*. Tradução Maria Helena Ruschel. Supervisão Álvaro Valls. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995a.

BRECHT, Bertolt. *Teatro dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

\_\_\_\_\_. *Estudos sobre teatro*. Tradução Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

EAGLETON, Terry. *Marxismo e crítica literária*. Tradução Matheus Corrêa. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

**O TEATRO ÉPICO E AS PEÇAS DIDÁTICAS DE BERTOLT BRECHT: uma abordagem das mazelas sociais e a busca de uma significação política pelo teatro.**

OLIVEIRA, Urânia Auxiliadora Santos Maia de<sup>1</sup>

**RESUMO**

Este resumo pretende apresentar o processo de montagem do espetáculo teatral “Hip Brecht Hop” desenvolvido na pesquisa de doutoramento em Artes Cênicas, com jovens atores de um bairro popular de Salvador/Bahia. Os atores trouxeram o Hip Hop por identificarem a semelhança entre o coro das peças didáticas e a linguagem utilizada pelos *hip hoppers* em suas músicas. A base metodológica utilizada foi a aplicação das *peças didáticas* de Bertolt Brecht e do seu teatro épico. O intuito foi o de utilizar esses dois recursos no processo de criação dramaturgica, sensibilização dos sentidos e construção de um espetáculo teatral cuja intervenção social teve em seu cerne a idéia de emancipação política e de produção estético-discursiva. Será relatado como as peças didáticas foram aplicadas e sua repercussão no processo de crescimento individual, artístico e de criação do texto dramaturgico. A práxis e o sentido do trabalho com o teatro em comunidades visa a expansão do campo-consciência dos jovens atores. A peça didática serve como pré-texto que necessita ser articulado de maneira eficiente para que a partir dessa lógica provocativa os atores sintam-se estimulados a recortarem situações cotidianas e aplicarem as mesmas como embriões de um novo texto teatral. Para tanto se aplicou durante o processo a peça didática, como um “*modelo de aprendizagem*” onde cenas cotidianas das mazelas sociais foram narradas e vivenciadas. *Modelo de aprendizagem* que, além de despertar a consciência crítica, política e social, permite a aplicação de exercícios teatrais preparatórios do corpo, da voz e da interpretação dos atores.

**Palavras-chave:** Teatro; peça didática; política.

**ABSTRACT**

---

<sup>1</sup> Professora Adjunto EMAC – Escola de Música e Artes Cênicas - UFG

This paper aims at presenting the process of staging the play “Hip Brecht Hop” developed in the theses of doctorate in performing arts, with young actors and a popular dancer from Salvador/Bahia. The actors brought Hip Hop for they identify the likelihood of chorus of the didactical plays and the language used by hip hoppers in their music. The methodological founding used was the applying of the didactical plays by Bertolt Brecht and of his Epic theatre. The aim was to use these two resources in the process of dramaturgic creation, sensitization of senses and the development of a theatrical play which social intervention had in its core the idea of political emancipation and aesthetics-discursive production. We will report on the application of the didactical plays and their repercussion in the process of individual growth, artistic and of creating the dramaturgic text. The praxis and the meaning of working with community theatre aim at the expansion of the science-field of the young actors. The didactical play has the role of a pretext that needs to be articulated in an efficient manner so that from that provocative logic actors feel stimulated to frame everyday situations and apply them as embryos of a new theatrical text. For that purpose we have applied the didactical play as a “learning model” where everyday scenes of social afflictions were narrated and experienced. Critical, political and social consciousness is brought about through this learning model and it also allows the applying of theatrical body training as well as voice and acting exercises.

**Key-words:** theatre; didactical play; politics.

### **Pessupostos para compreensão do teatro didático brechtiano**

Nas últimas décadas do século XIXa série de conflitos que ocorriam em diversas partes do mundo, prenunciava a eclosão de uma grande guerra mundial. A Alemanha ostentava uma oligarquia financeira compacta, resultado de uma concentração do capital industrial aliado ao capital bancário, formando monopólios poderosos. Nesse cenário, a classe operária passava por momentos difíceis e de uma forma bastante

tímida no início, eclodiam esporadicamente movimentos de revolta contra o regime burguês.

Não é, portanto de se estranhar, que toda a obra de Brecht virá marcada pela luta contra o capitalismo e contra o imperialismo. Todo o tempo há uma profunda reflexão sobre a situação do homem num mundo dividido em classes; e o estudo do relacionamento entre os homens que vivem condicionados a uma divisão econômica-política.

A característica mais importante da obra brecht é a visão que ele tinha do teatro como um elemento que deve apresentar à sociedade os fatos cotidianos a fim de que o espectador os julgasse, portanto, tudo serviria de depoimento e documentação. Tanto o seu teatro épico quanto o didático são narrativos e descritivos, onde por meio de um processo dialético Brecht apresentava duas funções: fazer as pessoas se divertirem e pensarem.

Nenhum outro escritor foi tão representativo da sua época quanto Brecht. Uma época tumultuosa de rebeldia e de protesto refletida extraordinariamente em suas obras, que apontam sempre para os problemas fundamentais do mundo atual: a luta pela emancipação social da humanidade.

A alienação do homem, para Brecht, não se manifesta como produto da intuição artística. Brecht ocupa-se dela de maneira consciente e proposital. Mas não basta compreendê-la e focalizá-la. O essencial não é a alienação em si, mas o esforço histórico para a desalienação do homem.

Essa opção de Brecht por um teatro que apresenta características que formam uma tríade — é narrativo, crítico e político. A construção de uma teoria de representação teatral fundamentada no distanciamento do ator tem por objetivo deixar claro o caráter social e mutável do que é mostrado, o que vai de encontro à imutabilidade da natureza humana pregada pelo teatro dramático.

Sua obra tem compromissos firmados com a causa política sem deixar de apresentar seu autor como um artista talentoso, criador e renovador de sua arte. Isso marcou profundamente suas concepções na história da dramaturgia e do teatro mundial.



A obra de Brecht exprime em sua quase totalidade uma revolta contra a arrogância dos detentores do poder e, contra toda a disciplina cega. Com a finalidade de alcançar a massa oprimida através de seus escritos cria um teatro de ação social voltado para mostrar que o homem tem a capacidade, o direito e o dever de transformar o mundo em que vive. E que não é possível lutar contra a retórica de um governo, mostrando que o destino do homem deve ser sempre preparado por ele mesmo.

A partir daí, a preocupação de Brecht em relação ao teatro terá como cunho específico utilizá-lo não apenas como forma de interpretar o mundo, mas principalmente como um meio de mudá-lo e o autor confirma esse pressuposto ao escrever: “A arte segue a realidade” (BRECHT *apud* EWEN, 1991, p.196).

Ao escrever suas peças, Brecht imagina um espectador atento e não passivo perante a arte apresentada nos palcos, um espectador cujo papel não era apenas de sentir a emoção, mas entender-se como ator da própria realidade, com capacidade de criticar e mudar o mundo, era preciso usar meios imediatos de chegar às pessoas. Foi desta forma que Brecht junto a outros artistas da época passaram a levar suas canções e poemas para as tavernas e até mesmo para restaurantes de maior porte.

É dessa forma que surge a *Lehrstücke*<sup>2</sup>, ou peças didáticas de Brecht. Na opinião de Ewen, elas “eram compostas mais com o olho nos seus participantes do que na plateia e marcaram uma fase altamente interessante, embora controversa na evolução do autor” (1991, pp.219-220). Por essa ocasião Brecht escreve que “os filósofos burgueses, fazem uma distinção entre o homem ativo e o homem reflexivo. O homem pensante não faz essa distinção”. (BRECHT *apud* EWEN, 1991, p.220).

A função das *Lehrstücke* – peças didáticas – era fazer com que seus participantes fossem ativos e reflexivos ao mesmo tempo. O princípio que subjaz a essas tentativas era a prática coletiva da arte, que teria também uma função instrutiva no tocante a certas ideias morais e políticas. Na visão de Ewen, a origem das peças didáticas remonta ao modelo de instrução jesuíta e humanista.

---

<sup>2</sup>O termo original em alemão é *Lehrstück*. Ingrid Koudela(1991) nos diz que a tradução mais correta desse termo seria ‘peça de aprendizagem’, “à medida que o termo ‘didático’ na acepção tradicional, implica ‘doar’ conteúdos através de uma relação autoritária entre aquele que ‘detém’ o conhecimento e aquele que é ‘ignorante’.

Se formos localizar temporalmente, a peça didática na obra de Brecht, ela nasce no conflito legal após a versão filmada da *Ópera dos Três Vinténs*. Koudela registra que “Brecht sente a necessidade de produzir arte distante da indústria cultural (...). Através desse tipo de peça, Brecht propõe a superação da separação entre atores e espectadores, através do *Funktionswechsel* (mudança de função), do teatro” (1996, p.13).

Porém, a peça didática (*Lehrstück*) durante um longo período foi esquecida ou talvez considerada como parte menos importante da obra de Brecht. No entanto, alguns autores alemães começaram a pesquisá-la e a destacar a sua importância como proposta pedagógica inovadora. Dentre esses autores destaca-se Reiner Steinweg, que em 1972 publicou “A peça didática – a teoria de Brecht para uma educação político-estética”.

Ao distanciar-se da mídia, Brecht procura um público novo, para além dos muros da instituição teatral tradicional. Participantes em escolas e cantores em corais passam a fazer parte desse universo novo de espectadores, além de novos elementos que são acrescentados à sua obra teatral. Grosso modo, esses elementos são os seguintes: descontinuidade, intertextualidade, pluralidade, descontextualização, fragmentação e valorização do receptor.

Brecht passou por uma fase experimental de produção, denominada *Versuche* (tentativas/experimentos), em busca de traduzir os conhecimentos da dialética materialista em formas dramáticas. O autor intencionava promover a troca da função do teatro, a fim de que ele deixasse de ser simplesmente uma mercadoria estética vendida aos espectadores e pudesse ser um espaço/momento de construção participativa da consciência político-estética.

Brecht destaca que o objetivo da peça didática está no processo de construção com o grupo, não na apresentação, tanto que ela nem necessitaria de público. A peça didática trabalha com dois principais instrumentos didáticos: o modelo de ação e o estranhamento, com claros objetivos políticos.

### Abordagem metodológica do processo com a peça didática

Realizei com jovens do Nordeste de Amaralina, em Salvador, Bahia, aulas de teatro com as peças didáticas. As aulas foram estruturadas em torno dos jogos teatrais e da aplicação das seguintes peças didáticas de Bertolt Brecht: *O vôo sobre o oceano*, *Baden-Baden sobre o acordo*, *Aquele que diz sim aquele que diz não*, *A exceção e a regra*, *Os horácios e os curiácios* e *A decisão*.

O grupo fez leituras das *peças didáticas* de Bertolt Brecht, aplicadas na íntegra e em forma de excerto, embasados nas suas experiências cotidianas. A *memória* e a *expressão oral* dos jovens possibilitaram, através das associações com *modelo de ação* e o cotidiano, a *criação de texto teatral* *Hip Brecht Hop*.

A primeira peça lida foi *O vôo sobre o oceano*, escrita em 1928/1929, para ser apresentada em rádio e/ou salas de concerto e que era destinada a estudantes. A princípio recebeu o título de *O Vôo de Lindbergh*<sup>3</sup>. Transmitida pela primeira vez na cidade alemã de Baden-Baden. A peça teve seu título alterado para *O vôo sobre o oceano*. Alguns estudiosos dizem que o tema é uma exaltação ao progresso científico outros, que é uma glorificação à vitória do homem sobre si mesmo. Conforme Peixoto(1979) Brecht “define o texto como um instrumento de ensino, um objeto didático” (p.111).

Os participantes leram o texto, fizeram uma análise e identificaram a “perseverança” como um tema. Também reconheceram o predomínio da tecnologia sobre o ser humano. Finda a reflexão, foi escolhido o fragmento da peça para a turma trabalhar: CENA 8 – Ideologia: o personagem discorre sobre o progresso, assinalando que ele vem para mudar o que é antigo e ultrapassado, o que é primitivo.

A peça didática de *Baden-Baden sobre o acordo* foi a segunda lida e refletida. Brecht a escreveu com a finalidade de que fosse apresentada às escolas e com efetiva participação do público. Ela retoma “o tema de *O vôo sobre o oceano* [...] mas aprofunda a desmontagem do mito do herói e coloca em primeiro plano a reflexão sobre

---

<sup>3</sup>Charles Augustus Lindbergh (1902 - 1974), americano, foi o primeiro a sobrevoar o Atlântico num vôo solitário, entre Nova York e Paris, em 1927, gastando 33 horas e meia na travessia.

o significado social do progresso técnico e científico assim como as bases para o seu desenvolvimento.” (PEIXOTO, 1979, p.112).

Os jovens escolheram o fragmento da cena 2 – Terceiro Inquérito, em que aparecem três *clowns*. A cena foi improvisada com tríos e em seguida foi discutida a temática da peça: manipulação x autonomia.

A terceira peça didática foi *A decisão*. A peça é um julgamento e provocou muita polêmica na época em que foi apresentada por Brecht. Pelo seu caráter ideológico partidário fazendo com que alguns autores como Hanna Arendt a relacionasse com “os processos e expurgos iniciados na União Soviética após o VI Congresso do Partido Comunista” (PEIXOTO, 1979, p.117).

Após a leitura e análise da peça, se discutiu sobre interesses individuais e coletivos, mobilização social e participação política na comunidade. Depois dessa discussão fiz um aquecimento físico a partir da criação de uma coreografia cujo tema era “a comunidade e seus participantes numa ação social”. O próximo passo foi a leitura da peça. Como os participantes já tinham discutido sobre interesses e mobilização social, foi mais fácil a compreensão do texto e o reconhecimento do tema autonomia.

O fragmento escolhido para a dramatização foi *A pequena e a grande injustiça*. Nesta cena quatro agitadores convencem um jovem a ficar na porta de uma fábrica, cujos funcionários estavam em greve, distribuindo panfletos. Os panfletos traziam mensagens de incentivo para alguns funcionários que se recusavam a fazer greve, a agir de forma contrária. Um policial chega ao local e começa o enfrentamento entre ele, os agitadores e o rapaz. O resultado disso é a morte do policial e de dois operários. Os participantes dramatizaram a cena, procurando manter o texto e a situação do fragmento o mais fiel possível. Em seguida formaram um único grupo esolicitei que associassem as situações — tantos as que surgiram na discussão quanto àquela relacionada à *A decisão* — com outras situações do cotidiano, onde todos participassem coletivamente e algumas dessas cenas foram improvisadas a partir das referências e da memória dos participantes

A quarta leitura foi *Aquele que diz sim e aquele que diz não*, peça que teve sua estréia em 1930. É uma ópera curta e foi representada por estudantes. A peça conta a história de um professor que organiza uma excursão para buscar medicamentos que

combatam a epidemia que assola uma pequena cidade. O grupo tem que realizar uma difícil travessia pelas montanhas. Um menino órfão de pai e cuja mãe esta doente, pede para ir com a excursão. A partir daí a peça apresenta dois momentos distintos. Um em que o menino adoece durante a viagem e aceita ser sacrificado, cumprindo a tradição; e o outro em que ele não aceita morrer e exige que os companheiros o levem de volta para casa. Conforme Peixoto (1979, p.116) “o tema é moral, mas Brecht estava interessado em provocar um debate mais amplo”.

*A exceção e a regra*, também utilizada na oficina, foi apresentada pela primeira vez em 1947, dezessete anos após ter sido escrita. É a única peça didática de Brecht que se destina ao teatro. Peixoto (1979, p.125) informa que é uma “moralidade em oito quadros, com um prólogo e um epílogo em versos. [...] é uma peça sobre a luta de classes e possui um esquema político que pode ser interpretado de forma mais ampla”.

Para a leitura de *A exceção e a regra*, procedemos como das outras vezes, porém iniciamos a aula com a música de Zé Ramalho – *Vida de gado*. Os participantes escutaram-na, refletindo sobre a letra. A música foi trabalhada individualmente para que os participantes identificassem o tema central. Foi feita a seleção individual de uma frase da música para um trabalho de interpretação.

Depois desse aquecimento foi feita a leitura da peça e dessa vez os participantes leram dando intenção ao texto, com emoção. Houve um crescimento tanto na leitura como na interpretação. Não foi preciso estimular o grupo para fazer associações com a música trabalhada, uma vez que eles conseguiram espontaneamente identificar opressão e oprimido como teor temático da música e da peça.

Os participantes receberam um fragmento do texto – *A água partilhada* — formaram duplas para fazer a preparar a cena a ser apresentada posteriormente. A cena foi o excerto escolhido o qual relata que a água acabara e o carregador percebendo que o comerciante estava com sede, aproxima-se com o cantil na mão. “Vendo-o aproximar-se o comerciante imagina estar sendo atacado com uma pedra e, incapaz de supor um ato de bondade da parte de quem sempre tratou com extrema violência, mata o cule com um tiro” (PEIXOTO, 1979, p.127). As duplas apresentaram a cena e se estabeleceu uma discussão sobre a interpretação dos jovens e sobre

situações do cotidiano semelhantes às abordadas na peça, foi feita assim associações que culminaram em cenas curtas.

*Os horácios e os curiácios* foi a última peça didática trabalhada na oficina. Foi escrita também para estudantes e, segundo Brecht, trata da dialética, foi apresentada ao público em 1958. A história é baseada em um fato bastante conhecido da história romana, ao qual o autor conferiu técnicas de encenação e representação do teatro chinês. Acerca desse texto Ewen (*apud* PEIXOTO, 1979, p.158) afirma: “é o mais compacto e o mais hábil do teatro didático brechtiniano”.

O tema é a guerra entre os *horácios* e os *curiácios*, onde esses últimos querem se apropriar do solo e subsolo dos primeiros. Os *horácios* lutam em defesa de suas riquezas, é preciso garantir que a produção das fábricas e dos campos sejam suas. Para que isso ocorra é travada uma guerra de guerrilhas. Apesar de os *curiácios* serem mais fortes quem vence a luta são os *horácios*. Peixoto (1979) nos informa que esta peça foi escrita “com o objetivo de explicar aos estudantes o que era uma guerra de guerrilhas, a possibilidade de vitória dos povos invadidos pelo imperialismo” (p.159)

Depois da leitura, o grupo foi dividido e escolheu os fragmentos: *As sete maneiras de usar a lança* e *A batalha dos espadachins* que abordam a marcha difícil de um horácio que vai ao encontro do inimigo. Chegando a um determinado ponto ele tem que subir os penhascos e usar como apoio uma lança. Durante a subida o espadachim usa sua lança de seis formas distintas: como bastão, como um galho de árvore, como sonda, como vara para salto, como maromba e como escora. O grupo foi dividido em dois grupos e tiveram um tempo para apresentarem a cenas tentando mantê-las na íntegra, obedecendo alguns critérios de interpretação como relação com público, projeção vocal, intenção nas falas, foco, ritmo e verdade cênica. Terminada a preparação e apresentação das cenas, os jovens fizeram associações com o cotidiano deles, selecionando situações semelhantes. Os participantes experimentaram uma cena coletiva numa luta onde o corpo foi usado como arma.

Durante o trabalho mencionei seguidas vezes que as peças didáticas possibilitam aos participantes a associação de situações cotidianas e a situações da peça, para a criação de novos textos teatrais. Para ficar claro o que seria essa

associação, considerei importante me reportar a Fayga Ostrower (1989), em seu livro *Criatividade e processos de criação*, para uma melhor abordagem sobre o tema.

Durante a leitura das peças didáticas ao término das discussões os participantes imaginavam outro final para cada uma delas, sempre na perspectiva de seu universo existencial. O desejo de romper com injustiças fazia com que eles sugerissem outras possibilidades de textos e eu estimulava isso. Essa participação sinalizava que o ideal seria criar o texto final juntos e assim eles pudessem impregnar um pouco de sua essência, de sua ideologia e do seu protesto social.

A elaboração do texto final seguiu os passos do que foi exposto acima. Primeiro se pensou no objetivo que se queria alcançar e que foi a proposição do meu trabalho: concorrer para o desenvolvimento de um sujeito mais crítico e perceptivo, trabalhar um pouco a técnica de teatro para então criar um discurso teatral.

Decidi então aproveitar as cenas criadas a partir das associações com as peças didáticas e conectá-las num só texto intercalado por um elemento brechtiano “o distanciamento”, pensei no coro para unir as situações tornando-as coesas e com sentido. Assim existia as situações, os atores, os personagens e o coro, faltava apenas o texto estruturado dramaturgicamente pronto para ser lido, discutido, analisado, ensaiado e encenado.

Ante essa perspectiva, alteramos as cenas do cotidiano deixando-as sem respostas, passando para o espectador a responsabilidade de resolver os conflitos, os impasses.

A minha experiência com o teatro respalda a minha interferência e o meu olhar crítico quanto à elaboração do texto final, o que ocorreu. Restava dar uma linguagem teatralizada aos episódios escolhidos e os jovens optaram por fundir a linguagem do *hip-hop* por identificarem semelhanças entre ambos uma vez que aparece uma forma de protesto e denúncia da realidade, da falta de liberdade e das desigualdades sociais. Com fragmentos das peças didáticas e situações enfrentadas por eles na comunidade onde moram surgiu então o ***Hip Brecht Hop***.

Depois que a peça *Hip Brecht Hop* ficou pronta, a consideramos como ponto de partida para a nossa encenação e partimos desse texto para prepararmos um

espetáculo teatral condizente com a realidade social, estética e artística dos participantes.

Foram feitos vários ensaios cena a cena e a construção de uma coreografia para os coros, utilizando elementos do *Hip Hop* e, assim, foi estabelecida a ligação entre o coro e as cenas. Realizamos os ensaios gerais com todas as cenas e coros. Os últimos, inclusive, foram realizados já com figurino, música e iluminação (únicos recursos cênicos utilizados em nossa montagem).

Sobre a nossa concepção cênica não imaginamos a criação de um cenário específico com uma linguagem visual, pictórica e arquitetural, optamos pela inexistência de elementos ilusórios e nos propomos apresentar uma encenação possível de ser feita em qualquer situação e local. O figurino também foi concebido em grupo e optamos pela utilização de calças jeans, com camiseta preta grafitada de branco consoante um dos elementos do *Hip Hop* e tênis. A concepção coreográfica do coro foi discutida em grupo, porém elaborada por uma coreógrafa.

Sobre a maquiagem decidimos pela sua exclusão. Não objetivamos criar uma máscara através de uma pintura colocada no rosto do ator, escolhemos a neutralidade e a naturalidade, onde cada participante aparecesse com seu próprio rosto e sua identidade para que sejam reconhecidos como atores cujo propósito é representar tipos característicos de sua comunidade. A iluminação utilizada foi básica para a visibilidade da cena, não para criar efeito subjetivo e nem atmosferas, nem para suscitar emoções na plateia.

### **Conclusão**

Para concluir esse artigo resgato minha intenção de partir da teoria brechtiana para quem o teatro tinha o objetivo de estimular o senso crítico, em busca de um teatro-educativo numa perspectiva emancipatória e complexa.

Buscar este elo entre a arte e a sociedade, na tentativa de promover o crescimento do ser humano, não é fruto da modernidade e nem da globalização. Platão com seus escritos, por exemplo, nos remete a problemas sociais e trata-os com a oralidade e a comunicação mesmo que trabalhando em bases imaginárias.



Nas atividades realizadas com o teatro, há características que podem viabilizar a construção de um sujeito participante, com um olhar crítico e complexo diante da realidade, produzindo novos discursos e promovendo mudanças na sociedade em que está inserido. Creio que esta seja uma forma de contribuir com a construção das possibilidades de incorporação de novos discursos e práticas voltadas para a formação da autonomia.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. A poética. São Paulo: Ed. Nova Cultura, 1999. (Coleção Os pensadores)

BAUMAN, Zigmunt. Comunidade: a busca por segurança no mundo atual. Rio Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

BENJAMIN, Walter. *Que é o teatro épico: um estudo sobre Brecht*. In: Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Obras escolhidas, 1).

BOAL, Augusto. Teatro do oprimido e outras poéticas políticas. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1975.

BONFITTO, Matteo. O ator compositor. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002.

BORNHEIM, Gerd A.A estética do teatro. Rio de Janeiro: Edições Graal Ltda., 1992.

BRECHT, Bertolt. Estudos sobre teatro - *Bertolt Brecht*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

\_\_\_\_\_. Teatro completo em 12 volumes/ V.3; tradução Fernando Peixoto, Renato Borghi e WolfgangBader. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

\_\_\_\_\_. Teatro completo em 12 volumes/ V.4; tradução Fernando Peixoto, Renato Borghi e WolfgangBader. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

\_\_\_\_\_. Teatro completo em 12 volumes/ V.5; tradução Fernando Peixoto, Renato Borghi e WolfgangBader. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

\_\_\_\_\_. Teatro completo em 12 volumes/ V.6; tradução Fernando Peixoto, Renato Borghi e WolfgangBader. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

\_\_\_\_\_. Brecht: Poemas 1913 – 1956. / Seleção e tradução Paulo César Souza/ São Paulo: Editora Brasiliense S. A, 1967.

CHACRA, Sandra. Natureza e sentido da improvisação *teatral*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1983.

EWEN, Frederic. Bertolt Brecht: sua vida, sua arte, seu tempo. São Paulo: Globo, 1991.

HEGEL. Estética. Poesia. Trad. Álvaro Ribeiro. Lisboa, Guimarães Editores, 1964

HUIZINGA, Johan. Homo ludens: o jogo como elemento da *cultura*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

KOUDELA, Ingrid Dormien. Brecht: um jogo de *aprendizagem*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1991.

\_\_\_\_\_. Um vôobrechtiano: teoria e prática da peça didática. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1992.

\_\_\_\_\_. Brecht na pós-modernidade. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2001.

\_\_\_\_\_. Texto e jogo. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1996.

\_\_\_\_\_. Jogos teatrais. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1990.

OSTROWER, Fayga. Criatividade e processos de criação. Petrópolis, Vozes, 1989.

PEIXOTO, Fernando. Brecht: vida e obra. Rio de Janeiro: José Álvaro, 1968.

ROSENFELD, Anatol. O teatro épico. São Paulo: Desa, 1965.

SPOLIN, Viola. Improvisação Para o Teatro. São Paulo: Ed. perspectiva, 2001.

SOUZA, Jusamara; Fialho, Vânia Malagutti; ARALDI, Juciane. *Hip hop: da rua para a escola*. Porto Alegre: Sulina, 2007.

**A RELEVÂNCIA DO TEATRO DE BRECHT –  
ENCENAÇÕES NO RIO DE JANEIRO ENTRE 2006 E 2010**

PITZER, Carolina<sup>1</sup>

**RESUMO**

Esta comunicação apresenta resultado de pesquisa quantitativa das encenações de Bertolt Brecht no último quinquênio dos anos 2000 no Rio de Janeiro. O trabalho analisa sete peças encenadas neste período do ponto de vista estético e político, a partir de pressupostos teatrais apontados pelo próprio Brecht.

As encenações analisadas foram *Ato Brecht* (2006), que consistia em duas adaptações de textos de Brecht – Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny e Galileu – sob direção de Vitor Lemos; *Um homem é um homem* (2006), encenada pelo Grupo Galpão, sob direção de Paulo José; *O círculo de giz caucasiano* (2006) pela Companhia Do Latão e dirigido por Sérgio de Carvalho; *O Homem Vivo*(2007), colagem de textos de Brecht dirigida por Delson Antunes; *Mãe Coragem e seus filhos* (2007), da Armazém Companhia de Teatro; *A alma boa de Setsuan* (2009), dirigida por Marco Antônio Braz.

Alguns dos conceitos de Brecht utilizados como ferramenta para analisar tais encenações são: *Verfremdungseffect*, no que diz respeito à relação ator-público, *historicização* e *dialética*, quanto à relação direção-texto.

**Palavras-chave:** encenações de Brecht; Rio de Janeiro; teatro dialético

---

<sup>1</sup> Pós-graduada em artes-cênicas - Universidade Estácio de Sá

**BRECHT'S THEATRE RELEVANCE –  
PLAYS STAGED IN RIO DE JANEIRO BETWEEN 2006 AND 2010**

**ABSTRACT**

This presentation intends to show the results of a quantitative research of Brecht's plays, considering performances during the last 2000's lustrum in Rio de Janeiro City. The study analyses the seven plays staged in this period from its aesthetics and political views, in light of Brecht's own theatrical concepts.

The investigated performances were: *Ato Brecht* (2006), which consisted in adaptations from two Brecht's plays – Rise and fall of the City of Mahagonny and Life of Galileo – directed by VitorLemos; *Man equals Man* (2006), staged by GrupoGalpão under the direction of Paulo José; *The Caucasian chalk circle* (2006) by Companhia do Latão and directed by Sérgio de Carvalho; *O Homem vivo* (2007), a collage from Brecht's texts directed by DelsonAntunes; *Mother Courage and her children* (2007), by ArmazémCompanhia de Teatro; *The Good Person of Szechwan* (2009), directed by Marco Antonio Brás.

Some of Brecht's concepts used to analyze these performances were: *Verfremdungseffect*, considering the conjunction actor-audience; *historicization* and *dialectics*, in light of the connection direction-text.

**Key-words:** Brecht's performances; Rio de Janeiro; dialectical theatre

## Introdução

Esta pesquisa debate a atual relevância de Brecht. A metodologia consistiu de pesquisa quantitativa das peças do autor encenadas no Rio de Janeiro entre 2006 e 2010. A principal fonte foi o suplemento *Rio Show*, publicado às sextas-feiras no Jornal O Globo, na parte *teatro*. Constatou-se que sete espetáculos baseados na obra de Brecht foram encenados na cidade em circuito comercial. Também foram entrevistados alguns atores e diretores que participaram destas montagens: Raphael Cassou, ator do *Ato Brecht* (2006); Eduardo Moreira, integrante do Grupo Galpão que participou da montagem de *Um homem é um homem* (2006) e Sérgio de Carvalho, diretor da Companhia do Latão, que montou *O círculo de giz caucasiano* (2006).

Quanto às outras peças, foram consultadas entrevistas publicadas em jornais, revistas e sites que expressassem opiniões e experiências dos atores e diretores no processo de montagem. Neste sentido, encontra-se um dos limites da presente pesquisa: não é possível avaliar igualmente todas as peças, já que as fontes utilizadas são diferenciadas.

Importante atentar para duas exceções. Uma é o recital Kurt Weill, que aconteceu em 2008 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Apesar de contar com apresentações de *Os sete pecados capitais* e *O voo de Lindbergh*, ambos textos de Brecht, o foco da apresentação era a obra de Weill. A outra é a encenação de *A Santa Joana dos Matadouros* feita por alunos do curso de teatro da Unirio em 2010, com direção de Rafael Dellamora. A peça não foi incluída na pesquisa por se tratar de uma montagem fora do circuito comercial.

## Os espetáculos

Em março de 2006, aconteceu no Espaço Cultural Sérgio Porto o evento *Ato Brecht*, que contou com palestras e encenações de duas adaptações de textos de Brecht,<sup>2</sup>. O grupo A.R.Te foi montado por iniciativa do coordenador do curso de teatro da UniverCidade Vitor Lemos a partir de grupo de estudos de Brecht. As adaptações se chamavam *Ato 1* e *Ato 2* por causa dos direitos autorais de Brecht. Raphael Cassou, que atuou em ambas as peças, relatou

<sup>2</sup>Jornal O Globo. Suplemento Rio Show, teatro.17/03/2006, 24/03/2006 e 31/03/2006.

que os direitos para utilização dos textos de Brecht são muito caros. Por não contar com nenhum recurso, o grupo optou por mudar o nome das peças e adaptá-las livremente.<sup>3</sup>

O *Ato1* adaptava *Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny*. A peça contava com projeções que aproximavam a fictícia cidade de *Mahagonny* da realidade social vivenciada pelo público. Os vídeos apresentavam imagens do cotidiano do Rio de Janeiro em bares, boates, nas ruas, pessoas gastando dinheiro e se divertindo e utilizava como contraponto imagens reais de violência e desigualdade social.

O *Ato2* era uma adaptação de *Vida de Galilei* e a montagem contava apenas com quatro atores, que interpretavam cada um dos personagens em algum momento. Os personagens eram indicados por acessórios cênicos: uma luneta pra Galileu, um chapéu para o monge e assim por diante e à medida que esses elementos trocavam de mãos, o público compreendia quem “estava” com o personagem naquele momento.

Raphael conta que os ensaios partiram de improvisações baseadas nas situações apresentadas nas peças. Segundo ele, o ator tinha uma atitude narrativa em relação aos seus personagens, não deveria identificar-se totalmente com estes, deveria “vesti-lo quando necessário”. Havia ainda diversos processos interativos que, segundo Raphael, nem sempre funcionavam porque o público não está acostumado a ser desafiado a fazer parte do espetáculo.

Ainda em 2006, o Grupo Galpão esteve em temporada durante o mês de maio no Teatro Carlos Gomes com a peça *Um homem é um homem*<sup>4</sup>. Eduardo Moreira, ator e fundador do grupo, conta que a atualidade da peça motivou sua escolha para encenação<sup>5</sup>:

“Na nossa montagem o exército era claramente o exército americano, a gente tirou todas essas referências muito da época, que era o exército da Rainha Vitória, aquela coisa da Índia, dos elefantes e

<sup>3</sup>Os dados sobre o grupo A.R.Te e as apresentações do Ato 1 e Ato 2 foram obtidos através de entrevista feita com o ator Raphael Cassou, no dia 14 de fevereiro de 2012.

<sup>4</sup>Jornal *O Globo*. *Suplemento Rio Show, teatro*.05/05/2006, 12/05/2006, 19/05/2006, 26/05/2006 e 02/06/2006

<sup>5</sup>Todas as declarações obtidas sobre esta peça foram relatadas pelo ator Eduardo Moreira, em entrevista por Skype concedida à autora no dia 12 de fevereiro de 2012

ficou num país oriental em que a cidade era Dagbá. Quer dizer, remetia imediatamente a essa questão de Bagdá”.

O ator se manifesta ainda quanto à adaptação do texto:

“Um homem é um homem” foi uma peça que o Brecht escreveu e reescreveu várias vezes (...) então eu tenho certeza que se ele fosse vivo, se ele fosse remontar a peça, é claro que ele reescreveria toda a peça. (...) O teatro do Brecht tinha uma urgência política de falar pras pessoas, de colocar uma crítica política, social fundamental que não tem nada a ver com uma coisa meio museológica que eu acho que é o que infelizmente essas instituições como o Berliner Ensemble estão fazendo”.

Os ensaios começaram a partir de workshops baseados em situações propostas na adaptação que o diretor Paulo José tinha apresentado ao grupo. Eduardo Moreira relata:

“(...)a gente passou a criar algumas cenas, colocando elementos como música, cenas com perna de pau e aí a gente ia apresentando essas cenas pro Paulo. Então, por exemplo, fizemos um workshop que era o encontro do Galy Gay com os soldados, os soldados usando a perna de pau. Fizemos alguns workshops em que a gente usava o Moritati, as músicas do Kurt Weill”.

Quanto à relação com o público, o ator conta que a peça viajou por diversas capitais e cidades do interior, sendo montada tanto em teatros formais como na rua. Isso levou o grupo a entrar em contato com públicos diversos. Segundo ele, as peças do Galpão e do Brecht tem diversas camadas e “o público mais comum muitas vezes fica nesse nível, tem mais dificuldade de penetrar mais profundamente nessa questão da manipulação para uma máquina de propaganda, de guerra”. Acrescenta ainda que a reação da plateia era bastante interessante, pois era criado no decorrer do texto, “um incômodo da reflexão, que era intencional do Brecht”.

Em agosto do mesmo ano, a Companhia do Latão esteve em cartaz no Centro Cultural Banco do Brasil com o espetáculo *O círculo de giz caucasiano*.<sup>6</sup> O prólogo da peça, que originalmente se passa na União Soviética, foi adaptado pelo grupo através de um vídeo feito em conjunto com o grupo teatral Filhos da Mãe Terra, ligado ao Movimento dos Sem Terra. Sérgio de Carvalho

<sup>6</sup>Jornal *O Globo*. Suplemento *Rio Show, teatro*. 11/08/2006, 18/08/2006, 25/08/2006, 01/09/2006, 08/09/2006, 15/09/2006 e 22/09/2006.

comenta esta atualização<sup>7</sup>:

“a gente resolveu atualizar esse prólogo, reescrever, fazendo outra coisa, repondo alguns dos temas e das questões que aparecem no original. (...) e a gente foi pro assentamento e fizemos uma experiência teatral a partir do texto do Brecht com esse grupo. Pra ouvir as posições deles sobre o prólogo. E a gente filmou isso. E o filme tem todas essas questões, que aparecem ali os meninos, que são adolescentes em sua maioria, debatem a peça do Brecht com mais capacidade crítica do que a gente teria condições de fazer porque viveram o problema da disputa da terra, porque estão mais diretamente ligados à possibilidade da construção de um socialismo dentro de um mundo capitalista”.

Sérgio de Carvalho concorda com Eduardo Moreira no que diz respeito às adaptações, mas acrescenta:

“Certamente tem que ser modificado. Acho que ele [Brecht] pensava isso sobre a obra. Agora que tipo de modificação, o modo de fazer isso, é muito difícil porque não basta adaptar, você tem que saber como adaptar e mexer naquele material. Tem que ser usada como material. Mas se você só, por exemplo, transpõe pro Brasil, se você só muda ambientes, características, você não está fazendo nada necessariamente. Porque isso pode confortar mais o texto, não aumentar a crise do texto. Tem que ser um texto em crise, que põe o espectador em crise intelectual ou gere movimento. Tem que gerar movimento no espectador, ou em quem participa daquilo”.

Os ensaios também eram desenvolvidos a partir de improvisações, já que, segundo o diretor, não faz sentido no teatro épico começar pelos personagens “porque a personagem está em função de um processo histórico que atravessa o conjunto da narrativa.”

Como a Companhia do Latão tem uma relação com movimentos sociais, é comum a presença de grupos variados na plateia. Sérgio relata:

“Aqueles grupos vão lá com outros interesses: debater a peça, ou interesse pedagógico no tema da peça, não é só o interesse da diversão, é um interesse cultural de outro tipo. E isso acaba gerando alguns choques evidentemente, de reação de riso. Peças tão ambíguas e contraditórias como são as do Latão e as do Brecht, você às vezes fica na dúvida de que você está rindo, de quem você está rindo e com quem você está rindo. E essa dúvida revela a ideologia. Do lado de quem você ri tem a ver com o modo como você vê a sociedade, né?”

Em 2007, Delson Antunes dirigiu *O Homem Vivo*, uma colagem de textos de Brecht com a atriz Camilla Amado e o ator Orã Figueiredo. A peça

<sup>7</sup> Todos os depoimentos de Sérgio de Carvalho são de entrevista do mesmo concedida à autora no dia 17 de fevereiro de 2012.



passou por vários teatros da cidade entre maio de 2007 e julho de 2008.

Camilla Amado conta, em entrevista, que tentava “há cinco anos montar os poemas do Brecht e depois de conseguir os direitos, tentava todo tipo de patrocínio”.<sup>8</sup> Sobre a montagem, Marcelo Morato conta que:

“A direção de Delson Antunes opta por criar uma situação fictícia para que os atores interpretem a obra poética de Brecht, fugindo do recital. Na primeira parte do espetáculo, Camila e Orã encarnam dois operários desempregados que caminham sem cessar, em busca de trabalho e comida, e durante sua jornada, filosofam, cantam, brincam. (...) Na segunda parte do espetáculo, muito menor que a primeira, os atores despem seus trajes de operários, e vestindo sobretudo, boinas e charuto, interpretam os poemas onde o homem Brecht é mais presente e fala em primeira pessoa.”<sup>9</sup>

A peça conta com a música e a iluminação como principais elementos épicos. Antonio Carlos Clemente Mateus assim descreve o mise-em-scène:

“O palco está nu, não há cenário. Percebemos apenas a demarcação de dois espaços. Um deles é representado por um tablado onde ficam o pianista e o cantor. Esses, quando não interpretam alguma peça musical, transformam-se em observadores. Abaixo do tablado, no piso do palco, os atores trocam falas que são recortes de poemas de Brecht.”<sup>10</sup>

Quanto à relação com o público, Camilla Amado narra em entrevista ao Caderno B do Jornal Brasil, em 25 de agosto de 2007:

“na primeira temporada, no Espaço SESC, em Copacabana, conheceu o sucesso com o espetáculo, porém, na segunda temporada, no Teatro Leblon, fez uma apresentação para somente dois pagantes. A atriz revela ainda as impressões dos passantes que circulavam na calçada do Teatro do Leblon, quando viam a grande foto dos trabalhadores escravizados que foi colocada na entrada. As pessoas diziam: ‘Pobre eu já vejo na rua. Vou ao teatro ver pobre?’ Com tristeza, Camilla conclui que a ignorância é grande e muita gente já não sabe quem foi Brecht”.<sup>11</sup>

Em dezembro de 2007 estreou no Centro Cultural Banco do Brasil a peça *Mãe Coragem e seus filhos*, com encenação da Armazém Companhia de

<sup>8</sup>ALMEIDA, Jefferson. “Entrevista de Camilla Amado a Jefferson Almeida”. in <http://www.flogao.com.br/cadeiraeletrica/103859784>, consultado em 20/02/2012

<sup>9</sup>MORATO, *op. cit.*

<sup>10</sup>MATEUS, Antonio Carlos Clemente. “Brecht, a poesia e o teatro”, in [http://www.polemica.uerj.br/pol21/cimagem/p21\\_antonio.htm](http://www.polemica.uerj.br/pol21/cimagem/p21_antonio.htm), consultado em 20/02/2012.

<sup>11</sup>idem

Teatro e Louise Cardoso no papel principal.<sup>12</sup>No cenário, uma carcaça de avião faz as vezes da carroça da Mãe Coragem. Sobre a adaptação, o diretor Paulo de Moraes conta:

“Quando a gente iniciou os ensaios, li uma notícia sobre um sítio arqueológico recentemente descoberto na Alemanha, uma cova coletiva, onde se misturavam católicos e protestantes, mortos durante os combates da Guerra dos Trinta Anos (1616 – 1648), conflito do qual Brecht se serviu para escrever *Mãe Coragem e seus filhos*. A figura da arqueóloga tornou-se nossa narradora, desenterrando a história que contamos no palco”<sup>13</sup>

Louise Cardoso enfatiza as contradições apresentadas no próprio texto para construção da personagem: “Eu me baseei 99% no texto. Procuramos levantar todas as contradições dessa personagem, uma camponesa que faz coisas bacanas e péssimas, é superagressiva, doce e emotiva. Às vezes vítima, às vezes vilã”.<sup>14</sup>

Sergio Maggio conta que a atriz passou quatro meses em processo intenso de ensaios com o grupo. Narra ainda:

“Uma mulher veio assistir à peça com bebê de colo. (...) Ao informar à mãe que havia ruídos de tiros, canhões, bombardeio, o que poderia incomodar o neném, a jovem senhora argumentou: ‘Ele está acostumado. Ouve tudo isso diariamente na favela’”<sup>15</sup>.

Em 2008 não aconteceu nenhuma encenação inédita de Brecht no Rio. Já em 2009, Marco Antonio Braz dirigiu *A alma boa de Setsuan* com Denise Fraga no papel principal. A peça, em cartaz durante três anos, esteve no Teatro dos Quatro nos meses de junho e julho de 2006.<sup>16</sup>O que gerou essa montagem de *A Alma Boa de Setsuan* foi a vontade da atriz de trabalhar com Marco Antônio Braz por sua vivência de grupo e sua direção lúdica e irreverente.<sup>17</sup>

Braz parte do princípio de que “o teatro épico é uma relação direta com a plateia no sentido da plateia perceber o andamento da história pelas suas

<sup>12</sup>Jornal *O Globo*. Suplemento Rio Show, teatro. 14/12/2007, 21/12/2007, 28/12/2007, 04/01/2008, 11/01/2008, 18/01/2008, 25/01/2008, 01/02/2008, 08/02/2008, 15/02/2008, 22/02/2008 e 29/02/2008.

<sup>13</sup>Descrição da peça no site da Armazém Companhia de Teatro.

<sup>14</sup>Declaração da atriz à Gazeta do Povo, Caderno G, em 20 de março de 2008.

<sup>15</sup>Sergio Maggio em crítica da peça no Correio Brasiliense, em 01 de abril de 2008.

<sup>16</sup>Jornal *O Globo*. Suplemento Rio Show, teatro. 05/05/2009, 12/06/2009, 19/06/2009, 26/06/2009, 03/07/2009, 10/07/2009, 17/07/2009, 24/07/2009 e 21/07/2009.

<sup>17</sup>Matéria sobre a peça publicada no site teatro GT em 26 de junho de 2010

partes e sempre lembrando a plateia de que ela está diante de um jogo, não de uma ilusão da realidade, mas de uma realidade teatral acima de tudo”.<sup>18</sup>O diretor procura representar a peça desvendando o fazer teatral diante do público:

“São os próprios atores que recebem a plateia, distribuem o programa, manipulam o cenário e fazem o serviço de contrarregagem. A intenção era criar um elenco com o espírito de grupo de teatro, totalmente disponível artisticamente para contar a história que o camarada Brecht escreveu há quase 70 anos”<sup>19</sup>

Sobre a adaptação do texto, feito com 11 atores em cena, Braz comenta:

“Brecht adaptava clássicos usando o fato real do ensaio cotidiano, algo importantíssimo e fundamental para ele. Quando pegamos certas remontagens suas, vemos que age com total liberdade, por saber que não está fazendo um levantamento arqueológico, mas sim trazendo uma obra que tem um conteúdo para as pessoas de seu tempo. Ele nos dá essa liberdade de mexer, trocar, inverter ordens e usamos esse instrumental em favor da sua própria narrativa.”<sup>20</sup>

O principal elemento utilizado por esta montagem para alcançar o distanciamento crítico desejado por Brecht é o humor. Braz vê Brecht como um autor fundamental na formação do ator e crê que o humor faz parte da dramaturgia do poeta alemão. Segundo o diretor, “existem situações que, talvez, se não fosse através do riso, as pessoas não aceitariam discutir, e ele [Brecht] usava o humor como um instrumento, mas não artificial e fabricado para seduzir o público, e sim de coração”.<sup>21</sup>Esta aproximação através do teatro traz excelentes resultados, segundo Braz: “não em um nível consciente, 'ah! Brecht me despertou', mas, por exemplo, quando saem discutindo quem deve reger as decisões daquela alma boa, mostrando reflexões, principalmente entre as camadas mais populares”.<sup>22</sup>

## 1. Conclusão

É possível perceber que nem todas as encenações possuem caráter brechtiano, no sentido de modificação política do mundo. A questão da

<sup>18</sup>Entrevista de Marco Antonio Braz ao Programa Metrôpolis, UOL entretenimentos, 23 de julho de 2008.

<sup>19</sup>Marco Antonio Braz em matéria sobre a peça publicada no site teatro GT em 26 de junho de 2010.

<sup>20</sup>Idem.

<sup>21</sup>Marco Antonio Braz em matéria sobre a peça publicada no jornal “A Nova Democracia”, edição 55 de agosto de 2009.

<sup>22</sup>idem

atualidade de Brecht e das formas como seus textos são montados foi discutida por diversos autores brasileiros. Fernando Peixoto aponta:

“É verdade que boa partede seu pensamento foi formulado num instante de crise intensa do capitalismo internacional, instante em que inúmeras contradições do domínio da burguesia, que sempre existiram, se revelam com mais nitidez. Mas talvez justamente por isso, suas colocações são tão claras e evidentes. O que não implica que, vivendo em outros tempos, seja correto acertá-las sem atualização”.<sup>23</sup>

Todos os entrevistados para este trabalho apontaram a queda do muro e a despolarização do mundo como fatores que tornam alguns textos de Brecht “datados”. O crítico Roberto Schwarz<sup>24</sup> destaca ainda as diversas mudanças conceituais proporcionadas pelo avanço desenfreado e consequente naturalização do capitalismo, apontando críticas usuais feitas à atualidade de Brecht. Ele apresenta a tese de que uma encenação de qualquer texto do autor só seria válida se repensada dentro dos moldes da sociedade atual, em que o capitalismo é dominante. O poder de crítica da peça residiria em desmascarar os mecanismos do capitalismo atual. O discurso do desmascaramento do capitalismo já é presente na teoria de Brecht e a técnica do distanciamento seria útil neste sentido. O problema, ainda segundo Schwarz, é que estas técnicas já teriam sido hoje amplamente cooptadas pelo capitalismo, sendo utilizadas em larga escala pela publicidade. O autor coloca que “a desidentificação é perfeitamente compatível com a publicidade humorística. E é usada em grande escala. Os atores mais brechtianos da atualidade, que nós vemos todos os dias, são certamente os atores da publicidade humorística”.<sup>25</sup> O fato de todos os encenadores utilizarem efeitos de distanciamento não torna suas montagens necessariamente brechtianas. Sérgio de Carvalho diz que “virar pra plateia e fazer um aparte pode ser identificatório e não distanciador, depende de como você faz”.<sup>26</sup>

Há uma diversidade entre as peças pesquisadas: algumas adaptações as deixaram mais “próximas” do público, enquanto outras foram feitas no sentido de um teatro dialético contemporâneo. Algumas montagens utilizaram a

<sup>23</sup> PEIXOTO, *op. cit.*, p. 30

<sup>24</sup> SCHWARZ, Roberto. A atualidade de Brecht in *Revista Vintém*, volume 1. São Paulo: Hucitec, 1998, p.31.

<sup>25</sup> Idem. *Ibidem*, p.32

<sup>26</sup> Entrevista de Sérgio de Carvalho concedida a autora do dia 17 de fevereiro de 2012

comédia como recurso de aproximação do público e colocaram Brecht na dianteira de sua justificativa. Estes mesmos encenadores se esquecem que o riso em Brecht tinha um peso sarcástico, como ressalta Schwarz:

“Uma parte do êxito fenomenal de Brecht foi ligada a essa disposição da burguesia de rir dela mesma. (...) Então o distanciamento brechtiano se mostra entre um público operário, a quem mostra a abjeção burguesa e o cinismo da própria burguesia que se diverte ali; e há também o público burguês que será chocado, e isso é um fator de sucesso”.<sup>27</sup>

Em Brecht o ato de rir deveria criar uma cisão na plateia, como já apontou Sérgio de Carvalho ao afirmar que o riso revela ideologias. O risco é, de fato, sublinhar a comicidade no texto sem reafirmar as contradições que se encontram sob a mesma, poupando o público da atitude reflexiva e oferecendo-lhe puramente diversão. Basta lembrar que, para Brecht, divertimento e aprendizado não são conceitos contrários e que ele buscou em toda sua obra a construção de um novo teatro, que oferecesse ao espectador mais do que pura diversão alienante. É válido observar que dicotomias são pouco brechtianas e que há momentos mais dramáticos e identificatórios nas peças mais dialéticas, assim como momentos de distanciamento mais político nas peças mais comerciais.

Quanto às motivações para montar Brecht na atualidade, alguns grupos escolheram um texto do autor por desejo pessoal ou por formal de experimentar as técnicas do teatro brechtiano. Alguns apontaram motivos históricos para suas encenações, ligados à atualidade do texto. Para Fernando Peixoto é preciso “lembrar que o pensamento de Brecht deve ser sempre situado em sua historicidade, sob pena de parecer nascer do nada e se inserir no todo de forma abstrata e isenta das contradições e especificidades do processo histórico”<sup>28</sup>. Neste sentido, as atualizações mais pertinentes foram as do Grupo A.R.Te, do Galpão e da Companhia do Latão, que apontavam claramente a razão pela qual aquele texto estava sendo encenado naquele momento. O A.R.Te utilizou vídeos de situações cotidianas para enfatizar a semelhança entre a imaginária Mahagonny e o Rio de Janeiro contemporâneo. O Galpão fez modificações no texto original, sublinhando as relações

<sup>27</sup>SCHWARZ, *op. cit.*, p.35

<sup>28</sup>PEIXOTO, *op. cit.*, p.55

imperialistas e relacionando o espetáculo diretamente com o guerra do Iraque. A Companhia do Latão também utilizou um vídeo para relacionar o tema da peça com a atual situação da posse de terra no Brasil.

Quanto à questão principal da relevância de Brecht no Brasil, creio que Sérgio de Carvalho a responde com muita lucidez ao dizer que:

“Tem muitas formas de teatro político ou politizado, tem muitas formas de teatro à esquerda. Poucas formas de teatro politizado marxista interessados em dialética. Eu acho que essa é a marca do Brecht e acho que é nesse sentido que ele pode interessar hoje. O Brecht como grande autor também interessa, afinal arte é uma coisa bonita. Mas o Brecht como mobilizador de um trabalho teatral de outro tipo, acho que ele é mais interessante ainda porque isso se liga ao conjunto do projeto dele. Acho que ele pode interessar na medida em que as pessoas se interessam por essas questões hoje”.<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup>Entrevista de Sérgio de Carvalho concedida a autora do dia 17 de fevereiro de 2012

**TEATRO POLÍTICO ATUAL NA AMÉRICA LATINA:  
A EXPERIÊNCIA DE “VILLA + DISCURSO”, DE GUILLERMO CALDERÓN.**

RESENDE, Flávia Almeida Vieira<sup>1</sup>

**RESUMO**

O presente artigo objetiva fazer uma análise da dramaturgia das peças “Villa” e “Discurso” (2011), do dramaturgo chileno Guillermo Calderón. As duas peças, que são apresentadas sempre sequencialmente, trazem à tona a importante questão do tratamento da memória dos tempos da ditadura na América Latina atual. “Villa” apresenta em cena três mulheres, que discutem o destino de Villa Grimaldi, um ex-quartel de tortura. São inúmeras as contradições presentes em todas as opções apresentadas: deixá-lo como está, em ruínas, fazer dele um museu ou reconstruí-lo como era. Já em “Discurso” as mesmas três atrizes apresentam o discurso, em parte ficcional, em parte verídico, de despedida de Michelle Bachelet da presidência do Chile. Este combo cênico pode ser entendido como um exemplo de um teatro político contemporâneo, que se propõe a encenar temáticas importantes da América Latina atual, intensificando as contradições das questões apresentadas.

**Palavras-chave:** Villa e Discurso. Memória. América Latina.

**ABSTRACT**

This article aims to analyze the dramaturgy of the plays "Villa" and "Discurso" (2011), of the Chilean playwright Guillermo Calderón. The two plays, which are often presented sequentially, bring up the important issue of treatment of dictatorship's memory in Latin America today. "Villa" presents three women on the scene, discussing the destiny of Villa Grimaldi, a former barracks of torture. There are countless contradictions in all the options presented: leave Villa as it

---

<sup>1</sup> Flávia Almeida é doutoranda em Literaturas Modernas e Contemporâneas pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG (Pós-Lit – FALE – UFMG). Mestre em Teoria da Literatura pela mesma instituição. Atriz formada pelo Palácio das Artes (Fundação Clóvis Salgado - Belo Horizonte - MG).

is, in ruins, make it a museum, or rebuild it as it was. In "Discurso" the same three actresses present the last speech, partly fictional, partly true, of Michelle Bachelet as president of Chile. This scenic combo can be understood as an example of a contemporary political theater, which proposes to enact important matters in Latin America today, intensifying the contradictions of the issues presented.

**Key Words:** Villa and Discurso. Memory. Latin America.

### Introdução

O que fazer com a memória? Essa questão tão cara à contemporaneidade, pós-século XX, pós-guerras, pós-fascismos, pós-ditaduras, parece ser o tema central deste combo cênico do dramaturgo chileno Guillermo Calderón – *Villa* e *Discurso*, duas peças relativamente independentes, apresentadas sequencialmente. Poderíamos especificar mais, levantando as seguintes questões abordadas pelas peças: o que fazer com uma memória traumática – individual e coletiva – da ditadura latino-americana? Qual a importância da sobrevivência dessa memória? Como representá-la? Qual o papel da arte nessa representação?

São muitas as nuances apresentadas pela obra *Villa+Discurso*, que concernem ao tratamento dado ao ex-quartel de torturas Villa Grimaldi, hoje transformado no "Parque por La Paz Villa Grimaldi". Trataremos aqui de algumas dessas nuances.

### Villa

A primeira peça da obra, *Villa*, apresenta três jovens atrizes (de 33 anos, segundo a lista de personagens, que, aliás, traz o nome das atrizes, e não das personagens), todas nomeadas "Alejandra", sentadas em uma mesa votando pelo destino de Villa Grimaldi, tarefa de que foram incumbidas. Ao lado da mesa, uma maquete de Villa Grimaldi e dezenas de copos de vidro. As três Alejandras iniciam a cena terminando a primeira votação efetuada: um voto



pela opção A – reconstruir a Villa como era; um voto pela opção B – construir um museu; e um voto nulo – *marichiweu*, palavra mapuche que significa “dez vezes venceremos”.

O impasse estabelecido por essa primeira votação anuncia a aporia presente ao longo da peça – e mesmo fora dela: a dificuldade de lidar com essa memória. Apesar da extensa discussão em torno de quem teria anulado o voto, o que importa é justamente o impasse, o qual as três se propõem a resolver a partir da defesa dos pontos apresentados.

O discurso argumentativo das atrizes é surpreendentemente narrativo, alternando entre técnicas de identificação e distanciamento<sup>2</sup>. A nosso ver, essas técnicas possibilitam uma espécie de estranhamento, à maneira de Brecht, em que o público é levado a se envolver com as imagens criadas (principalmente nos momentos de narração), e logo a refletir sobre elas, quando a narração é quebrada e volta o ambiente da discussão. Veremos que, dessa maneira, a peça leva o espectador a inúmeras e irresolutas contradições.

A opção A – reconstruir a Villa – é defendida por Carla. Seu argumento principal é de que a reconstrução evitaria a anulação das provas e um consequente esquecimento:

CARLA – [...] E entonces cerraron y quemaron e demolieron. Y tiraron al mar. Porque querían un crimen perfecto. Pero bueno. ¿Qué pasó? Pasó el tiempo.  
[...]  
Y después una llamada por el teléfono: aló, curita, aló, chiquillas. Encontramos la villa, avísenles a los suecos, avísenles a los holandeses. Y mientras llegan los demás nos asomamos por arriba de la muralla y no hay nada. Hay como una demolición. No está la torre. No están las casas corvi. No está la casa solariega. No hay nada de nada. [...] Se fueron con todo. Es como un crimen perfecto.<sup>3</sup>

A defesa de Carla trata de prevenir a história contra o negacionismo, algo como o que Seligmann-Silva afirma: “O apagamento dos locais e marcas

<sup>2</sup> É importante enfatizar aqui que o tom da peça é muito próximo do performativo, das atrizes que se colocam em cena, em presença, num tom de voz natural (minimamente amplificado por microfones). O que mencionamos de identificação e distanciamento diz respeito aos momentos de narração e de volta ao presente cênico.

<sup>3</sup> CALDERÓN, Guillermo. “Villa”. In *Teatro II*. Santiago: LomEdiciones, 2012. p. 22-23.

das atrocidades corresponde àquilo que no imaginário posterior também tende a se afirmar: não foi verdade.”<sup>4</sup>.

Carla, então, argumenta que o melhor seria reconstruir a Villa, com cada detalhe, e colocar como guias sobreviventes da Villa original, para que o público fique “impactado”, “indignado”, por fim, para que o público se emocione.

A opção B é defendida por Francisca, que apresenta a ideia de construir um museu branco, como a neve, “unmuseodelrecuerdo doloroso, pero lindo”:

FRANCISCA –[...] Entonces tú entras y hay un salón blanco con una bandera rojinegra que dice: los que murieron aquí eran marxistas. [...] Y eso ya te da una idea de lo que viene. Porque claro, estás en un museo que por fuera es como blanco, así como con espejos, como concurso internacional de arquitectura, que en el fondo es la estética del capitalismo contemporáneo. Y uno dice: esto es súper contradictorio.<sup>5</sup>

As questões trazidas pelo museu proposto por Francisca são também bastante delicadas. Sigamos um pouco mais sua descrição para entendermos. Ela propõe uma sala cheia de computadores Mac, em que os visitantes pudessem ver todo um arquivo pessoal das vítimas de Villa Grimaldi: “fotos de chica, la familia, con quien pololeaba, si le gustaba el cochayuyo, si venia comendo el pancuando la mandaban comprar, toda la cuestión”<sup>6</sup>. Também haveria vídeos de testemunhos dos familiares, e uma seção chamada “El camino no tomado”, em que parentes e amigos imaginariam o que teria acontecido se a vítima não tivesse ido para Villa Grimaldi. Em outro andar, um curral com um cachorro pastor alemão, “porque las violaban con perros”. E ela justifica:

¿Qué me trató de decir este museo? Ah. Me dijo que nosotras no nos hacemos ilusiones. Estamos despiertos al dolor. Este es el mundo en que vivimos y no lo vamos a negar. Lo vamos a habitar. Aquí vamos a construir nuestra minoría y la vamos a construir con una dignidad blanca. Y esa dignidad va ser linda. [...] Es una experiencia contradictoria.<sup>7</sup>

<sup>4</sup>SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Narrar o trauma – A questão dos testemunhos de catástrofes históricas”. In *Psicología Clínica*, Rio de Janeiro, vol. 20, n.1, 2008, p. 75.

<sup>5</sup>CALDERÓN, Guillermo. “Villa”. In *Teatro II*. Santiago: Lom Ediciones, 2012. p. 29.

<sup>6</sup>Op.cit. p. 29.

<sup>7</sup>Op. cit. p.31-32.

Nessas duas posições, já temos boa parte das questões concernentes ao trato com a memória, questões que serão desenvolvidas ao longo da peça. Podemos resumir essas questões em duas: como relacionar a ética com a estética, ou, mais claramente, até que ponto a arte pode representar o real; e como lidar com a memória para que ela seja uma experiência de fato significativa, e não conciliadora. Tanto a reconstrução da Villa quanto a construção de um museu implicam uma representação de uma realidade, uma realidade mediada, recontada. Como afirma a personagem Carla: “Entonces si tú lo haces y no queda tan terrible como fue, entonces eso embonita la experiencia y no llega nunca al nivel de la cosa.”<sup>8</sup>. Trata-se de um ponto fundamental para a arte política que é trazido à cena por Guillermo Calderón. Se não é possível representar essa realidade, pela própria força que ela tem, como falar dela? Questão também importante quando se trata de um testemunho do trauma, pois há sempre uma desproporção entre a experiência vivida e a narração que se pode fazer dela<sup>9</sup>.

Diana Taylor, no artigo “Memory, Trauma, Performance”, narra sua experiência de visitas ao museu real de Villa Grimaldi. Em sua primeira visita, em 2006, ela é acompanhada por um guia, Pedro Matta, um sobrevivente da Villa, que reconstrói a experiência da casa, aponta locais de tortura, chora frente ao muro onde estão os nomes das vítimas, o Muro Memorial. Em sua segunda visita, em 2010, o museu já não conta mais com esse guia, e é uma voz de atriz, daquelas gravadas em estúdio, sem ruídos, que narra aquela experiência. A reflexão que Diana Taylor conduz ao longo de seu artigo pode ser resumida na seguinte frase, da própria autora: “trauma lives in thebody, not in thearchive”<sup>10</sup>.

A possibilidade de performance daquele testemunho, embora também questionável do ponto de vista da ética (de fazer uma vítima reviver dessa forma suas memórias, de usar dessa forma o real) e da estética (não seria aquela imagem deslocada agora apenas ficção das próprias memórias?), é válida para Taylor no sentido de que presentifica a ação e o local da

<sup>8</sup> Op. cit. p.38.

<sup>9</sup> Cf. ANTELME *apud* SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Narrar o trauma – A questão dos testemunhos de catástrofes históricas”. In *Psicologia Clínica*, Rio de Janeiro, vol. 20, n.1, 2008, p. 70.

<sup>10</sup> TAYLOR, Diana. “Memory, Trauma, Performance”. In *Aletria – Revista de Estudos de Literatura*. jan-abr. 2011, n.1, v.21. Belo Horizonte: Poslit, Faculdade de Letras da UFMG. p.75.

memória. Quando Matta conduz o visitante, aquele local de memória se realiza novamente – daí o ato performático. Quando a voz é gravada, o visitante é distanciando e removido daquele espaço, segundo as ideias de Taylor.

É significativo pensarmos, sobretudo para esta análise, que essa transformação na experiência de Villa Grimaldi tenha ocorrido durante o governo de Michelle Bachelet (2006-2010), que também passou por Villa Grimaldi no período da ditadura, como presa política. É justamente sobre essa presidente<sup>11</sup> que se constrói a segunda peça da obra de Calderón, “Discurso”.

### Discurso

Esta peça traz um discurso – em parte ficcional, em parte extraído de falas reais – de despedida do poder da ex-presidente chilena. Um discurso também cheio de contradições, inclusive trazidas pela própria história de Michelle Bachelet (se teria sido torturada ou não), que nos permite novamente pensar o papel dessa memória da ditadura hoje. Isso porque – torturada ou não – a ex-presidente representa (como Lula ou Dilma no Brasil) a esperança de uma classe que foi vítima de tortura por acreditar em um sistema diferente do capitalismo.

O discurso criado por Guillermo Calderón será, então, cheio de escusas, de mea-culpa, mas também mesclado por um autovangloriar. A personagem afirma: “Me siento feliz. Me siento en la izquierda feliz. Y yo sé que estoy parada sobre un río de sangre.”<sup>12</sup>. Essa personagem é aquela que alcançou um poder, mas que está sempre atormentada por essa memória, essa contradição interna entre o passado e o presente, o que foi e o que conseguiu se tornar. Seu discurso passa por uma rememoração dos tempos de ditadura, em que a revolução parecia o caminho possível, e o momento em que o capitalismo venceu:

Porque esse modelo económico sí há creado trabajo.  
Pero muy mal pagado. Muchos trabajan y siguen siendo pobres.  
Y parece que a mucha gente eso igual le gusta.

<sup>11</sup> É importante ressaltar que a presidente Michelle Bachelet não é nomeada na peça “Discurso”. A correspondência fica clara pela caracterização e pelas falas da personagem, que trazem dados históricos da ex-presidente chilena.

<sup>12</sup> CALDERÓN, Guillermo. “Discurso”. In *Teatro II*. Santiago: Lom Ediciones, 2012. p. 79.

Mal que mal me eligieron para administrar ese modelo.  
Ese modelo.<sup>13</sup>

E, depois, afirma: “Pero me consuelo diciéndome que no tengo que ponerme al centro de la Historia. Que los cambios posibles son los que importan ahora.”<sup>14</sup>.

Há ainda uma fala da presidente que nos interessa aqui para pensarmos uma relação apontada pela personagem/atriz Carla, na peça *Villa*. A presidente afirma:

Una puede desarrollar un resentimiento espantoso. Y tratar de recuperarse lentamente. Y tratar de hablar con los amigos. Y vengarse dentro de las limitaciones naturales. O una puede hacer lo que hice yo misma. Convertirme en Presidenta de la República. En la primera mujer. En la primera de papá asesinado. En la primera presidenta comprensiva. En la primera presidenta torturada. O no torturada.<sup>15</sup>

Além de outras questões particulares, esse trecho trata de como lidar com a memória. De fato, a memória do trauma, embora neste caso ganhe um caráter coletivo irrefutável, tem um componente pessoal e, portanto, diferenciado para cada indivíduo. Algo como o que Carla coloca, em *Villa*: “hay mucha gente que procesa lo que pasó en forma, de diferentes formas.”<sup>16</sup>. Ou, como afirma Michael Pollak, “assim como as memórias coletivas e a ordem social que elas contribuem para construir, a memória individual resulta da gestão de um sem-número de contradições e tensões”<sup>17</sup>. Há, no próprio sujeito traumático, uma série de contradições – advindas de uma dúvida acerca da realidade do fato, do desejo de esquecer o passado e seguir adiante, da necessidade de falar daquele fato – que dificulta tratar esse trauma, dizer sobre ele, entendê-lo.

Voltamos, então, à nossa aporia: o que fazer com essa memória? Porque, ainda que se trate de uma experiência pessoal e passada, ela não passou. E é o que rebate Francisca à fala de Carla: “Pero ese museo es un punto final. Porque crea la impresión de que lo que pasó, pasó pasópasó. La

<sup>13</sup>Op. cit. p.86.

<sup>14</sup>Op. cit. p. 89.

<sup>15</sup>Op. cit. p. 107.

<sup>16</sup>CALDERÓN, Guillermo. “Villa”. In *Teatro II*. Santiago: Lom Ediciones, 2012. p.42.

<sup>17</sup>POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 14.

verdad es que no pasó, no pasó no pasó no pasó. Y aquí no ha pasadonada.”<sup>18</sup>.

Porque, em verdade, não há uma resolução para esse momento marcante na História mundial, em que havia a clara divisão entre capitalismo e socialismo. Ainda que experiências individuais tenham, de alguma forma, sido elaboradas, reelaboradas e consideradas “passada”, há algo de coletivo que fica e que precisa ficar. Isso porque interfere no presente, ou talvez ainda esteja presente, em governos como o de Bachelet, de Lula, de Dilma, por um lado (o das vítimas que usam convenientemente esse discurso), e por outro, o de governos que, disfarçados de um neo-liberalismo, seguem impondo suas formas de dominação ao redor do mundo.

### Considerações finais

Se concordamos que é fundamental a preservação dessa memória, e percebemos as contradições levantadas na peça de Guillermo Calderón, resta-nos ainda uma pergunta, que gostaríamos de levantar – e brevemente cotejar – nesta comunicação. Trata-se da importância da arte no trato com essa memória.

Já passamos minimamente pelo pensamento de Diana Taylor, que acredita na força da performance como ação política, de presentificação de um local ou de uma situação traumática. Podemos acrescentar aqui o pensamento de Seligmann-Silva, que amplia um pouco essa função política para a arte e literatura, ao afirmar:

Talvez a busca desse local do testemunho seja antes uma errância, um abrir-se para sua assistemática, para suas fraturas e silêncios. É na literatura e nas artes onde esta voz poderia ser melhor acolhida, mas seria utópico pensar que a arte e a literatura poderiam, por exemplo, servir de dispositivo destemunal para populações como as sobreviventes de genocídios ou de ditaduras violentas. Mas isto não implica, tampouco, que nós não devamos nos abrir para os hieróglifos da memória que os artistas nos têm apresentado.<sup>19</sup>

<sup>18</sup>CALDERÓN, Guillermo. “Villa”. In *Teatro II*. Santiago: Lom Ediciones, 2012. p.42.

<sup>19</sup>SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Narrar o trauma – A questão dos testemunhos de catástrofes históricas”. In *Psicologia Clínica*, Rio de Janeiro, vol. 20, n.1, 2008, p. 78.

O que intentamos, aqui, é justamente demonstrar, por meio da obra de Guillermo Calderón, que a arte continua a ter esse papel fundamental no tratamento de questões do real, especialmente quando se trata de um real traumático, para um coletivo. Guillermo Calderón, seguindo uma tradição brechtiana do teatro político, apresenta e radicaliza contradições em cena, não se esquivando de questões fundamentais para o presente, mas não resolvendo em cena as contradições apresentadas, nem apresentando cartilhas para serem seguidas. Como afirma Ileana Dieguéz Caballero:

Nestas circunstâncias o ato de lembrar se transforma em ação política. O “trauma”, sequela da ditadura, não é somente uma ferida mnêmica pessoal, é uma ferida social no presente. Nestas condições a arte que persiste em não esquecer, além de denunciar, sugere formas de restauração simbólica, situação recorrente em vários países sul-americanos.<sup>20</sup>

Trata-se de uma arte política que, sobretudo, faz refletir o nosso tempo, e retoma questões que não podem e não devem ser esquecidas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CALDERÓN, Guillermo. “Villa”. In \_\_\_\_\_. *Teatro II*. Santiago: Lom Ediciones, 2012. p. 9-70.

CALDERÓN, Guillermo. “Discurso”. In \_\_\_\_\_. *Teatro II*. Santiago: Lom Ediciones, 2012. p. 70-110.

DIEGUÉZ CABALLERO, Ileana. *Cenários liminares: teatralidades, performances e política*. Uberlândia: EDUFO, 2011.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Narrar o trauma – A questão dos testemunhos de catástrofes históricas”. In *Psicologia Clínica*, Rio de Janeiro, vol. 20, n.1, 2008, p. 65-82.

TAYLOR, Diana. “Memory, Trauma, Performance”. In *Aletria – Revista de Estudos de Literatura*. jan-abr. 2011, n.1, v.21. Belo Horizonte: Poslit, Faculdade de Letras da UFMG.

<sup>20</sup>DIEGUÉZ CABALLERO, Ileana. *Cenários liminares: teatralidades, performances e política*. Uberlândia: EDUFO, 2011. p. 104.

**ESPANTO E RECONHECIMENTO NA PEÇA DIDÁTICA “A DECISÃO”:  
TENTATIVAS PARA ENTREVER O MODO DE EXPERIÊNCIA DO  
ESPECTADOR NO TEATRO CONTEMPORÂNEO.**

RIBEIRO, Martha<sup>1</sup>

**RESUMO**

Na peça didática *A decisão (Die Massnahme)*, Brecht parece propor uma interrupção nas relações de entendimento do homem sobre arte/mundo. A partir de uma situação limite— a decisão sobre o assassinato de um homem para o bom andamento da revolução —, instala-se as condições de emancipação da consciência do espectador, que se vê instigado a criar suas próprias perguntas e respostas diante do jogo apresentado. Entrevemos assim as tentativas de Brecht em direção a uma desalienação do espectador pela abertura do palco a combinações criativas entre a experiência cognitiva do espectador e a poesia da cena. O que se decanta do pensamento de Brecht, de forma fulgurante nesta peça, é a expectativa de uma experiência compartilhada entre palco e plateia, ou de forma mais ampliada, entre arte e mundo. A criação de um *espaço em obra* (Tassinari) pela peça didática possibilita um duplo movimento de inclusão e de exclusão do espectador. Não falamos de uma visão idealizada, onde o sujeito/espectador já está dado antes da experiência, e também não estamos endossando o projeto moderno de autonomia da arte. Vislumbramos, na sua conformação, uma contradição entre espanto e reconhecimento facilitadora de uma experiência de troca. Ao causar espanto a peça exclui o espectador do mundo ficcional, mas, por outro lado não elimina o movimento do espectador em direção ao mundo da obra, e ambos face a face se interrogam, se interpelam, se atravessam. Brecht propõe assim uma arena de trocas e desvios onde o espectador é um dos polos da ação.

**Palavras-chave:** Brecht; Espectador Contemporâneo; Peça Didática;

---

<sup>1</sup>Diretora Teatral, Professora Adjunta do Departamento de Arte e do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, Universidade Federal Fluminense. Atualmente coordena o Projeto de Pesquisa Pirandello Contemporâneo ([www.pirandellocontemporaneo.uff.br](http://www.pirandellocontemporaneo.uff.br)) Publicou o livro “Luigi Pirandello: um teatro para Marta Abba”, Editora Perspectiva, 2010; além de diversos artigos sobre teatro, cena e dramaturgia.



**UNFAMILIARITY AND RECOGNITION IN THE THEATRICAL TEACHING  
PLAY “THE DECISION”: ATTEMPTS TO FORESEE THE SPECTATOR’S  
EXPERIENCE IN CONTEMPORARY THEATER.**

**ABSTRACT**

In the teaching play *The Decision (Die Massnahme)*, Brecht seems to propose and interruption in the relations of man’s understanding about art/world. From a limit situation — the decision over a man’s killing for the revolution’s better pace —, the conditions for the emancipation of spectator’s conscience are installed, and the spectator is prompted to create its own questions and answers before the game presented. Thus, we foresee Brecht’s attempts to “des-alienate” the spectator, by the stage opening for creative conditions between the cognitive experience of the viewer and the scene poetry. What is filtered from Brecht’s thought, in an effulgent manner in the play, is the expectation of a shared experience between stage and audience, or, in an expanded idea, between art and world. The creation of a space in art (Tassinari) in the didactic play allows a dual movement of inclusion and exclusion of the viewer. We are not talking about an idealistic vision, where the subject/spectator is known before the experience, and we are neither endorsing the modern project of art autonomy. We glimpse the conformation of a contradiction between unfamiliarity and recognition that would facilitate an experience of exchange. When the play causes unfamiliarity it excludes the spectator from the fictional world, but for another hand, it doesn’t foreclose the spectator’s movement toward the world of the play, and both, face to face interrogate, interpellate, cross each other. Thus, Brecht proposes an arena of exchanges and deviations where the spectator is one of the action poles.

**Keywords:** Brecht; Contemporary Spectator; Teaching play.

Segundo De Marinis (2005), em resposta a Eugenio Barba, existem três tipos de experiência do fenômeno teatral: a experiência ativa do praticante, a experiência do espectador comum, não teórica e intuitiva, e a experiência também passiva, mas fortemente teórica, que é a do teatrólogo. Segundo o autor, defensor de uma nova teatrologia, fundamentada no estudo multidisciplinar e experimental do fazer teatral, esses três tipos de experiência

representam três maneiras diferentes de *fazer teatro*<sup>2</sup>. Questão muito importante para se pensar aqui a experiência do espectador no teatro contemporâneo de forma emancipadora, isto é, pela via de reconfiguração da experiência do fazer teatral pela experiência do *ver-fazer*. Abrindo assim a possibilidade de uma *partilha do sensível* desierarquizada, como conceituada por Rancière em livro homônimo (2009), embaralhando as identidades, desordenando toda atribuição e organização das partes comuns e das partes exclusivas.

Quando Barba, em seu livro “Canoa de papel” (2009), insiste sobre a necessidade do historiador ou teórico do teatro ter uma experiência dos processos artesanais do teatro, vivenciando sua parte prática ou técnica, para compreender sem equívocos o que se passa nesta arte, é em nosso entendimento uma maneira também redutora de se pensar o fazer teatral, privilegiando uma das experiências em detrimento das outras. Se por um lado Barba, na sua “Antropologia Teatral”, orienta os estudos teatrais na superação do etnocentrismo, que se interessava apenas pelo espetáculo, a obra acabada, não levando em consideração o processo criativo dos atores e técnicos envolvidos, por outro lado ao criticar a experiência do espectador como limitadora e corresponsável pela “deformação” da compreensão histórica do teatro, Barba elimina a possibilidade dialética entre o fazer e o ver-fazer. Ao desobrigar a experiência do fazer à prova da experiência do ver, e vice-versa, Barba parece privilegiar o consenso, em detrimento de uma comunidade do sensível, que sempre põe à prova princípios acordados e partilhados por um determinado corpus social, dando a ver fissuras e dissensos.

Afirma Barba:

É o etnocentrismo que observa o teatro do ponto de vista do espectador, isto é, do resultado. Omite-se assim o ponto de vista complementar: o processo criativo de cada ator e do conjunto do qual toma parte, [...]. A compreensão histórica do teatro torna-se frequentemente superficial ou se bloqueia por omissão da lógica do processo criativo e pela incompreensão do pensamento empírico dos atores. [...] quem escreve a história do teatro frequentemente se confronta com os testemunhos sobreviventes, não tendo suficiente

<sup>2</sup> Cf. DE MARINIS, Marco. *En busca del actor y del espectador*. Buenos Aires: Galerna, 2005, p. 132.

experiência dos processos artesanais do espetáculo. Desse modo, corre o risco de não fazer a história e de, em vez disso, acumular deformações da memória<sup>3</sup>.

Observa-se que Barba na tentativa de construir um pensamento de valorização da experiência do fazer teatral para uma compreensão histórico-teatral – posição incontestavelmente válida para se pensar o teatro hoje – potencializando o processo artístico, em detrimento do espetáculo, emancipando a prática cênica de sua ancestral submissão literária - que sempre privilegiou o texto teórico, desprezando a experiência empírica -, o encenador reinscreve o sistema binário, e vai para o polo oposto, substituindo uma estética do *ver-fazer* pela do *fazer*. Essa inversão vai estabelecer uma outra ordem hierárquica, que reverte seus termos, mas não rejeita a relação desigual entre os modos de fazer e os modos de ver. Ou seja, a estrutura tradicional que propõe uma relação desigual entre os sujeitos do fazer e do ver-fazer, mantém-se intacta, distribuindo os sujeitos de acordo com suas atribuições: aquele que faz, e aquele que vê fazer. Ou seja, a reversão dos termos por Barba, mantém a “barreira” que impede a partilha do sensível, novamente organizando e distribuindo os sujeitos em seus lugares pré-determinados.

Ora, se formos pensar o teatro contemporâneo em sua relação com o político, um dos pontos que me parece pertinente a se desenvolver diz respeito à própria configuração da experiência, do como se processa na arte teatral essa partilha do sensível. Não é sem razão que fomos buscar em Brecht, especialmente em seu teatro didático, um caminho para desenvolvermos aqui a ideia de uma experiência compartilhada entre palco e plateia. O encenador ao pensar seu teatro épico, na ruptura com a autorreferencialidade do texto dramático, desenvolve a ideia fundamental de não-passividade do espectador. Brecht vai interromper a ação dramática, com recursos como música, cartazes, etc., para que a plateia possa experimentar, de forma consciente, a experiência do ver-fazer. Quer dizer, interromper uma ação, na estética brechtiana, é estranhar essa mesma ação, provocando o espanto que suspende o encantamento do teatro dramático. Mas a interrupção também provoca o

---

<sup>3</sup>BARBA, Eugenio. *A canoa de papel*. Brasília: Ed. Dulcina, 2009, pp. 27-28.

aparecimento do dissenso no “mundo em comum”, idealizado pela estética burguesa. E é esse dissenso ou desentendimento de um comum a todos que nos interessa pensar a partilha do sensível, isto é, um compartilhamento, desierarquizado, da percepção do sensível entre os atores e os espectadores, tanto almejado por Brecht. A reconfiguração da experiência do fazer pela experiência do ver-fazer, necessariamente torna o ato teatral um ato político, pois transpõem as barreiras do sistema hierárquico de distribuição dos lugares.

Brecht, em seu teatro didático, deixa clara a ideia da necessidade de um público não passivo para se pensar um teatro político, mas aqui é importante observar que o teatro didático (*Lehrstück*), ou peça de aprendizado (*learning play*), não propõe um aprendizado pela via da doutrina, onde atores ensinam a espectadores como ser menos “ignorantes”, trata-se de fazer do teatro uma assembleia, ou seja, fazer do *objeto teatro* um *espaço em obra*; para usarmos a expressão de Tassinari. A necessidade, diagnosticada por Brecht, em 1920, de se fazer um teatro sem espectadores, o que não significa atuar para assentos vazios, mas um teatro que se opõe a versão degenerada do teatro da representação, reproduzidor do modelo de uma sociedade burguesa espetacular, da separação, da ordem e dos assentos pré-estabelecidos, para enfim devolver ao teatro sua virtude original – de espaço comunitário e não espetacular – é um caminho que vai nortear as experiências contemporâneas de se fazer teatro.

É importante nesse ponto da discussão destacar alguns fragmentos de Guy Debord sobre o espetáculo:

A *separação* é o alfa e o ômega do espetáculo. [...] No espetáculo, uma parte do mundo se representa diante do mundo e lhe é superior. O espetáculo nada mais é que a linguagem comum dessa separação. O que liga os espectadores é apenas uma ligação irreversível com o próprio centro que os mantém isolados. O espetáculo reúne o separado, mas o reúne *como separado*. [...] A alienação do espectador em favor do objeto contemplado (o que resulta de sua própria atividade inconsciente) se expressa assim: quanto mais ele contempla, menos vive; quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos compreende sua própria existência e seu próprio desejo. Em relação ao homem que age, a exterioridade do espetáculo aparece no fato de seus próprios

gestos já não serem seus, mas de um outro que os representa por ele<sup>4</sup>.

Para Debord, o espetáculo tem relação com tudo que é exterior. Corroborando com suas ideias, citamos Rancière: “O espetáculo é o reino da visão, e a visão é exterioridade, ou seja, desapossamento de si” (RANCIÈRE, 2012, P.12). O que se observa com transparência é que o teatro do espetáculo, da tradição dramática, possui em seu cerne uma pedagogia da separação, já na própria configuração do espaço, criando assim distinções e poderes. Ou seja, a arte a partir do Renascimento, ganha uma aura que a separa das atividades humanas, e o espetáculo por ela engendrado mantém o controle do discurso pela separação, pela passividade imposta ao olho que vê, pela distribuição de lugares, pela interdição a partir de competências a priori, no uso estratégico de um tipo de ritual que cerca o espetáculo determinando as identidades, regulamentando o uso do espaço.

Todas essas práticas, de competências, usos, separações e interdições, são de natureza política. Conforme já observado por Foucault, “Ninguém entrará na ordem do discurso se não satisfazer a certas exigências ou se não for, de início, qualificado para fazê-lo”<sup>5</sup>. Benjamin, ao falar de Brecht, entendeu o teatro épico como um novo posicionamento estético para se pensar o político no teatro, um novo instrumento para uma nova relação do público com o representado. O palco se torna um local de exposição, de experiências, libertando o público de seu papel passivo: “o público não significa mais uma massa de hipnotizadas cobaias humanas” (BENJAMIN, 1991, p.203). Na sua segunda versão sobre “O que é o teatro épico?”, Benjamin inclui o termo *distanciamento*, referindo-se mais claramente sobre o espanto como meio para o aprendizado: assombrar-se das situações, interromper a ação, e se desapegar da ideia de conexão entre teatro e mensagem a ser comunicada, possibilitam um novo modo de experiência no espectador.

Basta pensarmos na situação apresentada na peça “A Decisão”: o assassinato de um camarada para o bom andamento da revolução:

OS QUATRO AGITADORES – Nós decidimos: Então, ele tem que desaparecer, completamente. Pois nós precisamos voltar ao nosso

<sup>4</sup>DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Ed. Gallimard, 2000, pp. 21-24.

<sup>5</sup>FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Ed. Loyola, 1996, pp. 37.

trabalho. E não podemos leva-lo nem deixa-lo aqui. Portanto temos que matá-lo e jogá-lo na mina de cal. Pois a cal o queimar.

[...]

OS QUATRO AGITADORES – Repetimos nossa última conversa.

O PRIMEIRO AGITADOR – Vamos perguntar se ele está de acordo, ele terá que desaparecer completamente.

O PRIMEIRO AGITADOR *para o jovem camarada* – Se for capturado eles atirarão em você, e, como vão reconhecê-lo, nosso trabalho será descoberto. Portanto temos que atirar em você e jogá-lo na mina de cal para que a cal o queime. Mas perguntamos: você vê uma saída?

O JOVEM CAMARADA – Não.

OS TRÊS AGITADORES – Então perguntamos: você está de acordo?

*Pausa*

O JOVEM CAMARADA – Sim. Vejo que sempre agi erradamente.

OS TRÊS AGITADORES – Não sempre.

O JOVEM CAMARADA – Eu que queria tanto ser útil, apenas trouxe prejuízo.

OS TRÊS AGITADORES – Não apenas.

O JOVEM CAMARADA – Mas agora seria melhor que eu não existisse.

OS TRÊS AGITADORES – Sim, quer fazê-lo sozinho?

O JOVEM CAMARADA – Ajudem-me<sup>6</sup>.

Não há uma estratégia de ação que provoque empatia com o destino do Jovem Camarada, e nem mesmo um contorno definido, idealizado, de uma mensagem comum a todos, ao contrário: “A arte do teatro épico é muito mais a de provocar o espanto ao invés da empatia. [...] ao invés de se identificar com o herói, o público deve, muito mais, aprender a se admirar das relações em que vive” (BENJAMIN, 1991, p. 2015). Tornar estranha as situações revela este estado de *separação* apontado por Debord. Não nos reconhecendo no jovem camarada, não nos sentindo representado por ele, o teatro didático de Brecht denuncia a pretensa igualdade alimentada pelo estado de contemplação do teatro da representação. O espanto, o distanciamento, provocam a percepção das fraturas ente os sujeitos e seus mundos. O teatro didático de Brecht, como “anunciador” do teatro contemporâneo, e do modo de experiência do

<sup>6</sup>BRECHT, Bertolt. *A decisão*. In \_ *Teatro Completo*. V.3. São Paulo: Paz e Terra, 2004, pp. 263-265.

espectador contemporâneo diante das formas de teatralidade pós-dramáticas, - as práticas do teatro performativo -, revela de forma fulgurante a presença de dissensos em mundos aparentemente consensuais.

Estamos falando de um espaço de resistência a qualquer ordem hierárquica, a qualquer relação de distribuição dos corpos no espaço, de resistência à divisão entre o *ver* e o *ver-fazer*, de emancipação da experiência do espectador contemporâneo e de sua valorização enquanto uma experiência também do *fazer teatro* (conforme defendido por De Marinis). Para Rancière cenas de dissensos são aquelas que fazem aparecer outras vozes, outros testemunhos que até então não eram considerados numa partilha do sensível; o conceito de partilha é entendido pelo filósofo enquanto um conjunto comum partilhado com partes exclusivas, ao mesmo tempo. Segundo Rancière, uma comunidade de partilha contrapõe um espaço consensual a um espaço polêmico. Ora, no dizer de De Marinis, não se faz teatro apenas produzindo-o, se faz também assistindo-o, estudando-o, escrevendo sobre ele, etc. Ter uma experiência da arte não se restringe aos modos de praticá-la. Marco De Marinis critica Barba por considerar sua perspectiva exclusivista na medida em que subestima a experiência do espectador. Ele completa afirmando uma necessária revisão das relações prática/teoria, produto/processo e de seus respectivos conceitos no campo teatral.

Ao compartilhar a experiência em arte também com os espectadores, De Marinis não só coloca em cheque o sistema de distribuição de lugares, como também rompe com a lógica representativa, que se organiza a partir de uma visão hierárquica da comunidade. Ao promover os anônimos, dando visibilidade a estes no campo estético, do fazer teatral, modifica-se o modo de experiência do espectador, que emancipado participa efetivamente do fazer artístico. Avançando um pouco mais, diríamos que as experiências contemporâneas, por si só, já apontam o anacronismo deste sistema binário, desta divisão rígida entre processos e produtos proposta por Barba. Ao mesmo tempo em que a arte contemporânea se libertou de seu compromisso semântico, da necessidade do verossímil, de temas e de modos de fazer, isto é, de todo compromisso com o sistema de representação, ela também libertou o espectador de sua posição de mero observador passivo. Como afirma Rancière, “a *mímesis* não é a lei que submete as artes à semelhança. É antes

o vinco na distribuição das maneiras de fazer e das ocupações sociais que torna as artes visíveis” (2009, p. 31).

O modelo mimético, da cena clássica, pressupunha também um modelo de espectador, quer dizer, o sujeito estava dado antes mesmo da experiência artística. As situações eram representadas a partir de uma perspectiva individual, de uma vontade soberana, que era a do autor. O espectador deveria então decifrar os signos da cena, e conseqüentemente aceitar uma certa visão de mundo como verdade: “esse modelo supunha uma relação de continuidade entre as formas sensíveis da produção artística e as formas sensíveis segundo as quais são afetados os sentimentos e os pensamentos de quem as recebe” (RANCIÈRE, 2012, p.53). É o que Tassinari (2001) vai denominar de “estrutura da subjetividade” ao se referir a um espaço naturalista. Ainda que o espectador esteja diante da obra, esta não é contaminada por sua individualidade, este não compartilha com a obra um “espaço em comum”, ao contrário, o espectador é absorvido pelo mundo imaginário da cena, que propõe situações reconhecíveis, com a estratégia de persuadir o espectador com uma única leitura possível do mundo, alienando-o: “a intersubjetividade, no naturalismo, é analógica. O que se passa para um sujeito deve se passar igualmente para um outro. O espectador se encaixa numa visão que não é a dele e a esposa como se fosse sua” (TASSINARI, 2001, p. 148). O modelo mimético promove modos de “ser em comum”, que na verdade excluem, apagam, ou incorporam as diferenças, num espaço aparentemente consensual.

Já em Brecht o que se observa é a tentativa de provocar em cada espectador um duplo movimento de frustração e de inquietação diante da obra. Somos frustrados diante da situação apresentada, pois ela não mais permite uma análise formal, sua função já não é mais significar, ou comunicar uma determinada mensagem a ser decifrada. E ao mesmo tempo ela inquieta nosso olhar, nos seduz, pois está aberta a todos os jogos, nos convocando o tempo todo. O que dizer a respeito do assassinato do Jovem Camarada? Revolta contra o partido? Denúncia da banalização da violência? Simpatia pela causa comunista? Consciência de classe? Ou provocação contra nossa atitude passiva diante da miséria, da exploração? Não existe uma resposta. Diante da cena do assassinato do Jovem Camarada não é possível nos identificar, ou decifrar uma mensagem, toda a construção da cena é feita contra o modelo



análogo da representação, pois seu discurso não é persuasivo, mas aberto. No entendimento de Tassinari, a intersubjetividade da cena que não sequer representativa, abre um espaço de “intersubjetividade conjuntiva”: “A obra não imita uma visão e nem imita em conformidade com uma visão, mas se comunica com o espectador numa espécie de face a face que tem no mundo em comum o seu solo e sua garantia” (2001, p. 148). A experiência do espectador no teatro contemporâneo é de estrutura intersubjetiva conjuntiva na medida em que a cena não se mostra como estrutura da subjetividade, mas enquanto uma obra aberta, em processo.

Ao contrário da arte representativa, não somos absorvidos para dentro da obra, não somos anulados por ela, e não nos sentimos separados do mundo da obra, excluídos de seu *fazer*, pois a obra só existe no espaço do mundo. O espectador compartilha com a obra um mundo comum, feito de dissensos. A fratura não é apagada, as singularidades não são suprimidas. O mundo comum, observa Rancière, é um espaço de fratura e de união dos sujeitos. Pode-se dizer que “A decisão” de Bertold Brecht é uma cena de dissenso, de resistência a toda tentativa consensual, já que fragmenta a ideia de um grande corpo social, mostrando ações que não nos oferece um denominador comum para modos de ser diferentes. Corroborando com essa reflexão, citamos novamente Rancière: “[a configuração do regime estético da arte se dá por] suspensão de qualquer relação direta entre a produção das formas da arte e a produção de um efeito determinado sobre um público determinado” (2012, p.58). A experiência estética do espectador contemporâneo é paradoxal na medida em que espanto e reconhecimento engendram sua emancipação do consensual, próprio ao sistema representativo, ao mesmo tempo em que o convoca a participar de um mundo comum. O espanto, próprio às cenas de dissensos, exclui o espectador do mundo imaginário da obra, e nessa exclusão o espectador se reconhece como parte de um mundo em comum que se revela fraturado. Pois embora seja um espaço comum a todos, os que estão ali presente ocupam posições diferentes.

Incluídos num espaço comum de existência, o espectador e a obra criam um espaço intersubjetivo, uma rede intersubjetiva, onde o *fazer* e o *ver-fazer* não significam mais atividade e passividade. A ordem hierárquica do fazer e do ver-fazer se desfaz na medida em que se reconhece o espectador como parte

do fazer da obra, considerando este como seu interlocutor legítimo. Rancière, em seu “O espectador emancipado”, observa de maneira aguda que identificar, na arte, olhar e passividade, atividade e ação é um pressuposto que determina uma distribuição de posições e de capacidades, essas oposições seriam “alegorias encarnadas da desigualdade: “Por que identificar olhar e passividade, senão pelo pressuposto de que olhar quer dizer comprazer-se com a imagem e a aparência, ignorando a verdade que está por trás da imagem e a realidade fora do teatro” (2012, p.16). Esta identificação negativiza e desqualifica o espectador como tal. A emancipação do espectador, segundo Rancière começa exatamente no momento em que se questiona essa pressuposta in-capacidade do olhar em face do agir. Tanto quanto os atores que agem no palco, o espectador também age, também faz teatro; como muito bem colocou De Marinis. Mas é essencial observar que essa relação ativa do espectador só se configura quando este compartilha com a obra um espaço intersubjetivo conjuntivo, conforme diagnosticado por Tassinari.

Esse espaço intersubjetivo conjuntivo é a negação de toda separação, de toda distância. O embaralhamento do fazer e do ver-fazer significa a emancipação do espectador, sua reapropriação de si mesmo.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DE MARINIS, Marco. *En busca del actor y del espectador*. Galerna: Buenos Aires, 2005.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Ed. Gallimard, 2000.
- BARBA, Eugenio. *A canoa de papel*. Brasília: Ed. Dulcina, 2009.
- BRECHT, Bertolt. *A decisão*. In *Teatro Completo*, v.3. São Paulo: Paz e Terra, 2004.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Ed. Loyola, 1996.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: editora 34, 2005.
- \_\_\_\_\_. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- TASSINARI, Alberto. *A obra de arte e o espectador contemporâneos*. São Paulo: Cosac e Naify, 2001.

## A NAU DO ASFALTO SOB OS OLHOS DE BRECHT

SAMPAIO, Maria Everalda Almeida<sup>1</sup>

### RESUMO

A *Nau do asfalto* é o resultado cênico da pesquisa de doutorado intitulada, *Dramaturgia de uma nau de loucos: uma possibilidade cênica*, desenvolvida no Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator - Cepeca/ CAC/ ECA/ USP, sob a orientação do Prof. Dr. Armando Sérgio da Silva (ECA/ USP), e coorientação da Profa. Dra. Helena Katz, da Pontifícia Universidade Católica/ PUCSP.

A pesquisa partiu da observação do movimento dos “corposloucos”, corpos dos doentes mentais que vivem nas ruas de São Paulo, em seguida, acrescentaram-se seus discursos, os quais se relacionaram com os elementos cênicos criando as dramaturgias da encenação e da intérprete.

Os textos foram escritos por dois doentes mentais, moradores de rua, que não dialogam, são totalmente independentes. Trata-se de um teatro político e documentário. A resistência do movimento dos “corposloucos” no espaço urbano podem ser percebida como um *gestus*? Há uma narradora silenciosa que se comunica com o espectador por meio de placas de papelão, letreiro manual e *banner*. Ao mesmo tempo em que ela se aproxima do espectador, informando-o sobre dados estatísticos de saúde mental, ela se distancia realçando o espaço onde o teatro de Brecht se anuncia, e o espectador conquista um tempo precioso para a reflexão. Os elementos cênicos e o palco são narradores de uma realidade contemporânea.

Esta comunicação pretende refletir como a *Nau do asfalto* dialoga com alguns elementos da estética brechtiana: a peça didática, *gestus* e teatro político.

**Palavras-chave:** peça didática, *gestus*, teatro político.

---

<sup>1</sup> Cientista social pela PUCSP, mestra e doutoranda em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo - ECA/ USP. Atriz pela Escola de Arte Dramática - EAD/ USP. Dançarina. Locutora pelo SENAC. Atua no teatro, televisão, cinema e rádio. É membro do Centro de Estudos em Dança – CED e membro e secretária executiva do Cepeca. [mebarea@usp.br](mailto:mebarea@usp.br).

## THE *SHIP OF ASPHALT* UNDER BRECHT'S EYES

### ABSTRACT

The *Ship of asphalt* is the scenic result of doctoral research entitled, *Dramaturgy of a ship of fools: a scenic possibility*, developed at the Research Center of Experimentation Scenic Actor - Cepeca / CAC / ECA / USP, under the guidance of Professor Dr. Armando Sérgio da Silva (ECA - USP) and co-supervision of Professor Helena Katz of Pontifical Catholic University/ PUCSP.

The research comes from the observation of the movement of the "crazybodies" - a bodies of mentally ill people who live in the streets of São Paulo. Their speeches were added, relating to scenic elements creating dramaturgies of both playacting and of the interpreter.

The texts were written by two mentally ill people who live in the streets, and do not talk to each other. Therefore, the texts are completely independent. This is a political and documentary theater. Can the resistance of the movement of the "crazybodies" be understood as a *gestus*? There is a silent narrator that communicates with the spectator through cardboards, manual sign and banners. At the same time that she approaches the spectator, informing them about the statistical data on mental health, she distances herself by highlighting the space in which Brecht theater arises, and the spectator gains a precious time for reflection. The scenic elements and the stage are narrators of a contemporary reality.

This communication aims to reflect on how the *Ship of asphalt* dialogues with some elements of brechtian aesthetic: the learning play, the *gestus* and the political theater.

**Key-words:** the learning play, the *gestus*, political theater.

### INTRODUÇÃO

A intenção deste artigo é verificar os pontos de intersecção entre a ideia de elaboração do projeto de doutorado, a construção do processo criativo da *Nau do asfalto* e a peça didática, o *gestus* e o teatro político de Bertolt Brecht.

*Nau do asfalto* é o resultado artístico da pesquisa de doutorado *Dramaturgia de uma nau de loucos: uma possibilidade cênica*, a qual vem sendo desenvolvida no Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator - Cepeca/ CAC/ ECA/ USP, sob a orientação do Prof. Dr. Armando Sérgio da Silva e coorientação da Profa. Dra. Helena Katz, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo/ PUCSP.

Posso garantir que o mote da elaboração do projeto foi uma causa, à primeira vista, muito mais humana do que política - a angústia por ver doentes mentais morando nas ruas de São Paulo –, mas que traz, em sua sombra, a reflexão sobre a relação dos homens entre os homens de que Brecht se ocupa.

Contudo não estou assumindo o debate direto e aberto a respeito da estrutura sociopolítica de minha sociedade, nem abraçando todos os procedimentos da peça didática, como pretendo mostrar nas próximas laudas.

O processo de criação da *Nau* partiu da observação do movimento dos “corposloucos” – corpos dos doentes mentais que vivem nas ruas de São Paulo – a seguir, introduzi seus textos<sup>2</sup>, os objetos cênicos<sup>3</sup>, materiais de diferentes texturas do universo urbano e brincadeiras de rua de minha infância. Até chegar à definição de todos os elementos, muitas experiências foram realizadas no Cepeca, onde, ao longo da pesquisa, podemos apresentá-las e receber a interlocução do orientador e demais membros. Dessa forma é que o processo vai se constituindo e, obrigatoriamente, tem de oferecer coerência entre as pesquisas teórica e prática.

### **Intersecções entre a *Nau do asfalto* e a peça didática**

Seguindo a ordem das palavras-chave, abordo primeiro o papel do texto em ambos os territórios, o do processo criativo da *Nau* e o da peça didática. Apresento-lhe, caro leitor, o texto de Luciana Avelino da Silva, uma das

<sup>2</sup> Os textos dos doentes mentais foram retirados do documentário *Omissão de Socorro*, de Olívio Tavares de Araújo.

<sup>3</sup> Os objetos cênicos são denominados de anteparo, termo cunhado por meu orientador e que tem a função de proteger o ator em cena, ou intérprete, evitando que ele não caia no estereótipo ou trejeitos. O anteparo pode ser tátil, imagético, sonoro, textual, entre outros.

portadoras de deficiência mental, que está presente na *Nau do asfalto*, para que assim possamos caminhar juntos. O diretor do documentário *Omissão de Socorro*, de onde retirei este texto, pergunta à Luciana: - Quem matou Denner? Ela responde:

*Tudo diz que foi a Sonia Braga, porque ela faz assim. Ela não tem o cabelo encacheado? Então ela sempre tira o lenço e faz assim. É a gente falar no Dener, ela faz como a Roberta Close. E no dia, na noite que matou o Dener, roubou a coroa do Carmo, e a coroa do Carmo. E quem tava se casando era a Perla, então quer dizer que ela não sabia com o Beto Carreiro, mas o bruxo do Edu, o babalorichá, e o padre Dom Helder sabia que essas menininha que foram morta, elas foram morta por estropador colocado, aí o homem parece assim com Sid Magal. Elas grita: buçu ensaboadado, seu desgraçado, seu desgraçado. Então quer dizer que tem uns que chora, como Oton Nascimento pedindo pra vingar a morte do filho, mas quantas pessoa já num morreram, com a máfia do Parque Xangai? Porque todo mundo sabe quem é o Parque Xangai. Quem me persegue hoje é a mulher nanica pequena, porque a mulher nanica pequena, ela não tem escrúpulo. Parece que ela foi gerada cum anão. Parece que ela se submeteu com o Jô Soares a transar com o anão do circo. Parece que ela é frustada. Parece que ela botou na cabeça que ela é a mão que balança o berço, quer dizer que ela tem medo de gerar de um homem mais alto, para não acontecer alguma coisa. É igual uma cadela, ela, se ela gerar de um cachorro maior, prejudica a natureza dela. Ah! Essa indiazinha, essa curumim, essa Ceci, e essa menina, ela fica me acordando assim: Luciana, Luciana, aí o dragão, a gente tem que vencer o dragão, ele matou o pai, e eu no Copan. Luciana, sou eu. E o Joelma. O que me deixa feliz é ser como um cara que quando assim roba uma mascote, roba um cavalo ou então sequestra um Evita pra matar, e daqui a pouco os Trapalhões, Renato Aragão mostrar que o sonho não acabou, que ela tá viva no coração da gente, que ela era a filha de Eredina Cabral de Oliveira, que ela foi encontrada tomando banho num pé de cajá de paudalho, que ela é o milho de Luiz Gonzaga, que ela era a menina que a bendita Virgem Maria ajudou até a hora da morte amém.*

Diante deste documento, o qual foi transcrito do documentário ao papel, o que já me permitiu inserir nele uma pontuação que obedece à maneira como eu o escutei, mesmo procurando ser fiel à sonoridade e às pausas da autora, talvez, alguns erros de grafia foram criados por mim, porque não sei como ela os escreveria.

Antes de continuarmos a reflexão, cabe lembrar que Luciana não é dramaturga, nem tampouco dramaturga pós-dramática, é um travesti, soropositivo, tuberculoso, com um quadro de transtorno mental e morador de rua, provavelmente já falecido, segundo leteiro que aparece no documentário supracitado e que eu o reproduzo no palco. Seria muito difícil ter sobrevivido em condições tão precárias. Luciana nunca mais foi vista nas ruas onde costumava frequentar.

O texto de Luciana carrega características da dramaturgia pós-dramática, as quais podem ser consideradas pontos de intersecção com a peça didática: pode ser recortado e remontado, assim deseje o intérprete ou o diretor do trabalho; conversa naturalmente com a contemporaneidade e vai ao encontro da vida fragmentada em que estamos totalmente mergulhados; e desmonta o texto dramático organizado em começo, meio e fim.

Outra característica do seu texto bastante interessante e, que, mais uma vez se aproxima do pós-dramático, é que ela não propõe uma ação cênica, em termos do fazer algo, ela se ambienta no campo do teatro lírico, falando um texto em um estado de mente alterada, mas que possui uma lógica própria.

Por outro lado, ao mostrá-lo no palco, ainda não consigo me afastar como poderia fazê-lo, se seguisse seguir à risca as orientações pedagógicas da peça didática. Percebo que os movimentos executados pelo e no corpo, o texto falado, o contato com os anteparos e suas diversas texturas e temperaturas me provocam sensações e emoções, que, provavelmente, tocam o espectador. Creio que ainda ocorre o fenômeno da identificação da plateia com a personagem, não desejado por Brecht, segundo Ingrid Koudela, ao comentar que na peça didática “/.../ há um movimento de afastar qualquer tipo

de solicitação de percepção unificadora, coletiva, um movimento que antecipa os exemplos do teatro brechtiano pós-moderno /.../.”<sup>4</sup>

Apesar de perceber alguma identificação do público com a Luciana, principalmente quando a plateia recebe portadores de doença mental ou seus familiares, tenho plena certeza de que não é este o objetivo principal da *Nau do asfalto*.

Em nenhum momento da criação, pensei em seguir as sugestões contidas em *A criação de um papel*, de Constantin Stanislawski, para esta pesquisa. Tinha outra ideia: deixar vir à tona o potencial fantasioso do texto de Luciana, o qual veio a ocorrer quando preenchi a ação cênica com as brincadeiras de rua de minha infância – pega-pega, esconde-esconde, amarelinha, bolinhas de gude, balões cheios de gás hélio. Os deslocamentos através dos jogos, ainda que desfigurados, e que já são ações de movimento, adquiriram uma camada a mais de sentido. Ao mesmo tempo em que são movimento, de forma implícita e explícita, propuseram a ação do texto e, por incrível que pareça, nada tem a ver com o que Luciana diz, mas o texto se funde às ações das brincadeiras de rua.

## **Gestus**

---

<sup>4</sup> KOUDELA, Ingrid. Brecht na pós-modernidade. São Paulo: Perspectiva, 2001.





Figura 1: Evinha Sampaio, *Nau do asfalto*. Foto de Miguel Murrúa, 2012.

Assim como Brecht, considero o teatro um espaço para a reflexão sobre as relações entre os homens e seus processos históricos, visando a construção de um mundo melhor. Optar pela produção da *Nau do asfalto* é dar luz a uma questão humana ainda presente no contexto histórico do século XXI no Brasil.

Dados do Ministério da Saúde, em junho de 2013, registram que

3% da população geral sofrem com transtornos mentais severos e persistentes; mais de 6% da população apresenta transtornos psiquiátricos graves decorrentes do uso de álcool e outras drogas; 12% da população necessitam de algum atendimento em saúde mental, seja ele contínuo ou eventual; 2,3% do orçamento anual do SUS é destinado para a Saúde Mental.<sup>5</sup>

O governo federal brasileiro tem trabalhado, mais atentamente, desde a criação da Lei Antimanicomial 10.216, em 2001, pelo deputado federal Paulo Delgado, do Partido dos Trabalhadores – PT, para fechar os manicômios e substituí-los por Centros de Atenção Psicossocial – CAPSs, Hospitais Dia, Casas de Acolhimento Transitório – CATs, Consultórios de Rua, Comunidades Terapêuticas, Saúde da Família e o Programa de Volta para Casa – PVC.

<sup>5</sup>Disponível em: <<http://www.saude.sp.gov.br/humanizacao/areastematicas/saude-mental>>. Acesso em: 25 junho 2013.

Contudo todas essas ações ainda são insuficientes para atender à demanda social.

Decidir por levar ao palco a situação do doente mental morador de rua é dialogar com o teatro de Brecht. Seu teatro é uma revolução em si mesmo, tanto nas peças didáticas - que propõem o teatro sem plateia, todos seriam atores e autores - quanto no teatro épico, termo cunhado por Erwin Piscator, mas aprofundado por Brecht. Ele assume o teatro como a grande possibilidade de transformar o homem e o mundo. Seu teatro revolucionou a prática e a teoria teatral.

No processo criativo da *Nau do asfalto* o movimento dos “corposloucos” foram levados ao palco, sem a intenção de serem reproduzidos fielmente, muito pelo contrário, eles foram atualizados em meu corpo e continuam sendo, porque também continuo vendo os doentes mentais nas ruas da cidade. A construção do corpo em cena está fundamentada na Teoria Corpomídia, das Profas. Dras. Helena Katz e Christine Greiner (PUCSP), assunto a ser desenvolvido em outra oportunidade.

Esses movimentos dos “corposloucos” são realizados por mentes em estado alterado. São repetidos inúmeras vezes, com a mesma precisão, alguns com certa beleza, geralmente em silêncio, mas quando surtam, tudo muda, e a voz e o ritmo assumem outra proporção no seu comportamento.

Na tentativa de encontrar similaridades entre o *gestus* e o movimento dos “corposloucos”, é preciso deixar claro que o *gestus* “/.../ não significa mera gesticulação. Não se trata de uma questão de movimentos das mãos, explicativos ou enfáticos.”<sup>6</sup> E “o *Gestus* social é o gesto relevante para a sociedade, o gesto que permite conclusões sobre as circunstâncias sociais.”<sup>7</sup> O *gestus* tem o caráter de um fazer extremamente político, do fazer consciente do sujeito, que no sentido marxista, é aquele que faz a História.

Será que posso entender o movimento dos “corposloucos”, como um *gestus* social, apesar de eles geralmente utilizarem muito as mãos? Será que o movimento pode ser considerado um gesto de resistência, e, portanto, político, que deseja ser visto e ouvido, mesmo sem a consciência do fazer político? O “corpolouco” age de acordo com suas necessidades neurológicas, contudo,

<sup>6</sup> BRECHT, Bertolt. *Teatro dialético: ensaios*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

<sup>7</sup> Id. Ibid.

esse corpo que vive à margem me provoca muitos questionamentos, me faz sentir vergonha, impotência, entre outros, diante de sua precariedade. Não seria um *gestus* capaz de provocar minha atitude política, que me faz olhar para uma realidade que me angustia e que necessita ser melhorada? Uma atitude que age por caminhos sensoriais?

Quando estou no palco apresentando o fato pretérito – os textos captados do documentário – também estou no presente - momento da cena - que me permite atualizá-lo em termos históricos.

### **Teatro político**

Antes de abordar os itens da *Nau do asfalto* que dialogam com o teatro político de Brecht, situo o de Piscator presente, não em sua plenitude, por meio da estética do teatro documentário nessa encenação. Na opinião de Brecht, Piscator foi “um dos maiores homens de teatro de todos os tempos”.<sup>8</sup> Apesar de amigos, Brecht e Piscator, apreendiam a totalidade de maneira diferente. Para Piscator, Brecht preocupava-se com os detalhes significativos da vida social, e ele com o ‘conjunto político em sua totalidade’.

O teatro político de Piscator eletrificou o teatro com uma maquinaria nunca antes vista, segundo Brecht:

O fundo do teatro, imóvel no teatro de outros tempos e ainda nos teatros da vizinhança, tornou-se a estrela do teatro e passou para o primeiro plano. Era constituído por um ecrã cinematográfico. Imagens de acontecimentos do dia, recolhidas das actualidades cinematográficas, eram montadas de forma a fazerem sentido e forneciam o material documentário. Mesmo o palco tinha mobilidade. Duas cintas movidas a motor permitiam a representação de cenas de rua.<sup>9</sup>

Neste ponto, meu trabalho vai exatamente ao sentido oposto, porque eu sabia onde queria apresentá-lo e tinha conhecimento da precariedade técnica desses lugares, além da impossibilidade financeira. Sendo assim, retirei as projeções que havia selecionado no início da pesquisa, e resolvi criar a maioria dos anteparos e figurinos com materiais reciclados: papelão, madeira, lã, plásticos, fitilhos etc.

<sup>8</sup> PEIXOTO, Fernando. *Brecht: vida e obra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.

<sup>9</sup> BRECHT, Bertolt. *A compra do latão*. Lisboa: Vega, 1999.

Já em outros aspectos, principalmente na essência que move o seu teatro, nos objetos que utilizo, como placas, cartazes e documentos, há uma grande identificação com o teatro político de Piscator.

Porém de que forma a *Nau do asfalto* faz suas intersecções com o teatro político de Brecht? Em sua escolha do tema, em sua estética, em sua maneira de divulgá-lo, em sua maneira de circular e de realizar os debates.

A primeira divulgação que realizei para uma plateia diferente da do Cepeca, foi quando convidei professores do Instituto de Psicologia da USP, um professor de Psicologia das Faculdades Metropolitanas Unidas - FMU, uma psicóloga do CAPS Butantã, duas usuárias<sup>10</sup>, e alguns amigos. Foi a primeira vez que usuárias assistiram ao trabalho. Uma delas deu um depoimento bastante estimulador, o qual está postado no site do Cepeca: <http://www.eca.usp.br/cepeca/index.php?q=node/109>.

Eu precisava saber se o que eu estava apresentando tinha sentido para uma plateia leiga a respeito da linguagem teatral acadêmica. Descobri que seguira uma trilha acertada. Depois da estreia, os convites começaram a aparecer. Vou onde me solicitarem a apresentação, sem a cobrança de nenhum cachê, nem para a instituição, nem para o público, porque sou bolsista CAPES, e entendo que todos já me pagaram, afinal agora recebo mensalmente a quantia de R\$ 2.200,00. Quem me convida, deve assumir o transporte e a alimentação.

Quando vou a uma escola de Ensino Médio ou de Educação de Jovens e Adultos – EJA, visito o lugar com antecedência. Na reunião com os professores, exponho um resumo da pesquisa e do objetivo do trabalho, organizamos uma maneira de abordar o tema na sala de aula, selecionamos os materiais, e só depois das atividades ministradas, ocorrem a apresentação e o debate. Sempre trabalhei dessa forma, ao longo da carreira.

Quanto aos debates, procuro conseguir a presença de um psicólogo, ou psiquiatra, ou arteterapeuta e estudiosos do teatro, para atender as solicitações da plateia, e têm sido muito interessante e enriquecedor. A plateia também

---

<sup>10</sup> Usuário (a) é um termo utilizado pelos funcionários dos CAPSs, quando se referem aos doentes mentais que recebem tratamento nestas unidades. Os usuários também o utilizam entre eles.

colabora com a construção da dramaturgia da obra, e a atualização é contínua, para que haja o historicismo, no qual o presente torna-se história.

O historicismo de Brecht não é abstrato; insere-se no esforço de recusar ao espectador uma satisfação que se limite à esfera da consciência psicológica. Brecht quer incentivar uma reflexão que contribua para aumentar, revelar ou consolidar a consciência de classe do proletariado, acreditando na necessidade da transformação revolucionária ser realizada de forma consciente.<sup>11</sup>

Assim propõe Brecht o seu teatro dialético-marxista, o qual acredita que as contradições materiais podem ser alteradas se tivermos a consciência política de classe.

Ainda em consonância com o pensamento político de Brecht, muitas vezes preparo a apresentação diante do público, e todas as ações são realizadas perante ele, do começo ao fim, e, ainda depois que termina, a plateia ajuda a recolher as bolinhas de gude. Quanto à iluminação, ela praticamente não existe, exceto quando apresento nos teatros.

Procurei traçar um paralelo entre a *Nau do asfalto* e algumas características do teatro brechtiano, mas é preciso guardar as devidas proporções, todas as circunstâncias e contextos sociais e históricos.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRECHT, Bertolt. *A compra do latão*. Lisboa: Vega, 1999.

\_\_\_\_\_. *Teatro dialético: ensaios*. Seleção e Introdução de Luiz Carlos Maciel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

Companhia do Latão. *Introdução ao teatro dialético: experimentos da Companhia do Latão*. (Org.) Sérgio de Carvalho. 1. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

KOUDELA, Ingrid Dormien. *Brecht na pós-modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

PEIXOTO, Fernando. *Brecht: uma introdução ao teatro dialético*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

\_\_\_\_\_. *Brecht: vida e obra*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.

<sup>11</sup> PEIXOTO, Fernando. *Brecht: uma introdução ao teatro dialético*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

SILVA, Armando Sérgio da et al. *CEPECA: uma oficina de PesquisAtores*. 1. ed. São Paulo: Associação Amigos da Praça, 2010.

**BERTOLT BRECHTS *DREIGROSCHENOPER* UND CHICO BUARQUE DE  
HOLLANDAS *ÓPERA DO MALANDRO* – EIN VERGLEICH DER  
FRAUENFIGUREN**

SCHILLER, Gerhild<sup>1</sup>  
ARNOLD, Sonja<sup>2</sup>

**ABSTRAKT**

Der vorliegende Beitrag untersucht Bertolt Brechts *Dreigroschenoper* (DGO) (1928) und Chico Buarque de Hollandas *Ópera do Malandro* (OdM) (1978) in Bezug auf ihre Frauenfiguren. Dabei wird zunächst die in beiden Werken zentrale Figurengruppe der Prostituierten, die bei Buarque de Hollanda in der Figur der Fichinha eine eigene Ausarbeitung erhält, in den Blick genommen. Im Anschluss werden die zentralen Frauenfiguren Jenny/Geni und Polly/Teresinha in Bezug auf ihre Darstellung und Entwicklung miteinander verglichen. Dabei wird der Frage nachgegangen, inwieweit Buarque de Hollanda Brechts Vorlage aufgreift, weiterentwickelt und letztendlich darüber hinauswächst.

**Key-words:** *Dreigroschenoper* - *Ópera do Malandro* – Frauenfiguren – *Malandragem*

**ABSTRACT**

The following contribution investigates the female characters in Bertolt Brecht's *Three Penny Opera* (1928) and Chico Buarque de Hollanda's *Ópera do Malandro*. We take a closer look at the central figures of prostitutes which are present in both plays, especially with Buarque's Fichinha. Furthermore, we compare the central female characters Jenny/Geni and Polly/Teresinha looking at their presentation and development. Hereby, we discuss in how far Buarque refers to Brecht's original version, carries it on and finally goes beyond it.

<sup>1</sup> **Gerhild Schiller** ist Deutsch-, Englisch- und Kunstlehrerin und lebt seit 1999 gerne in Brasilien. Ausstellungen in Aachen, London, Bogotá, Porto Alegre. Sie wohnt zur Zeit in Porto Alegre und São Paulo.

<sup>2</sup> **Sonja Arnold** ist DAAD-Lektorin an der Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) in Porto Alegre, Brasilien. Nach einem Studium der Fächer Germanistik, Spanisch und Englisch promovierte sie 2011 an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg über das autobiographische Gedächtnis im Prosawerk Max Frischs.

**Key-words:** *Three Penny Opera* – *Opera do Malandro* – female characters - *malandragem*

## Einführung

Ogleich in den meisten vergleichenden Untersuchungen zu Bertolts Brechts *Dreigroschenoper*(DGO) (1928) und Chico Buarque de Hollandas *Ópera do Malandro*(OdM) (1978) zunächst die Gemeinsamkeiten der beiden Werke, beispielsweise in Bezug auf das anti-illusorische Theater, karikatureske Figuren sowie Kritik an korrupten Systemen<sup>3</sup> hervorgehoben werden, weisen beide Werke doch auch eine große Zahl an Unterschieden auf. Während Brechts DGO, die sich wiederum auf John Gays *The Beggar's Opera* (1728) bezieht, mit dem zeitlichen Referenzrahmen der englischen Gesellschaft des 18. Jahrhunderts und der Weimarer Republik im Deutschland der 20er Jahre spielt, verzeichnet die landläufige Meinung der Forschung die OdM als „brasilianisiert“.<sup>4</sup> Im Rio de Janeiro der 40er Jahre, in der Zeit des Casino da Urca, in der Prostitution, Glücksspiel und Bandenkriminalität vorherrschen und nach und nach der US-amerikanische Kapitalismus Einzug hält, werden Brechts Songs in der brasilianischen Realität als Samba, Mambo und Tango aufgelöst und mit dem Phänomen der *malandragem* verbunden.<sup>5</sup>

Standen in den bisherigen Untersuchungen vor allem die politisch-gesellschaftlichen Züge,<sup>6</sup> die Figur des *malandro* und ihre Stellung in der

<sup>3</sup> Vgl. SARTINGEN, Kathrin. Über Brecht hinaus. Produktive Theaterrezeption in Brasilien am Beispiel von Bertolt Brecht. Frankfurt/Main u.a.: Lang, 1994, S. 103.

<sup>4</sup> Vgl. ebd., S. 107. Vgl. hierzu auch Chico Buarque de Hollandas eigene Äußerung: "O nosso trabalho tem a estrutura da peça de Gay, o enfoque crítico de Brecht, mas é essencialmente brasileiro. Chico Buarque em entrevista para a revista **IstoÉ**, matéria de Maria Amélia Mello, "Chico Buarque e sua opera que revive a Lapa dos anos 40 canta a Malandragem". 2 de ago. 1978. Zitiert bei *Enciclopédia Itaú Cultural Teatro*: [http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_teatro/index.cfm?fuseaction=espetaculos\\_biografia&cd\\_verbete=8949](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=espetaculos_biografia&cd_verbete=8949) [30.07.2013].

<sup>5</sup> Vgl. zu den Unterschieden und zur Anpassung an den brasilianischen Kontext auch SARTINGEN, Kathrin. Rewriting als produktive Differenz. Chico Buarque de Hollandas *Ópera do Malandro* als brasilianische Wiederkehr von John Gays *The Beggar's Opera*. In: BÖKER, Uwe; DETMERS, Ines; GIOVANOPOULOS, Anna-Christina (Hg.). *John Gay's The Beggar's Opera, 1728-2004*. Amsterdam; New York: Editions Rodopi, 2006, S. 273-294, hier S. 282f.

<sup>6</sup> Vgl. hierzu beispielsweise die Brecht-Rezeption in Brasilien: „Depois de ter procurado o Brecht ortodoxamente brechtiano na imanência dos seus textos mesmos, procura-se agora o Brecht autenticamente brechtiano no contexto cultural brasileiro.“ BADER, Wolfgang. Apresentação: Brecht no Brasil, um projeto vivo. In: BADER, Wolfgang (Hg.). *Brecht no Brasil. Experiências e influências*, São Paulo: Paz e Terra, 1987, S. 11-21, hier S. 16.



brasilianischen Gesellschaft<sup>7</sup> sowie die Frage nach dem intertextuellen Gehalt<sup>8</sup> im Vordergrund, konzentriert sich dieser Beitrag auf ein Thema, das in der bisherigen Forschung meist lediglich am Rande behandelt wurde: die Ausarbeitung der Frauenfiguren in Brechts DGO und Chico Buarques OdM.

Hierzu werden im Folgenden die Figur der Prostituierten Fichinha sowie die zwei zentralen Frauenfiguren Polly/Teresinha und Jenny/Geni vergleichend in den Blick genommen. Ausgehend vom strukturalistischen Grundgedanken, dass sich Bedeutungen nur innerhalb des Felds des Bezeichnenden in der kontrastiven Anordnung ergeben,<sup>9</sup> wird die Charakterisierung der Figuren durch Kontraste – sowohl innerhalb des jeweiligen Werks als auch in der intertextuellen und -medialen Fortschreibung untersucht.

Dabei ist neben der Frage nach der allgemeinen Zeichnung und Charakteristik der Figuren insbesondere die Frage nach ihrer Entwicklung relevant. Wie Brecht in den Anmerkungen zur Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* Vergleich zwischen aristotelischem und epischem Theater konstatiert, sind gerade „der veränderliche und verändernde Mensch“ sowie „der Mensch als Prozess“<sup>10</sup> (vgl. im Gegensatz hierzu den Menschen als Fixum im aristotelischen Theater) relevant. Indes muss im epischen Theater beachtet werden, dass die Zeichnung der Figuren nicht unbedingt traditionellen Charakterisierungstechniken folgt und Entwicklungen von Figuren eher als Anschlussaktivität der Zuschauer weitergedacht werden sollen.

### **Das Milieu der Prostitution: Fichinha**

Ogleich es sich um eine Nebenfigur und gleichzeitig eigentlich um eine ganze Figurengruppe handelt, wird in der OdM die Charakterisierung der Prostituierten detailliert ausgearbeitet: zunächst durch die Darstellung des Transvestiten

<sup>7</sup> RODRIGUES CALASANS, Selma. John Gay, Bertolt Brecht e Chico Buarque: a malandragem em tres tempos. In: BADER, Wolfgang. Brecht no Brasil. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987, S. 97-106.

<sup>8</sup> SANTOS DUDALSKI, Reginaldo Francisco; SANTOS DUDALSKI, Sirlei. De mendigos a malandros: a história se repete? Algumas notas sobre a produção de *A Ópera de três vinténs*, de Brecht. In: Revista Litteris, 10 (2012), S. 255-265.

<sup>9</sup> Vgl. GENETTE, Gérard. Strukturalismus und Literaturwissenschaft. In: KIMMICH, Dorothee; Renner, Rolf G.; STIEGLER, Bernd: Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart. Stuttgart: Reclam, 2008, S. 200.

<sup>10</sup> BRECHT, Bertolt. Anmerkungen zur Oper „*Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*“. In: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Bd. 24: Schriften 4. Berlin u. a.: [Aufbau-Verlag, Suhrkamp Verlag](#), 2003, S. 78 f.

Geni, eine Weiterentwicklung der Brechtschen Jenny, auf die noch einzugehen sein wird, dann aber vor allem durch die Darstellung der Masse der Prostituierten, aus der eine zu Beginn und Ende der OdM besonders hervorsticht: Fichinha. Bei Fichinha handelt es sich um ein 17jähriges Mädchen aus dem Nordosten Brasiliens, das ihrem Verlobten nach Rio de Janeiro gefolgt ist, weder lesen noch schreiben kann und zudem mit diversen körperlichen Defekten ausgestattet ist (z.B. ist sie halb taub) und in den Regieanweisungen als „umajovem de aparênciamentável, muitomagra e com a roupaesfarrapada“<sup>11</sup> eingeführt wird. Bei Duran ankommend, bittet sie um eine Anstellung als Prostituierte. Dieser gibt vor, das traurige Schicksal der Frauen, die sich, von den gesellschaftlichen Verhältnissen gezwungen, den Männern hingeben, zu verstehen und stellt Fichinha als Praktikantin ein. Fichinha, die, von ihrem Verlobten im Stich gelassen, völlig mittellos ist und bereits ein Martyrium im Gefängnis hinter sich hat, geht bereitwillig darauf ein und akzeptiert sogar noch Durans Zusatzbedingungen. Dieser argumentiert, sie sei zu hässlich und krank und man müsse einiges in ihre Wiederherstellung investieren, bevor sie ihre zukünftige Arbeit antreten könne und verlangt zunächst Eintrittsgeld von ihr – und das ironischerweise, nachdem er zu Beginn der Szene im Telefonat mit seinem Freund, dem Polizeipräsidenten Chaves, noch konstatierte: „temque dar um basta nestamalandragem“ (OdM, 27). Die auf die Szene folgende Unterhaltung mit seiner Ehefrau Vitoria, in der diese keinerlei Verständnis für Fichinhas Situation zeigt, unterstreicht, dass auch zwischen den Frauen keine Solidarität existiert. Am Ende der Oper taucht Fichinha nochmals kurz auf, um anzukündigen, dass sie nun *puta* auf eigene Faust zu werden gedenkt. Somit hat sie sich zwar von der Unterdrückung durch den Zuhälter Duran befreit, jedoch die Grundbedingungen der Situation, die sie aus wirtschaftlichen und sozialen Gründen zur Prostitution zwingen, verinnerlicht und akzeptiert. Mit den Worten „Se alguémai na platéia se habilita, é sópassarnocamarim“ (OdM, 180) wendet sie sich explizit ans Publikum, bricht damit im Sinne der Brechtschen

<sup>11</sup> Die Stellen aus der *Ópera do Malandro* werden nach folgender Ausgabe zitiert und werden im Folgenden als OdM in Kurzform in Klammern angegeben:  
<http://de.scribd.com/doc/6778694/Chico-Buarque-de-Holanda-Opera-Do-Malandro>  
 [30.07.2013], S. 28.

Forderung mit dem Illusionscharakter und bezieht die Lebensrealität der Zuschauer in die Aufführung mit ein. Somit verschmelzen an dieser Stelle zwei zeitliche Momente: dasjenige der Situierung im Prostitutionsmilieu des Rio de Janeiro der 40er Jahre und dasjenige der jeweiligen Aufführungspraxis, womit herausgestellt wird, dass diese Praxis weder als Konfiguration eines fiktionalen Werks noch als der Vergangenheit angehörend zu denken ist.

### **Jenny/Geni**

Geht bei Brecht die Mehrzahl der Prostituierten in der anonymen Masse unter, sodass die Ausarbeitung der Figur der Fichinha mithin bei Buarquede Hollandaals Novum zu gelten hat, erhält sie doch in der genaueren Ausarbeitung der Figur der Jenny eine Entsprechung, die in der OdM als TravestiGeni wieder auftaucht. Hier lässt sich zunächst feststellen, dass diese Figur bei Brecht wesentlich detaillierter ausgearbeitet ist und mehr individuelle Züge trägt. Während sie in der OdM vor allem als unterwürfig und den Befehlen Max Overseas hörig gekennzeichnet wird, werden in der DGO mehrere Facetten beleuchtet. Zunächst wird sie durch den Verrat, den sie an Max begeht und in Ausnutzung seiner sexuellen Hörigkeit als berechnend dargestellt, bereut jedoch später ihr Unterfangen und zeigt sich loyal gegenüber Max. Im weiteren Verlauf wird dann auch die Vorgeschichte enthüllt, vor allem in der *Zuhälterballade*, wonach die beiden eine Zeit lang einen gemeinsamen Haushalt im Bordell geführt hatten und Jenny gar von Max schwanger war. Jenny wird damit in Brechts Ausarbeitung als einzige der Frauen zu einer Art Vertrauten, die jenseits von wirtschaftlichen Interessen steht und in deren Loyalität sich gar eine zwischenmenschliche Bindung erahnen lässt. Bei Chico Buarquede Hollandanun ist dieser Impetus aufgrund der geringen Ausarbeitung der individuellen Züge nicht mehr vorhanden. Es kommt indes durch Genis explizite Selbstcharakterisierung „eusouplurisexual“ (OdM, 156) ein weiteres Thema in die Oper: das Phänomen der Travesti, das Leone zufolge eine noch extremere Form der Marginalisierung darstellt.<sup>12</sup>

Mögen auch die expliziten Charakterisierungen der Geni im dramatischen Text bei Buarquede Hollandanun wenig ausgearbeitet sein, so erschließt sich doch in

<sup>12</sup> Vgl. LEONE, Sueli Regina. Três óperas às avessas: elos intertextuais. Cadernos de Pós-Graduação em Letras. São Paulo, Volume 3, 1 (2004), S. 13-24, hier S. 7.

den Songs eine implizite Charakterisierung, die im Vergleich mit Brecht gewinnbringend einer kontrastiven Analyse unterzogen werden kann. Während im Vergleich der musikalischen Elemente der beiden Werke oftmals lediglich eine Parallelführung des ersten Songs, die Moritat von Mackie Messer, mit *O malandro*, bei dem die Melodie beibehalten wurde, erfolgte, lassen sich auch in weiteren Songs einige Parallelen ausmachen, so beispielsweise im Lied der Seeräuberjenny und *Geni e o Zepelim*.

Bereits die Perspektive der Sprechenden Person im Vergleich der beiden Songs ist aufschlussreich. Während die Seeräuber-Jenny noch in der 1. Person Singular ihr Schicksal selbst beklagen kann,<sup>13</sup> wird über Geni in der dritten Person nur mittelbar berichtet. Brechts Jenny beklagt im Song ihren Alltag, der neben der Prostitution aus Hausarbeit (Betten machen, Gläser waschen etc.) besteht. Der im Präsens geschilderte Jetzt-Zustand wird jedoch durch eine Zukunftsphantasie im Futur abgelöst, wenn davon die Rede ist, dass ein „Schiff mit acht Segeln“<sup>14</sup> am Kai liegen *wird*. Diese Flucht- und Erlösungsphantasie, die Jenny bewusst dem tristen Alltag entgegensetzt und die in Form eines Schiffs den radikalen Bruch mit den eingefahrenen Lebensbedingungen des Festlands symbolisiert, ist im Song von Geni zwar noch im Motiv des Zeppelins angelegt, dort aber mit ganz anderen Implikationen verbunden. Der Zeppelin, der tatsächlich 1930 in Rio de Janeiro anlegte, scheint zunächst eine Flucht zu ermöglichen, jedoch werden von seinem Kommandanten nur Forderungen gestellt, die Geni zu noch mehr Unterwürfigkeit verurteilen: „Mas possoevitar o drama/Se aquelaformosadama/Esta noitemeservir“ (OdM, 162). Die Phantasien der Brechtschen Jenny, die sich eine Flucht aus ihrem bisherigen Leben erträumt, in dem sie mit einem Mal Macht über Leben und Tod ihrer Peiniger erhält („und fragen: Welchen sollen wir töten? [...] und dann werden Sie mich sagen hören: Alle!“<sup>15</sup>) und am Ende mit dem Schiff in ein besseres Leben entschwindet, werden in der OdM aufgenommen, dort aber als von Beginn an

<sup>13</sup> Indes ist hierbei zu berücksichtigen, dass es sich um ein illusionsbrechendes Verfahren handelt, da das Lied der Seeräuber-Jenny von Polly gesungen wird, die sich im Spiel anlässlich einer Unterhaltungseinlage in ihre Rolle hineinversetzt. Nichtsdestoweniger lassen sich aus dem Text die Grundzüge von Jennys Figurenzeichnung, die später als eigene Figur auftaucht, ablesen.

<sup>14</sup> BRECHT, Bertolt. Die Dreigroschenoper. In: BRECHT, Bertolt: Gesammelte Werke 2. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1967, S. 415.

<sup>15</sup> BRECHT, Bertolt. Die Dreigroschenoper. In: BRECHT, Bertolt: Gesammelte Werke 2. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1967, S. 416.

aussichtslos dargestellt: zunächst wird die Möglichkeit zur Flucht durch die Forderung des Kommandanten ersetzt. Die Macht, die Geni dadurch gewinnt, ist ebenfalls klar von den Machtphantasien der Brechtschen Jenny zu differenzieren. Die wichtigsten Machtinstanzen der Stadt bitten Geni inständig, sich mit dem Kommandanten einzulassen, sodass die Stadt verschont wird:

A cidade em romaria  
 Foi beijar a sua mão  
 O prefeito de joelhos  
 O bispo de olhos vermelhos  
 E o banqueiro com um milhão (OdM, 162).

Zuvor im Chor der Bewohner der Stadt als „malditaGeni“ bezeichnet, wird Geni kurzfristig zur „benditaGeni“ (OdM, 163). Die Macht, die sie indes hier noch hat, ist keine tatsächliche. Sie kann sich nur zur Demütigung entscheiden, indem sie sich mit dem Kommandanten einlässt und auf seine sexuellen Wünsche eingeht. An dieser Stelle ändert sich abrupt die Erzählperspektive: während im restlichen Song die Sicht eines auktorialen Erzählers dominiert, der kaum Einsicht in die Gedanken Genis gibt, gerät an dieser Stelle in personaler Form die Einschätzung der Lage durch Geni in den Vordergrund: „Foram tantos pedidos, tão sinceros, tão sentidos que eu não sei o que eu sou“ (OdM, 163). Die Einschätzung von der Natur der Bitten als „sinceros“ und „sentidos“ muss aufgrund der sich später als unwahr erweisenden und vorgeschobenen Bitten der Bewohner, die ein allwissender Erzähler aufgrund seiner Erhabenheit über Raum und Zeit überblicken müsste, als Einschätzung Genis, mithin erzähltechnisch als Fokalisation auf Geni gedeutet werden.

Die unterschiedliche Charakterisierung der Jenny/Geni zeigt sich auch in der musikalischen Untermalung: während Jennys Ballade geradezu als aggressiv gelten kann - insbesondere in der Interpretation Hildegard Kneps erkennbar<sup>16</sup>- gilt für Bernucci *Geni e o Zepelim* als das melancholischste Stück der OdM, das den Zuschauer innehalten lässt.<sup>17</sup> Dabei wird Geni nicht nur als naives und leichtgläubiges Opfer charakterisiert – ganz im Gegensatz zur berechnenden Jenny -, sondern es wird hier auch eine geradezu Brechtsche Logik etabliert, wenn es heißt:

<sup>16</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=441hIQznRHU> [31.07.2013]

<sup>17</sup> BERNUCCI, Leopoldo M. O Prazer Da Influência: John Gay, Bertolt Brecht e Chico Buarque de Hollanda. In: Latin American Theatre Review, Volume 27, 2 (1994), S. 29-38, hier S. 37.

Ela é um poço de bondade  
 E é por isso que a cidade  
 Vive sempre a repetir

COM CORO

Joga pedra na Geni  
 joga bosta na Geni  
 Ela é feita pra apanhar  
 Ela é boa de cuspir  
 Ela dá pra qualquer um  
 Maldita Geni (OdM, 161)

Logisch folgt hier aus der "bondade", die im Gegensatz zu „horror e iniquidade“ (OdM, 162), die der Kommandant der Stadt bescheinigt, steht, dass Geni bestraft und gequält werden muss. Der gute Mensch hat, wie in Brechts Drama *Der gute Mensch von Sezuan*, keine Möglichkeit zu überleben; er wird von den Verhältnissen und von den diese Verhältnisse bestimmenden Akteuren unterdrückt. Parallel dazu heißt es im Lied von der Unzulänglichkeit menschlichen Strebens aus der DGO „denn für dieses Leben ist der Mensch nicht schlecht genug.“<sup>18</sup> Die verquere Logik und die Herausstellung der das Individuum dominierenden Verhältnisse im verfremdeten Song können in der OdM als episches Element gelten, das ganz im Sinne von Brechts Forderung nach der Aktivierung der Zuschaueraktivität den Gedanken nach Veränderung der Verhältnisse antreibt. Es muss daher deutlich denjenigen Positionen widersprochen werden, die in Buarques Fortschreibung der DGO eine anti-epische Tendenz sehen.<sup>19</sup>

Ogleich die beiden Figuren Jenny/Geni von Brecht und Buarque sehr unterschiedlich charakterisiert werden, bleibt zunächst festzuhalten, dass die Konsequenzen die gleichen sind: keine der beiden schafft es, aus den Verhältnissen auszubrechen, von denen sie dominiert werden, wobei das epische Element bei Buarquein Bezug auf die Figur der Geni indes noch wesentlich weiter ausgearbeitet ist.

<sup>18</sup>BRECHT, Bertolt. Die Dreigroschenoper. In: BRECHT, Bertolt: Gesammelte Werke 2. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1967, S. 465.

<sup>19</sup>BERNUCCI, Leopoldo M. O Prazer Da Influência: John Gay, Bertolt Brecht e Chico Buarque de Hollanda. In: Latin American Theatre Review, Volume 27, 2 (1994), S. 29-38, hier S. 31.

## Polly/Teresinha

Wesentliche Veränderungen, jedoch mit weitreichenderen Konsequenzen für die Gesamtinterpretation des Werks, bietet die Ausarbeitung der Brechtschen Polly als Teresinha in der OdM.

War die Polly bei Gay und Brecht noch eine passive Träumerin, fokussiert Chico Buarque den engagierten Charakter der Teresinha. Sie übernimmt geschäftstüchtig die Geldangelegenheiten ihres Mannes, und baut die lukrative Firma Maxtertex auf,<sup>20</sup>

konstatiert Kathrin Sartingen und betont damit bereits den Hauptunterschied in der Charakterisierung der späteren Ehefrau Mackie Messers, respektive Max Overseas. Wie Edgar Roberto Kirchof in einem Aufsatz über die Semantik der Liebe bei Chico Buarque nachzeichnet, lassen sich in der brasilianischen Populärmusik wesentlich zwei Frauentypen bestimmen: neben dem Frauentyp der *piranhalässt* zunächst die *mulherdoméstica* ausmachen,<sup>21</sup> wobei die *piranha* eine Entsprechung des *malandro* ist und bei den Prostituierten anzusiedeln wäre, der Typus der häuslichen Frau zunächst mit der anfänglichen Beschreibung Teresinhas in Einklang steht. Die Ausgangssituation stellt sich in beiden Werken identisch dar: die von ihren Familien behüteten Frauen Polly und Teresinha wollen gegen den Willen ihrer Eltern einen Gauner heiraten, dem sie verfallen sind. Sowohl Polly als auch Teresinha, die zunächst im Verhältnis zu ihrem männlichen Gegenüber als naiv und unterwürfig dargestellt werden, lehnen sich entschieden gegen ihre Eltern auf. Der Unterschied ergibt sich aus der Entwicklung, die die beiden Figuren durchlaufen. Während diese für Polly kaum nachzuzeichnen ist, emanzipiert sich Teresinha im Laufe der OdM sichtlich. Ihre anfängliche Vorstellung von Emanzipation korrespondiert durchaus mit den klischeeartigen Vorstellungen

<sup>20</sup> SARTINGEN, Kathrin. Über Brecht hinaus. Produktive Theaterrezeption in Brasilien am Beispiel von Bertolt Brecht, Frankfurt/Main u.a.: Lang, 1994, S. 105. Vgl. hierzu auch Selma Calasans Rodrigues' Analyse der OdM: "Ele acentua o caráter empreendedor da mulher, Terezinha (uma sonhadora em Gay e Brecht), que passa a cuidar com eficiência dos negócios do marido, legalizando-os, criando a firma Maxtertex, *doublé* satírico das multinacionais." RODRIGUES CALASANS, Selma. John Gay, Bertolt Brecht e Chico Buarque: a malandragem em tres tempos. In: BADER, Wolfgang. Brecht no Brasil. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987, S. 97-106, hier S. 106 .

<sup>21</sup> Vgl. KIRCHOF, Edgar R. Die Semantik der Liebe in der MPB bei Chico Buarque de Hollanda. Internationale und interdisziplinäre Tagung "Semantische Traditionen der Liebe und Ausdifferenzierung der Intimität". Universität Luzern, Oktober 2011 [wird 2013 veröffentlicht].

eines gut situierten und bürgerlichen Lebens – so beispielsweise, wenn sie ihre Heirat der Mutter gegenüber als Akt der Emanzipation deklariert: „mamãe, eutôcasada e emancipada“ (OdM, 79), wobei es sich dabei bestenfalls um eine Emanzipation von den Eltern handelt. Auch hier ist eine Parallelführung der Lieder von Polly und Teresinha möglich. Lehnt Polly im Barbara-Song alle um sie werbenden Männer mit dem Satz „da gibt’s überhaupt nur: Nein“<sup>22</sup> ab, konstatiert Teresinha ebenso energisch: „eudissenaõ“ (OdM, 81/82). Beide Frauen brechen mit ihren Prinzipien, als ein Mann ohne Manieren und ohne Geld kommt, der eben nicht um sie wirbt, der aber auf beide Frauen aufgrund der Ansprüche, die er auf sie erhebt, eine ungeheure Faszination ausübt, sodass es „überhaupt kein Nein“<sup>23</sup> mehr gab. Während Mackie Messer der naiven Polly die Übernahme seiner Geschäfte geradezu aufdrängen muss (er muss wegen seiner bevorstehenden Verhaftung für eine Weile untertauchen), bietet Teresinha selbstbewusst an: „Deixacomigo. Enquantovocêtáfora, eucuido dos negócios“ (OdM, 107). Die Ausgangssituation wird geradezu umgekehrt, wie sich in der Gesprächsführung bei Max’ Abschied zeigt:

MAX (Beija Teresinha)  
 Eu não demoro, baby.  
 TERESINHA  
 O segredo, Max. . .  
 MAX (No ouvido dela)  
 Te amo como nunca amei ninguém. . .  
 TERESINHA  
 Não, Max, o segredo do cofre (OdM, 112).

Während Max von der Liebe spricht, will Teresinha einzig den Code für den Safe. Dementsprechend zeigt sie sich auch im weiteren Verlauf als ausgesprochen geschäftstüchtig und setzt sich gegen die oftmals widerspenstigen Kumpanen von Max durch. Später wird sie offiziell zu Max’ Partnerin, regelt in dieser Funktion alle Geschäfte und beruft sich bei Problemen – die Naivität im Unterschied zur Brechtschen Polly lediglich vortäuschend – auf ihre Minderjährigkeit. Die *malandragem*, die zu Beginn und Ende der Oper als grundlegendes Problem herausgearbeitet wird, weitet sich somit auch auf andere Figuren aus und wird zum grundlegenden

<sup>22</sup> BRECHT, Bertolt. Die Dreigroschenoper. In: BRECHT, Bertolt: Gesammelte Werke 2. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1967, S. 423.

<sup>23</sup> Ebd.



Bewegungsmotor und zur Handlungsmotivation der Figuren. Die Sichtweise der Teresinha als *malandra*, die, um ihre Geschäftstüchtigkeit zu erweitern, bewusst Naivität vortäuscht, zeigt sich auch in ihrer Sprache. So benutzt sie bewusst englisches Vokabular wie *know-how* und fügt sich damit in die in der Oper entworfene männlich dominierte Gesellschaft, deren Kennzeichen Materialismus und Amerikanismus sind, ein, wie Leone nachweist.<sup>24</sup> Sie passt sich damit der Funktionsweise der korrupten Gesellschaft an und nutzt diese bewusst für ihre Zwecke. Die der Teresinha ursprünglich zugeordnete Rolle als *mulherdoméstica* wird hier durchbrochen, denn nach Kirchof würde „solch eine folgsame Frau [...] seinen Lebensstil nie in Frage stellen.“<sup>25</sup>

Als Max kurz vor Ende der Oper zurückkehrt, erzählt Teresinha selbstbewusst von ihren Deals und besteht darauf, trotz leerer Konten im Sinne von geschäftsfördernden Investitionen richtig gehandelt zu haben. Das boomende Geschäft am Ende der Oper und die bevorstehenden Deals in der Nylon-Branche geben ihr Recht.

Insgesamt lässt sich schließen, dass Buarque die Rolle der Teresinha wesentlich ausgeweitet hat und ihr eine Entwicklung zugesteht, die bei Brecht so nicht angelegt war und bestenfalls durch die Aktivierung der Zuschaueraktivität hätte erzielt werden können. Allerdings ist ihre Entwicklung nur innerhalb der bestehenden gesellschaftlichen Funktionsmechanismen möglich; eine grundlegende Veränderung derselben ist in der Oper nicht angedacht. Nur indem Teresinha sich an diese Mechanismen anpasst und sie verinnerlicht, kann sie aus ihrer anfänglichen Rolle ausbrechen. Wie Kirchof nachweist, geht Chico Buarque in seiner späten lyrischen Produktion wesentlich über den Dualismus der *mulherpiranha* und der *mulherdoméstica* hinaus.

Obwohl Buarque de Hollanda auf einen Dialog mit dieser Tradition nicht verzichtet, kommt er allerdings einen wesentlichen Schritt über die „Ethik des Malandro“ hinaus, weil er die Liebe nicht mehr aus dem Gesichtspunkt des Mannes,

<sup>24</sup>Vgl. LEONE, Sueli Regina: Três óperas às avessas: elos intertextuais. Cadernos de Pós-Graduação em Letras. São Paulo, Volume 3, 1 (2004), S. 13-24, hier S. 6.

<sup>25</sup>Vgl. KIRCHOF, Edgar R. Die Semantik der Liebe in der MPB bei Chico Buarque de Hollanda. Internationale und interdisziplinäre Tagung "Semantische Traditionen der Liebe und Ausdifferenzierung der Intimität". Universität Luzern, Oktober 2011 [wird 2013 veröffentlicht], S. 12.

sondern überwiegend aus der weiblichen Perspektive präsentiert.<sup>26</sup>

### Fazit

Ein Vergleich der zentralen Frauenfiguren in Bertolt Brechts *Dreigroschenoper* und Chico Buarque de Hollandas *Ópera do Malandro* hat gezeigt, dass neben zahlreichen Gemeinsamkeiten auch wesentlich Unterschiede, Neu- und Weiterentwicklungen im Vergleich der beiden bestehen. Spielt in beiden Werken die Darstellung des Prostitutionsmilieus und der damit einhergehenden sozialen und gesellschaftlichen Probleme eine wesentliche Rolle, erhält diese Figurengruppe in der detaillierten Ausarbeitung der Fichinha in der OdM größeres Gewicht. In der Darstellung des Schicksals einer mittellosen jungen Frau, die nach einem Martyrium in die Fänge des Zuhälters Duran gerät und die sich am Ende – mit einem Illusionsbruch dem Publikum vermittelt – selbstständig macht, wird deutlich, dass eine Emanzipation nur innerhalb der bestehenden Strukturen gelingen kann. In der Parallelführung der Songs der Seeräuber-Jenny und Genis zeigt sich, dass die bei Brecht angelegten Wünsche in Form von Flucht- und Machtphantasien bei Buarque von vornherein zum Scheitern verurteilt sind. Geni bleibt nichts anderes übrig, als sich zu prostituieren – schlimmer noch, folgt aus ihrer Gutmütigkeit gar, dass sie bestraft werden muss. Schließlich lässt sich im Vergleich von Polly und Teresinha nachzeichnen, wie beide zu Beginn dem Typus der *mulherdoméstica* entsprechen, Teresinha sich aber zu einer *mulherpiranha* oder gar einer *malandra* entwickelt und geschäftstüchtig die Firma übernimmt. Dies kann aber nur gelingen, indem sie sich sowohl sprachlich als auch in ihren Handlungen den vorgegebenen gesellschaftlichen Strukturen anpasst.

---

<sup>26</sup>Ebd., S. 14.

## GESTO E GESTUS

SILVA, Carlos Alberto<sup>1</sup>

### RESUMO

Este artigo pretende trazer para a reflexão sobre o gesto alguns conhecimentos, resultantes de determinados campos de pesquisa, que possam colaborar para seu dimensionamento na composição cênica, bem como no entendimento e emprego no trabalho de atuação. O enfoque é que o gesto, mais do que um artifício eventual e fortuito, é um operador cênico fundamental e ganha, na linguagem teatral, uma dimensão crucial tendo como referência a concepção de *Gestus* estabelecida por Brecht.

A constância com que foi foco de considerações, tanto para o púlpito como para o palco, já posiciona a importância deste componente na construção expressiva. Parece que, de Quintiliano no séc. I a Delsarte no séc. XIX, grande parte dos escritos destinados ao tema objetivou catalogações, classificações e instruções de uso na oratória e na representação teatral. Exceção feita a Rousseau que, embora de maneira especulativa, enquadrou o gesto como componente linguístico ordinário, como articulador expressivo na língua oral.

Esta abordagem é retomada e ampliada por procedimentos relativamente recentes, aproximadamente a partir do final do séc. XIX, oriundos da etnologia, linguística e semiótica, obtendo resultados ainda sujeitos a questionamentos e controvérsias, o que torna o debate mais profícuo. Apesar disso, constitui-se progressivamente como presença definitiva nas investigações sobre esse tema.

É constatado que, para Brecht, o gesto é um divisor nas artes, daí sua procura em distinguir a articulação deste no cotidiano e em concepções para a criação cênica. Assim, parece promissor construir interlocuções entre os campos mencionados visando aprofundar a discussão sobre gesto e *Gestus*.

---

<sup>1</sup> Carlos Silva é paulistano. Formou-se em ciências sociais pela USP e música pela UNICAMP, especializou-se em Rítmica na Alemanha onde viveu por oito anos e que marcou uma guinada para o mundo das artes cênicas, por onde há tempos circula ficando agora, raízes mais profundas com pesquisa de doutorado. Atua como performer em áreas cênicas nas quais também contribui como formador e preparador.

**Palavras-Chaves:** cinésica, corporeidade, expressão.

## GESTURE AND GESTUS

### ABSTRACT

This article aims to bring to the debate about the gesture some knowledge, resultant from certain fields of research that could contribute to its sizing on scenic composition as well as the understanding and use at work of performance. The focus is that the gesture more than a fortuitous and eventual device, is a fundamental scenic operator and earns in theatrical language, a crucial dimension taking as reference the conception of *Gestus* established by Brecht.

The constancy with which was focus of considerations, both for the pulpit and the stage, positions already the importance of this component on building expressive. It seems that, from Quintilian in 1<sup>o</sup> century to Delsarte in the 20<sup>o</sup> century, most written for the theme aimed cataloging, classification and usage instructions in oratory and theatrical performance. Except Rousseau that, although speculative way, framed the gesture as ordinary linguistic component as articulator expressive in the oral language.

This approach is retaken and amplified by relatively recent procedures, approximately from the end of the 19<sup>o</sup> century, originating from ethnology, linguistics and semiotics, obtaining results still subject to controversies and questions, which makes the debate more fruitful. Nevertheless, it is gradually becoming permanent presence in investigations on this topic.

It is found that, for Brecht, the gesture is a divider in the arts, then your search to distinguish the articulation of this in everyday life and to create scenic designs. Thus, it seems promising to build dialogues between the mentioned fields aiming to deepen the discussion on gesture and *Gestus*.

**Key Words:** embodiment, expression, kinesic

As artes precisam começar a prestar atenção ao *Gestus*.<sup>2</sup>

O intuito deste artigo é trazer para a reflexão sobre o gesto entendido como operador cênico de uma maneira geral e, especialmente, em torno da concepção de Brecht, resultados de pesquisas e formulações de campos de conhecimento, que revelam potenciais contribuições para seu dimensionamento na constituição da cena e na compreensão e emprego no trabalho de atuação.

Um dos enquadramentos delimita o gesto como articulador expressivo e co-participante da linguagem cotidiana. Contudo, entre aqueles que se dedicam aos estudos da gestualidade, como Kendon<sup>3</sup>, boa parte dos escritos sobre este tema resultou em catalogações, classificações e instruções de uso na oratória e no teatro. A constância em considerá-lo posiciona sua importância na construção expressiva, em particular na linguagem teatral. Daí sua designação como um operador cênico e não como um mecanismo eventual e fortuito de algum entendimento estético.

Os possíveis subsídios indicados para a reflexão são oriundos de enfoques que tomaram vulto na primeira metade do séc. XX, firmando-se como presença significativa e vinculam-se a processos provenientes de ciências que começam a se estabelecer no final do século XIX. Essa abordagem é, assim, relativamente recente e ainda bastante sujeita a controvérsias, o que parece muito profícuo, tanto quanto métodos tecnológicos disponíveis neste campo de conhecimento.

Tentar trilhar um caminho que proponha dialogar compreensões advindas de áreas normalmente tidas como conflitantes, como ciência e arte é, frequentemente, visto como terreno inóspito de transitar. No entanto, pelo menos a partir do século XX, registra-se como postura recomendada por vários artistas e teóricos.

---

<sup>2</sup>BRECHT, Bertold. Música – “Gestus”, (p. 84) in ÜBER GESTISCHE MUSIK, 1932. Tradução de Luiz Carlos Maciel. Ensaio publicado na 1ª edição dos Schriften zum Theater, 1957

<sup>3</sup>KENDON, A. *Gesture: Visible Action as Utterance*. Cambridge: Cambridge University Press. 2004

Localizar, antes de tudo, o que está sendo referido no emprego de determinada palavra mostra-se conseqüente para quaisquer que sejam os limites de investigação, ainda mais quando tal palavra é transformada em conceito e tem um uso peculiar.

O que impulsionou a reflexão aqui sugerida teve origem na minha percepção da diversidade de atribuições de significados e sentidos dados à palavra gesto em diversos contextos, dinâmica que, normalmente, resulta da fricção do uso corriqueiro da linguagem.

Sem nos exirmos de ambientes exclusivos podemos notar que há tantos engates e encaixes do termo em foco, que torna seu uso um recurso para atestar certa ordem de significação. Se não se sabe ao certo o que alguma coisa ou fenômeno pode vir a ser, recorre-se a este vocábulo.

Ouvimos, aprendemos e usamos a expressão em pauta muito antes de com ela convivermos no campo cognitivo, semântico, expressivo e estrutural das artes cênicas. Seria precário tentarmos nos desvencilhar do caráter ao mesmo tempo perecível e cristalizador das palavras: esta relação está em nós!

Contudo, indago se esse procedimento contribui para a construção de uma linguagem estética como a que está em foco. Talvez a resposta afirmativa a essa pergunta traga contribuições fundamentais e seja tão necessária quanto a via que desejo explorar.

Optamos por uma postura menos conformada a certos padrões no trato com conceitos fundamentais, ao menos para esta área.

Ao ler, por exemplo, a tradução brasileira dos "*Schriften zum Theater*"<sup>4</sup>, dois eventos chamam a atenção do leitor seletivo: os termos gesto e *Gestus* são empregados com uma frequência muito maior do que outros operadores considerados fundamentais nas artes da cena; e a imensa maioria das vezes em que ocorre o termo é posto entre aspas. Uma possível explicação vai ao encontro dos motivos que impulsionam a reflexão aqui sugerida, isto é, explorar diferenciações contextualizadas do emprego do termo.

Nos resta, pois, especular sobre os entendimentos para intuímos como se relacionam na prática. Como não foram poucos os que se preocuparam com

---

<sup>4</sup>BRECHT, Bertold. Estudos Sobre Teatro. Tradução Fiana Pais Brandão. Ed. Nova Fronteira. 1978

este tema, mostra-se procedente aludir, mesmo que parcialmente, diferentes definições e delimitações de gesto.

Consta entre muitos significados postos em termos lexicais, que de certa forma reflete o uso ordinário e sedimentado das palavras, gesticulação, movimento do corpo, especialmente das mãos, braços e cabeça - voluntário ou involuntário - que revela estado psicológico ou intenção de exprimir ou realizar algo; aceno, mímica; expressão singular; aparência, aspecto, fisionomia; maneira de se manifestar; atitude; ação. Há, eventualmente, o acréscimo dos olhos e delimita declamação, além de conversação, como situações onde este evento acontece. Por fim, a consulta à raiz *gest-*, denota andar com, ter consigo, trazer em cima do corpo; produzir, criar; ser levado em liteira; estar grávida (donde *gestatio, ónis*).

Não obstante a irradiação de sentidos devido à circulação por fontes emissoras, momentaneamente soberanas na atribuição de significado, uma expressão como esta estaria fadada mesmo a ter muitos desdobramentos. Os significados mencionados perfazem apenas uma parte não muito considerável dos constados. Não bastasse a multiplicidade de sentidos, há quatro que particularmente merecem destaque para demonstrar fluidez de significados: andar com, ter consigo, trazer em cima do corpo e estar grávida(o). Neste viés, pouca coisa estaria excluída do rol dos gestos.

Não é, portanto, sem razão a necessidade de circunscrever que fenômenos assumir sob esta palavra. De uma maneira geral, parece que nada se desvia muito dos entendimentos acima discriminados. Porém, mesmo um rápido levantamento das formulações do termo gesto como um constructo, evidencia o esforço de delimitar o que possa viabilizar e organizar a observação, coleta, catalogações, classificações, enfoques de abordagens, paradigmas e outros recursos com vistas a reunir e adaptar eventos para empreender reflexões que fundamentassem a construção de compêndios em alguns casos, de métodos em outros e de estudos com caráter científico.

Até o momento não sei se é consensual que os autores mais significativos até meados do século XX trataram o gesto prioritariamente como

operador da oratória e/ou das artes cênicas, exceto Rousseau<sup>5</sup>, mas o que se constata é que boa parte das publicações se encaminha nestas duas direções.

Conforme Kendon<sup>6</sup>, os gestos têm sido classificados de acordo com critérios bastante diversificados, o que demonstra, também, as características selecionadas para identificar o que estava sendo assumido. Um cuidado constante e elementar é distinguir a topologia corporal envolvida na ação expressiva; se os movimentos são voluntários; naturais ou convencionais; se os significados são estabelecidos por índice, ícone, símbolo; se são literais ou metafóricos; o modo de vínculo com a fala; qual o domínio semântico, isto é, se são objetivos ou subjetivos.

Kendon reporta, principalmente entre os que tinham como alvo a oratória, critérios de classificação relacionados ao conteúdo propositivo do discurso: se pontuam, organizam, estruturam ou indicam o tipo de discurso, se desempenham papel secundário ou prioritário na interação comunicacional, se funcionam como reguladores discursivos; entre outros.

Apesar de não se ter logrado um esquema inequívoco, unificado e definitivo de categorização e dos aspectos ou dimensões enfatizados dependerem de objetivos particulares colocados sob questão, é de ampla aceitação ser o dado gestual um recurso expressivo e seu uso abrange uma larga finalidade de propósitos. Assim, é oportuno conhecer algumas sistematizações mesmo encarando-os apenas como instrumentos provisórios.

Kendon<sup>7</sup> destaca Johan Jakob Engel (1741-1802) que reserva o termo gesto para *ações expressivas* como signos externos de paixões internas e atividade mental e apoia uma distinção entre movimentos originados de mecanismos biomecânicos puros daqueles que dependem da atividade da alma provocados pelos pensamentos e sensações; são ainda divididos em três tipos: ações figurativas, expressivas e fisiológicas. Tal classificação, portanto, propõe não englobar todos os tipos de movimentos corporais como compondo o sistema daqueles que são identificados como gestos. Assim, são discriminados

---

<sup>5</sup>ROUSSEAU, Jean-Jacques: Ensaio sobre a Origem das Línguas. Trad. Lourdes Santos Machado. Coleção os Pensadores. Ed. Abril Cultural. 1983.

<sup>6</sup>KENDON, A. *Gesture: Visible Action as Utterance*. (pp. 84 -107) Cambridge: Cambridge University Press. 2004

<sup>7</sup> obra citada



movimentos, cujo montante, conseqüentemente, é muito maior do que daqueles que são entendidos e aplicados como gestos.

Note-se que é comum a recorrência às expressões ação e movimento na definição de gesto. Por vezes confundem-se como sinônimos, sendo que, na moderna terminologia, alguns preferem circunscrever gestos aos “movimentos intencionais”, embora admita-se que há movimentos intencionais que não são entendidos como gestos. Restaria delimitar, neste contexto, que significado de ‘intencional’ está em jogo.

Na mesma trilha, Gilbert Austin (1753-1837) classificou gestos para e em atores e oradores. Tratou extensivamente da função da movimentação das mãos na estruturação e pontuação do discurso verbal. Sua tipologia classifica gestos em não significativos e significativos e estes são subdivididos em naturais (expressam sentimentos, paixões e desejos) e instituídos que não acompanham a fala.

Há, enfim, os que no decorrer do século XX focalizam o gesto fora do contexto do púlpito e do palco.

David Efron, outro autor selecionado por Kendon, realiza em 1941 a primeira tentativa no séc. XX de tratar da relação entre gesto e fala e busca sintetizar modos de observação e de maneiras de uso.

Foca mais os gestos manifestados pelos movimentos das mãos e dos braços, tratando-os sob três perspectivas de relação: espaço-temporal, interlocucional e linguística - dividida em lógico ou discursiva e objetiva. Esta última categoria abrange gestos que operam independentemente da fala e se subdividem em dêiticos e os fisiográficos, os quais são, ainda, separados em iconográficos e cinetográficos (*kinetographics*), ambos muito próximos dos gestos espaço-temporais. Por fim, há ainda, os simbólicos ou emblemáticos.

Tal como Efron, Wilhelm Wundt (1973) não tratou do gesto no contexto teatral, apesar da influência de Engel. A classificação de Wundt é principalmente semiótica e segue uma divisão orientada pela maneira como a ação gestual se relaciona com o significado do gesto. Sugere uma categoria de gestos demonstrativos e descritivos divididos em mímicos, conotativos e simbólicos. Não se centra na relação com a fala, mas ocupa-se inteiramente da operacionalidade dos gestos em sua própria forma de existência - que chama de linguagem dos gestos. Nisto difere de todos os outros autores. Paul Ekman e

Wallace Friesen também se dedicaram mais à 'comunicação e comportamento não-verbal', redimensionando os estudos de Efron. Entendem 'comportamento não-verbal' no julgamento de atitudes, personalidades e estados emocionais, tendo como base atitudes e movimentos corporais e faciais de pessoas observadas. São propostos três parâmetros fundamentais para que se entenda qualquer instância de 'comportamento não-verbal': origem - se é aprendido ou inato -, uso e codificação. Há, ainda, outras subdivisões.

Na avaliação de Kendon o que torna difícil a aplicação de uma extensa tipologia é que uma mesma ação pertence a diferentes categorias dependendo do ponto de vista tomado para análise.

David MacNeill retoma o entendimento de gesto e fala como participantes na construção da expressão e vistos como componentes inseparáveis num processo dialético. Desenvolveu um sistema de categorias que tem sido amplamente adotado. Seu interesse circunscreve-se à gesticulação espontânea que acompanha 'involuntariamente' a fala, e é melhor localizado tomando como referência o "Kendon's Continuum", uma escala elaborada que adota como parâmetro uma série de dimensões em termos de quais gestos podem ser comparados entre si e como isso pode ser feito. Num dos polos, ficam os gestos que funcionam independente da fala e são altamente convencionalizados, composicionais e lexicais em sua organização e estrutura. No outro polo está a gesticulação: movimentos idiossincráticos espontâneos das mãos e braços que acompanham a fala. No meio localizam-se os 'emblemas', gestos que funcionam como expressão completa em si, e 'pantomimas' ou 'mime', que podem ser empregados em alternância com a fala, servindo como equivalente funcional de palavras ou frases.

A questão teórica se refere às diferentes propriedades que o gesto assume conforme a demanda comunicativa. Este seria um caminho para classificação e análise das diversas situações expressivas, como procuram explorar os autores dos estudos da gestualidade. Com as devidas adequações e adaptações, penso que, ao menos especular com essa possibilidade na análise da cena seria uma contribuição diferenciada.

O interesse e o esforço de MacNeill na classificação dos gestos referem-se e aplicam-se àqueles que, no continuum de Kendon, estão na gesticulação. A primeira distinção é entre gestos imagísticos, ações figurativas para Engel, e

não-imagísticos, ou dêiticos para Efron; a estes MacNeill junta os *beats*: movimentos que marcam um segmento do discurso ou uma estrutura rítmica da fala.

Há, ainda, a proposta de escala de Marianne Gullberg definida pelo grau de iconicidade do gesto: vai dos *beats*, os menos icônicos, até os inteiramente icônicos. Quanto maior o grau de iconicidade de um signo, tanto menor o seu grau de abstração ou esquematização.

Para o presente propósito os exemplos de classificação esboçados são suficientes. Importante é destacar que, no geral, mãos e braços são reconhecidos como componentes de um sistema expressivo em separado do restante do corpo; os esquemas apresentados devem ser considerados pelo fim ou abrangência de ações gestuais às quais se referem; se, e como, conectam-se à fala e como são ponderados os tipos de distinções e categorizações semióticas.

Por outro lado, há foconas várias formas expressivas usadas pelos atores, operadas como sucessão de atitudes na construção cênica do drama, além das propriedades linguísticas do gesto como um meio autônomo, sem interesse especial na relação entre ações corporais e discurso. Mesmo assim, verifica-se controvérsias entre os diferentes esquemas na consideração sobre os vínculos entre discurso e expressão corporal, se esta não difere substancialmente de gesto, o que é da maior relevância para esta discussão.

Em resumo, parece ser amplamente reconhecível que gestos são expedientes expressivos usados para apontar e representar por meio de soluções corporais algo que é relevante para o conteúdo referencial do que se deseja comunicar e muitos assumem a importância da função gestual para o recorte da estrutura lógica do discurso. Entendem o gesto sob a perspectiva de uma atividade significativa para compreender a expressão do falante e consideram que desempenha um papel importante para esta articulação. Todos concordam que isto acontece num contexto socialmente significativo.

Do exposto até aqui, decorrem algumas questões estreitamente vinculadas à nossa inquietação, para a qual Brecht tem uma importância definitiva. No meu entendimento, para ele o gesto se torna mais que um componente da linguagem teatral e estende-se, em seu significado e operacionalidade ao *Gestus*, concebido como um divisor nas artes e como um

princípio estético que, segundo a visão brechtiana, deveria substituir o princípio da imitação, ou da *mimese*.<sup>8</sup> Afirma que uma mudança desta ordem “marcaria uma profunda revolução na arte dramática, uma vez que na dramática aristotélica, fundamentada no princípio da *mimese*, o herói é colocado, pelas ações, em situações que lhe põem a descoberto o seu ser mais íntimo”.<sup>9</sup> No *Gestus* em contrapartida o que está em relevo é um caráter eminentemente social e político. Não é, portanto, casual o subtítulo posto no original dos “*Estudos sobre teatro*” que não aparece na tradução brasileira tomada como base para este artigo.<sup>10</sup>

Numa primeira impressão a noção que fundamenta o *Gestus* e a dos autores citados parecem convergir para a conclusão de ser o gesto um evento imerso e dependente da experiência em um todo socialmente significativo.<sup>11</sup> Sob certos aspectos, existe, de fato, uma sintonia. Contudo, ponderar certas dimensões pode trazer nuances e problematizar mais consequente e amplamente a reflexão.

Diante da ênfase dada por Brecht à necessidade da arte cultivar o gesto que tenha significado social e não aquele com função apenas ilustrativa e expressiva conclui-se que o dramaturgo alemão distingue gestos aos quais faltam tal significado.<sup>12</sup> Este ponto de vista contrasta com a noção do fenômeno gestual não acontecer sem um significado social relevante e nem fora de um contexto socialmente significativo.

Desta forma, parece ser importante descobrir ao que diz respeito o conceito de ‘social’.

No que concerne a Brecht, muitas evidências levam a pensar que diz respeito a um engajamento e posicionamento político. No exemplo dado por ele mesmo a reação corporal defensiva frente a ameaça de um cão feroz pode ser um *Gestus* se, por meio dela, ficar evidente uma luta entre uma pessoa

<sup>8</sup>BRECHT, Bertold. Música – “Gestus”, (p. 84) in ÜBER GESTISCHE MUSIK, 1932. Tradução de Luiz Carlos Maciel. Ensaio publicado na 1ª edição dos Schriften zum Theater, 1957

<sup>9</sup>BRECHT, Bertold. Estudos Sobre Teatro, (p. 186). Tradução Fiana Pais Brandão. Ed. Nova Fronteira. 1978

<sup>10</sup>O título original é *Schriften zum Theater – Über eine nicht-aristotelische Dramatik*, na edição da Surhrkamp Verlag – Berlin und Frankfurt am Main, 1957. A tradução literal da expressão *Schriften* é ‘escritos’.

<sup>11</sup>É preciso reforçar que, para Brecht, gesto e *Gestus* não são necessariamente a mesma coisa, e que o último tem um sentido muito mais desdobrado e metafórico do gesto.

<sup>12</sup>BRECHT, Bertold. Estudos Sobre Teatro, (p. 39). Tradução Fiana Pais Brandão. Ed. Nova Fronteira. 1978

maltrapilha e um cão de guarda de uma propriedade abastada.<sup>13</sup> Mas não é qualquer reação corporal a investidas de animais que a torna um Gestus.

Meu foco de atenção é sobre o gesto, assim, meu interesse no Gestus é o que nele há daquele. Para Brecht o Gestus não se restringe a aspectos apenas corporais, assim, sua menção fica nos limites de buscar uma compreensão conceitual. Na música Gestus, diz ele, é "importante, no entanto, que este princípio, que atenta ao Gestus, possibilite ao compositor tomar sua postura política na composição musical. Para isso é necessário que ele de forma a um Gestus social."<sup>14</sup> Exemplifica com uma suposta cantata sobre a morte de Lenin. Sobre a tendência emocional que deveria conter tal obra afirma que "uma certa atmosfera festiva diria pouco, já que frente a morte de um inimigo pode valer como conveniente. Ira contra a 'fúria cega da natureza', que arrancam os melhores da comunidade em tempos desfavoráveis, não seria um Gestus comunista, "<sup>15</sup> Enfim, citações desta espécie demonstram, ao menos tendencialmente, qual a compreensão sugerida sob "socialmente significativo" ou "significado social".

No geral, os enunciados das outras áreas mencionadas orbitam em torno de entendimentos sociológicos e antropológicos, o que não significa isenção ideológica, contudo, há dados de caráter estrutural que ampliam o exame do tema.

Vamos, então, esboçar algumas argumentações. Brecht ressalta a importância especial que o "gesto social" dos atores adquire do prisma estético:

"A dicção e o 'gesto' precisam ser cuidadosamente selecionados, e, além disso, devem ter amplitude. Visto que o interesse do espectador é canalizado exclusivamente para o comportamento das personagens,

<sup>13</sup> *Idem* (pp. 193 a 194)

<sup>14</sup> BRECHT, Bertold. *Schriften zum Theater: Über eine nicht aristotelische Dramatik.* (p.252) Surkamp Verlag, Berlin und Frankfurt am Main. 1957  
Wichtig hingegen ist, daß dieses Prinzip des auf den Gestus Achtens ihm ermöglichen kann, musizierend seine politische Haltung einzunehmen. Dazu ist nötig, daß er einen gesellschaftlichen Gestus gestaltet. (tradução minha)

<sup>15</sup> *Idem* (p. 254) Ein gewisses feierliches Auftreten besagt noch wenig, da dies auch gegenüber dem Feind im Falle des Todes für schicklich gelten kann. Zorn über die 'blind wütende Natur', die den besten der Gemeinschaft zur ungünstigen Zeit entreißt, wäre kein kommunistischer Gestus, ... (tradução minha)

o *Gestus* destas deve ser, falando em termos puramente estéticos, significativo e típico.”<sup>16</sup>

Independentemente da adjetivação que se queira atribuir ao gesto, há indícios fortes que o *Gestus* é construído como operador cênico e como concepção estética por ser elemento de composição que conflui para uma estabilização, mesmo que não definitiva. Aqui falamos restritamente do intérprete.

O mecanismo de estabilização, como deduzimos, apoia-se nas conclusões de Tatit em seus estudos sobre a arte do cancionista<sup>17</sup> e sugerimos que tem funcionalidade análoga para a análise do gesto em cena.

A canção como linguagem artística implica o ajuste de dois campos semióticos - o linguístico e o musical – equilibrados pelo cancionista que privilegia a entoação para estender a fala ao canto. A originalidade está em criar uma obra perene com os mesmos recursos utilizados na produção efêmera da fala cotidiana pura, cuja função é dar formas instantâneas, com invólucros fônicos descartáveis, a conteúdos abstratos que é o que deve ser apreendido. Por isso, a melodia da fala não é estável, não se repete, não mantém ritmo periódico, não se estabiliza nas frequências entoativas e não adquire autonomia.

O cancionista recorre às tensões melódicas camufladas na fala, que lhe possibilita estabilizar as frequências dentro de um percurso, criando zonas de tensão que estabilizam um sentido próprio para a melodia. Para tanto, precisa de uma percepção mesmo que, e, sobretudo, intuitiva de que a voz que fala interessa-se pelo que é dito e a voz que canta, pela maneira de dizer.

Da fala ao canto há um processo geral de corporificação: da forma fonológica à substância fonética e desta ao som cantado. É a estabilização da frequência e da duração por leis musicais que passam a interagir com as leis linguísticas. Contudo, o projeto entoativo sustenta o efeito de naturalidade no mesmo campo sonoro em que se dão as estabilizações programadas pelo compositor.

---

<sup>16</sup>Brecht, 1978, p. 39. Obra citada

<sup>17</sup>TATIT, Luis – O Cancionista. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996. (pp.9 a 27)

A hipótese é que o mesmo acontece com a gesticulação e o gesto como operador cênico – o primeiro elemento é cristalizado no segundo na composição teatral e, do que se pode apreender das ponderações e registros de seus trabalhos, Brecht cultivava essa via radicalmente. Nos limites deste artigo não cabe estender muito mais estas proposições pois demandaria uma investigação mais apurada, porém, a sugestão é que o caminho de exame teria como ponto de partida a noção da *gesticulação* estar para o *Gestus* na corporeidade como a voz falada está para a voz cantada. Gesticulação e fala são recursos expressivos envoltos por um invólucro instável e descartável. Já o *Gestus corporal*, à maneira da canção, seria o expediente estabilizado no performer. Assim, analogamente à voz que fala na voz que canta a extensão da mera gesticulação no *Gestus*.

Do ponto de vista das pesquisas e formulações teóricas apontadas aqui, esta interpretação do enfoque de Brecht estaria em torno do polo de gestos altamente convencionalizados, composicionais e lexicais, supondo que este seja o passo seguinte em um processo de seleção cuidadosa, ou podemos usar ideia de ‘estabilização’. Outra gradação seria a proposta por Gullberg, pautada no grau de iconicidade do gesto, aqui a proposição brechtiana aproxima-se da categoria ‘inteiramente icônico’, supondo que essa qualidade seja indispensável para que os gestos ganhem contornos de *Gestus* e tenham amplitude tornando-se significativos e típicos.

Estas escalas são feitas tendo como base tipos, e como tal não são encontrados frequentemente no mundo concreto. Contudo, como formulações de extremos oferecem vetores para condução de análises.

Neste sentido, os *beats* e o polo dos ‘movimentos idiossincráticos espontâneos das mãos e braços que acompanham a fala’ não se enquadrariam por si só nos propósitos do *Gestus* que “não significa mera gesticulação. Não se trata de uma questão de movimentos das mãos, explicativos ou enfáticos para comentar ou sublinhar quaisquer passagens da peça, mas de atitudes globais”.<sup>18</sup> Uma linguagem é *Gestus* quando está baseada num “gesto”, é adequada a determinadas posturas e mostra atitudes particulares adotadas pela pessoa que fala em relação às outras.

<sup>18</sup>BRECHT, Bertold. *Schriften zum Theater: Über eine nicht aristotelische Dramatik*. (p.77) Surkamp Verlag, Berlin und Frankfurt am Main. 1957

Para os estudos da gestualidade, resumidamente apresentados neste artigo, gesticulação não é um acontecimento sem complexidade e sem importância, se o termo 'mero' foi pensado com este significado, embora se reconheça que é trivial e corriqueiro, isto é, um recurso expressivo cotidiano. Pelo contrário, tem-se percebido cada vez mais o quanto é complicado e polêmico tratar de um assunto que envolve muitos eventos, vistos de variados modos e com finalidades específicas.

Outra coisa a ser ponderada é a relação dialética indicada na antítese contida no *Gestus* como 'atitude global' e 'a adequação a determinadas posturas que mostram atitudes particulares'. E, talvez o mais definidor, a relação de quem fala com os interlocutores que, em se tratando deste dramaturgo, não se restringem aos ocupantes da cena estrito senso.

Dada a diversidade e a subjetividade de sentidos estendidos considero relevante destacar que todos os tratamentos aqui apontados concordam que o gesto é necessariamente perceptível. Daí Brecht expressar sua inquietação em como, no teatro, exibir gestos que são, a bem dizer, os usos e os costumes do corpo. E segue:

Chamamos esfera dos *gestos* aquela a que pertencem as atitudes que as personagens assumem em relação umas às outras. A posição do corpo, a entoação e a expressão fisionômica são determinadas por um *gesto* social; as personagens injuriam-se mutuamente, cumprimentam-se, instruem-se mutuamente, etc. O ator apodera-se de sua personagem acompanhando com uma atitude crítica as múltiplas exteriorizações (grifo meu) que na maior parte das vezes é verdadeiramente complexa e contraditória, tornando impossível transmiti-la numa única palavra;...<sup>19</sup>

A referência é "esfera dos gestos" e não *Gestus*.

A ênfase na dimensão sensível do gesto ganha importância dado o contraste com outras orientações técnicas e metodológicas de atuação. O que neste tipo de concepção parece claro é que o resultado final tem de ser perceptível; no caso deste operador cênico, em primeira instância, visível, porém, tomando os outros autores citados, arriscaríamos, exclusivamente visualizáveis. Neste sentido, é relativamente indiferente o que acontece no

<sup>19</sup> Brecht, 1978, páginas 124 e 125. Obra citada.



íntimo do ator se não evidenciar acontecimentos interiores aos sentidos dos espectadores. Pode, eventualmente, estar numa situação interior diferente de seu personagem, mas se sua construção e execução for dada à percepção sensível da plateia, terá cumprido seu propósito.

Ao discorrer sobre “distanciamento” é nítido o parecer de Brecht sobre o gesto como recurso à exteriorização de estados interiores.

Para extrair do verso um efeito de distanciamento pleno, será conveniente que o ator reproduza, primeiro, em prosa corrente, nos ensaios, o conteúdo dos versos, acompanhado, em certas circunstâncias, dos gestos para eles estabelecidos.(...) (...) todos os elementos de natureza emocional têm de ser exteriorizados, isto é, precisam ser desenvolvidos em gestos. O ator tem de descobrir uma expressão exterior evidente para as emoções de sua personagem, ou então uma ação que revele objetivamente os acontecimentos que se desenrolam no seu íntimo. (...) A particular elegância, força e graça do gesto provocam efeito de distanciamento.<sup>20</sup>

Esta forma de compreender o gesto vai ao encontro e é parte de muitas formulações dos teóricos e analistas consultados para este ensaio.

Diante dos argumentos apresentados, um gesto não assume a condição de social por ser caracteristicamente humano e, por outra via, não é humano condicionado à vida em sociedade. Apontamos algumas proposições que demonstram esta via de sistematização como, por exemplo, a distinção entre gestos naturais e convencionais, admitindo-se que há uma gama dos que são ativados pelos seres humanos pela sua condição biológica e fisiológica.

Para que uma manifestação corporal não assumida tradicionalmente como gesto passe a ser assim entendida é necessário um esforço de contextualização dessa transformação, o que não acontece sem um significado social relevante ou forade um contexto socialmente significativo, atribuindo ao gesto uma conformação de linguagem, ou de código.

Não obstante Brecht se referir ao gesto de dor como já sendo um gesto, portanto, do ponto de vista acima proposto elemento de contexto socialmente significativo, na continuidade de sua argumentação ele parece identificar tal gesto no rol dos movimentos humanos que não são necessariamente

<sup>20</sup> Brecht, 1978, p. 83. Obra citada.

empregados como gestos, ao menos “não enquanto permanecer abstrato e tão geral que não se ergue acima da categoria puramente animal”.<sup>21</sup> Assim ele delimita como *Gestus* social, o gesto que, construído na linguagem cênica, permite conclusões sobre as circunstâncias político-sociais.

Identificamos um paralelismo com o que defendem os pesquisadores do gesto no que concerne a movimentos originados de mecanismos corporais de ordem fisiológica. Entretanto, seria ainda objeto de ponderação se a noção de ‘erguer-se acima da categoria puramente animal’ considera que o conteúdo de uma performance gestual tem validade se sua origem estiver vinculada a estados fisiológicos como a dor, por exemplo, lembrando que, na tipologia de Austin, esta dinâmica estaria entre os gestos significativos naturais que tornam aparente sentimentos, paixões e desejos, conseqüentemente, coerente com o contexto socialmente significativo.

O que não deixa dúvidas é o caráter sócio-político do *Gestus*, decididamente uma marca distinta, cujo paradigma é o gesto de trabalhar, porque toda atividade humana dirigida para o controle da natureza é uma tarefa social.

A concepção de Brecht<sup>22</sup> de um teatro que tudo extrai do gesto implica a imprescindibilidade da coreografia concebida amplamente como movimentação cênica. A elegância de um movimento e a graça de determinada disposição coreográfica são, já em si, efeitos de distanciamento, e a invenção pantomímica é um precioso auxiliar da fábula.

O ator, como afirma Brecht, ao expor o gesto que informa a ação, apreende seu personagem descobrindo a “fábula”, demarcada como composição global de todos os acontecimentos-gestos e apontada como sendo a tarefa fundamental do teatro. Cada acontecimento comporta um gesto essencial, mas só a partir do acontecimento global delimitado, é possível chegar à personagem definitiva, que funde em si traços particulares.<sup>23</sup>

---

<sup>21</sup> Brecht, 1957, pág. 78. Obra citada.

<sup>22</sup> Brecht, 1978, pp. 128 a 132. Obra citada.

<sup>23</sup> Brecht, 1978, pp. 127. Obra citada.

## **JOGOS NA PEÇA DIDÁTICA: INFLUÊNCIAS PARA A POÉTICA DO OPRIMIDO E DISCUSSÃO ACERCA DE JUSTIÇA AMBIENTAL.**

SILVA, Anita Cione Tavares Ferreira da<sup>1</sup>

### **RESUMO**

O artigo traça um paralelo comparativo estético, político e pedagógico entre a aplicação de jogos em processos de peças didáticas e de Teatro Fórum: a visão do corpo como veículo de expressão e diálogo é compartilhada por Brecht e Boal, transformando o espectador em atuante, visando ao aprendizado e construção de seu raciocínio crítico. O jogo permite investigar relações contraditórias sociais, em que o participante traz seu próprio conteúdo cotidiano para a prática teatral e contribui para questionamentos e debates coletivos de forma dialética. Destacam-se as contribuições destes encenadores para a abordagem da pesquisa da autora, que, por meio da utilização de jogos e debates coletivos, visa à discussão acerca do tema Justiça Ambiental na comunidade de Pituaçu, Salvador-BA.

**Palavras-chave:** Jogos; Peça didática; Teatro Fórum.

### **Games at learning plays: influences over the Poetics of the Oppressed and discussion about Environmental Justice.**

### **ABSTRACT**

The article draws an aesthetic, political and pedagogical comparative parallel among the application of games in learning plays processes and in Forum Theater: Brecht and Boal share the vision of the human body as a vehicle of expression and dialogue, turning spectators into actors, targeting at learning and building their critical reasoning. Game allows to investigate contradictory social relations, in which participants bring their own everyday experiences to theatrical practice, contributing to questioning and collective debates in a dialectical way. The

---

<sup>1</sup> Bacharel em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia e mestranda concluinte na linha de Processos Educacionais em Artes Cênicas do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA. Docente universitária na Faculdade Montessoriano de Salvador –FAMA, ministrando a disciplina de Políticas e Projetos em Educação Formal e Não formal.

contributions of these directors stand out in the approach of the research of the author, who, by means of the use of games and collective debate, aims at the discussion about Environmental Justice theme at the community of Pituaçu, Salvador-BA.

**Key-words:** Games; Learning Play; Forum Theater.

Em 2013 coordenei o curso intitulado de *Teatro em Comunidades* como docente da Extensão Universitária da Universidade Federal da Bahia - UFBA, ministrando aulas de teatro na comunidade de Pituaçu, Salvador-Bahia a um grupo teatral amador da região O trabalho analisado possuiu um foco educativo-social, de característica crítica e objetivos emancipatórios, com vistas a auxiliar o desenvolvimento dos potenciais artísticos e pedagógicos da *Companhia Teatral Boca de Cena*, e discute ainda questões ligadas à comunidade que a originou. Por meio das práticas teatrais e debates, buscou-se soluções para problemas coletivos enfrentados pela comunidade e pelo grupo de atores como artistas de periferia.

O *Boca de Cena* é um grupo de teatro em profissionalização que surgiu em 2010 dentro da *Bumbá Escola de Formação Artística*, instituição não governamental que atua na educação profissional de jovens na região da comunidade do bairro de Pituaçu. Composto por 16 jovens entre onze e trinta anos, o grupo construiu o espetáculo *O Encontro das Yabás*, em 2011, tratando sobre questões de sua própria comunidade, baseados em depoimentos de moradores antigos.

Apesar do *Boca de Cena* estar adquirindo mais experiência, necessitam de uma estabilidade maior para firmar um trabalho como grupo de teatro, e desenvolver sua ação de maneira autônoma e emancipada. Encontram problemas em conseguir patrocínio e não possuem uma sede fixa; mas estão se articulando cada vez mais, e preparam-se para se tornarem multiplicadores da arte teatral dentro de sua própria comunidade.

Entrei para o grupo ministrando oficinas interpretação teatral em caráter voluntário por três meses, promovendo debates acerca de temas cotidianos do

universo da comunidade. Para trabalhar com fatos e situações do contexto do dia a dia dos participantes, foram empregadas fundamentalmente as técnicas de autores conhecidos por seu teatro popular e político: Bertolt Brecht e o Augusto Boal.

O método utilizado na fase da peça didática de Brecht, assim como o Teatro Fórum de Boal, fundamenta-se em uma prática teatral que busca o esclarecimento das relações sociais por meio da cena, abordando os problemas sociais específicos de determinado grupo, com a intenção de criar um juízo crítico em quem tem contato com esse tipo de teatro e a busca de soluções comunitárias coletivamente.

Brecht (2005) é a favor da arte teatral com fins práticos e úteis. Assim, o diretor alemão defende um teatro que busque transformar a sociedade, como um ato de libertação. Para conseguir modificar a realidade, Brecht acredita que cada indivíduo deve conscientizar-se do processo histórico do qual faz parte, pois por meio do conhecimento desse contexto, o indivíduo torna-se capaz de refletir acerca de sua situação, entendendo que cada ser humano é apto para criar a história a partir de suas escolhas, possuindo uma permanente ação transformadora sobre a realidade objetiva - somos seres histórico-sociais.

A contextualização sócio-histórica de uma comunidade ou grupo social é muito relevante para um trabalho educativo-social, pois permite a observação crítica da realidade que cerca o indivíduo, visando a uma conscientização do indivíduo como ser histórico-social. Nessa perspectiva, a utilização do jogo trabalha as relações entre os participantes com uma linguagem artística teatral.

Durante período das peças didáticas, momento de ascensão nazista na Alemanha, Brecht fazia teatro com estudantes e operários sem necessidade de público, desenvolvendo textos e modelos de ação em que os participantes representavam situações de seu contexto social, discutindo e tornando a representar as cenas, testando possibilidades e soluções diferentes para problemáticas levantadas. O encenador alemão afirma:

É, sobretudo, o desejo de desenvolver a nossa arte em diapasão com a época em que ela se insere que nos impele, desde já, a deslocar o nosso teatro, o teatro próprio de uma época científica, para os subúrbios das cidades; aí ficará, a bem dizer, inteiramente à disposição das vastas

massas de todos os que produzem em larga escala e que vivem com dificuldades para que nele possam divertir-se proveitosamente com a complexidade dos seus próprios problemas<sup>2</sup>.

A técnica teatral na peça didática tinha como foco esclarecer contradições nas relações sociais a partir de uma fusão entre ator e espectador, em que o participante é levado a observar as próprias atitudes e as do próximo de forma crítica, permitindo um preenchimento de sentido nas ações representadas a partir de elaborações coletivas em discussões, e lançando questionamentos diretos acerca da compreensão das relações dos seres humanos com eles mesmos.

A peça didática apresenta um caráter essencial de colocar fatos, situações e relações humanas como questionáveis, abrindo mão da identificação direta do ator com o personagem ampliando para uma perspectiva social com objetivos educacionais, o que determinou uma ressignificação na função teatral a partir do trabalho desenvolvido por Brecht, entendendo que esta adquire um novo princípio na relação ensinar/aprender.

A autora brasileira Ingrid Koudela se utilizou em grande medida do método da peça didática de Brecht, defendendo o jogo como estratégia para o trabalho com a peça didática: “O jogo é uma das peças mais importantes para a solução de problemas de ordem pedagógica, devendo ser elevado à categoria de fundamento de métodos educacionais<sup>3</sup>.” Brecht, por meio de conceitos e textos examinados por Koudela (1992), oferece um material fundamental para o entendimento da aprendizagem que se dá por meio do jogo teatral. Segundo Coutinho, pesquisadora na área de teatro em comunidades:

De acordo com Koudela (1991), as peças didáticas contêm, sobretudo, a preocupação genuína de Brecht como educador. Um texto escrito pelo dramaturgo em 1930, Teoria da Pedagogia, reflete o seu objetivo de estabelecer ‘um procedimento que reunisse teatro, política e aprendizagem’ (p.15). No texto, Brecht deixa explícita a proposta de ‘educar os jovens através do jogo teatral’, o que significa ‘fazer com que sejam ao mesmo tempo atuantes e observadores’<sup>4</sup>.

Koudela (1991) busca em sua investigação delinear a função do jogo no desenvolvimento do aprendizado com a peça didática. Esta pedagogia capaz de construir conhecimento ocorre na interposição entre jogo teatral e os textos das

<sup>2</sup>BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005, p.136.

<sup>3</sup>KOUDELA, Ingrid Dormien. *Um Vôo Brechtiano*. São Paulo: Perspectiva, 1992, XXI.

<sup>4</sup>COUTINHO, Marina Henriques. *A favela como palco e personagem*. Rio de Janeiro: De Petrus, 2012, p.105.

peças didáticas durante os ensaios, onde vivências e pressupostos sobre a realidade social podem ser discutidos por meio do teatro.

Boal (1999), criador do Teatro Fórum, defende uma posição semelhante no sentido de levar o espectador a atuar, procurando soluções para a questão apresentada em cena. Em sua obra, de maneira geral, Boal procura apresentar técnicas e ideias para um teatro libertador, no sentido de possibilitar ao espectador sair de um estado passivo de observador para a condição de atuante no fenômeno teatral.

As técnicas de Boal, segundo ele próprio afirma, consistem de uma linguagem passível de tratar de todas as situações que envolvem a esfera social do homem, trabalhando com foco nas situações sociais específicas de cada comunidade ou grupo social em questão. Boal descreve sua prática:

(...) esta tem dois objetivos principais: ajudar-nos a conhecer melhor uma situação dada e ensaiar as ações que podem nos ser úteis para quebrar a opressão que ela nos revela.

Conhecer e transformar - esse é o nosso objetivo. Para transformar, é preciso conhecer, e o ato de conhecer, em si mesmo, já é uma transformação. Uma transformação preliminar que nos dá os meios de realizar a outra. Primeiro ensaiamos um ato de libertação, para, em seguida extrapolá-lo na vida real: o TO, em todas as suas formas, é o lugar onde se ensaiam transformações- esse ensaio já é uma transformação<sup>5</sup>.

Essa transformação seria possível considerando o processo de aprendizado nela envolvido, que permitiria o fortalecimento da ação política e social na vida real do atuante. O Teatro Fórum é uma técnica desenvolvida por Boal que tem como influência básica, segundo Koudela, a peça didática brechtiana. A ideia do Teatro Fórum não se restringe ao teatro: é um diálogo entre artistas e público, gerando discussão sobre fatos sociais daquela comunidade ou grupo utilizando-se da linguagem teatral.

Na dramaturgia do Teatro Fórum cada personagem deve conter características ideológicas precisas, no sentido de buscar apresentarem o mais claramente possível padrões e papéis sociais.

Assim como a peça didática, esta técnica utiliza investigação de situações sociais específicas. Boal completa: “As soluções propostas pelo protagonista

---

<sup>5</sup>BOAL, Augusto. *Jogos para atores e não atores*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999, p. 268.

dentro da estrutura da peça que servirá de modelo ao debate-fórum devem conter pelo menos uma falha política ou social que deverá ser analisada durante a sessão de fórum<sup>6</sup>.”

No início se dá uma representação aparentemente comum, mostrando a contradição que se deseja solucionar. A seguir, indaga-se para o público se estes estão satisfeitos com as resoluções alcançadas pelo protagonista. Como a ideia é representar más soluções para estimular o debate, a resposta do público em geral é não; então se explica que a peça será novamente apresentada, só que desta vez qualquer um pode interromper a ação e redirecionar seu fluxo no sentido da solução que lhe parecer mais adequada. Boal explica:

A partir do momento que um *espect-ator* toma o lugar do protagonista e propõe uma nova solução, todos os outros atores se transformam em agentes de opressão - ou, se já exerciam essa opressão, a intensificam, a fim de mostrar ao *espect-ator* o quanto será difícil transformar a realidade<sup>7</sup> (...)

Quando o participante termina sua ação sem conseguir romper a opressão, o ator-protagonista volta ao seu papel e a peça terminará com o mesmo desfecho. Se outro *espect-ator* desejar intervir, o espetáculo será retomado do momento que este quiser investigar. Se a opressão conseguir ser sanada por um participante, os outros atores abandonam seus personagens, e novos participantes devem assumi-los para demonstrar outras maneiras de opressão aos atores, mantendo o jogo de protagonista versus opressores.

Para Boal (1999), a luta do participante contra a opressão é um jogo lúdico que serve como aprendizado e exercício para influenciar sua atitude vida real, pois fica mais familiarizado com prováveis táticas dos opressores e estratégias para os oprimidos. Esta característica veio ao encontro à proposta pedagógica desta pesquisa, que por meio de jogos e debates articulou uma tentativa de construção coletiva do um conhecimento de forma crítica.

Os temas do Teatro Fórum, segundo Boal (1999), devem possibilitar escolhas e serem claros e objetivos, encaminhando a discussão para um debate mais

---

<sup>6</sup>BOAL, Augusto. *Jogos para atores e não atores*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999, p. 29.

<sup>7</sup>BOAL, Augusto. *Jogos para atores e não atores*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999, p. 31.



enriquecedor. Por outro lado, o autor coloca que não é necessário que se encontre uma resolução final, mas sim buscar as soluções para estimular uma boa discussão: ainda que uma resolução seja encontrada, seu caráter é relativo, pois pode não ser cabível para todos os participantes.

Apesar de o Teatro Fórum consistir de uma técnica muito útil para o tipo de pesquisa realizada, não foi possível utilizar essa prática com o grupo, por falta de tempo para a realização de uma montagem de fato, conforme havia sido planejado no princípio. O trabalho foi desenvolvido mais próximo aos moldes da peça didática, no sentido de não haver apresentação para o público externo da comunidade, e sim a proposição de improvisações, que eram discutidas posteriormente.

Observando o fato da comunidade em que os participantes vivem estar próxima da região de preservação ambiental do Parque Metropolitano de Pituaçu, procurei levantar algumas propostas para improvisação conversando com o grupo e também com moradores da região acerca de problemáticas do contexto socioambiental da comunidade, que vive no entorno do parque.

As situações das cenas eram sorteadas por duplas ou trios entre os participantes, que deveriam improvisá-las propondo uma solução ao final. Um exemplo de situação tratada, fato verídico, foi a seguinte: numa manifestação contra a poluição da lagoa de Pituaçu, um artista pertencente à comunidade protesta usando perna de pau e com cartaz de proteção ambiental, é ameaçado de morte pela polícia armada.

Um trio de atrizes trabalhou com esta situação, onde duas entravam em cena como manifestantes gritando: “Lagoa sim, verde também, isso é nosso e pode ser seu também!”. Uma batia um rastelo no chão e outra carregava uma placa. A terceira participante entrou representando um policial, com um pau na mão, perseguindo os manifestantes com brutalidade. Essa cena impactante causou reações em quem a observava: a filha de dois anos de uma das integrantes do grupo que estava assistindo à representação virgula aproximou-se da cena e, aflita, atirou uma bola com que estava brincando na atriz que representava o policial, durante o conflito.

No trabalho com esta improvisação e com várias outras utilizei como método um jogo chamado *Troca de papéis*, utilizado tanto por Brecht como por Boal, em que se pede para os atores inverterem os personagens que representaram e repetirem a cena, com intenção de propôr uma ferramenta útil para relativização dos pontos de vista dos participantes.

No caso descrito acima, ao repetirem a cena, a participante que era policial entrou sozinha como manifestante, repetindo algumas falas das atrizes anteriores, mas carregava na face uma feição próxima à do policial que havia representado, buscando contato visual com o público e fazendo gestos expandidos e dilatados. Ao entrarem os policiais, um com uma arma nas mãos, e outro com um pau, reprimiram o manifestante agredindo-o fisicamente. O manifestante resistiu e continuou, bem mais firme que os da primeira cena, bradando seu direito de protestar defendendo o meio ambiente. Os policiais a retiram à força, e ela grita que lutará até a morte.

Foi uma cena forte, assim com a primeira, e que gerou um debate muito rico, uma das atrizes que participou das cenas expressou uma visão dialética: “não existe uma verdade, e nesse caso existiam duas verdades: a do guarda e a dos manifestantes, o guarda achava que estava fazendo certo e recebia ordens para isso, e a verdade do manifestante que queria lutar por aquilo que ele acreditava ser real e verdadeiro.” Este trecho exprime uma relativização dos pontos de vista, que era um dos objetivos da proposição do jogo da *Troca de Papéis*.

A mesma atriz revelou que apreciou mais representar o manifestante, pois se expressava e podia mostrar o que realmente pensa. E o guarda, muitas vezes por obedecer a instâncias superiores a ele, precisa estar em outra posição. Perguntei a ela se o guarda poderia de alguma forma se encontrar em uma situação contraditória. Ela concordou e acrescentou que não achava que fosse certo a forma como os policiais agem com a população, agredindo e ofendendo; mas que eles também têm a sua verdade e tem o porquê de estar fazendo aquele dever. Questionou também os manifestantes, que poderiam estar tomando o espaço do outro ao protestarem na avenida, relativizando as verdades de cada personagem.

Além deste tema, foram levantados, improvisados e discutidos alguns outros, como tráfico de drogas, despejo de família de um imóvel por falta de pagamento do aluguel, poluição sonora, latrocínio e opressão no ambiente de trabalho. Uma alarmante constatação foi que, durante todo o período de trabalho com o grupo, a violência e a brutalidade foram temas e soluções que emergiram constantemente e foram discutidos, não apenas por consistirem em uma realidade presente no cotidiano da comunidade em que o grupo vive, mas também por serem opções propostas por eles nas improvisações como forma de responder às opressões sofridas no dia a dia.

Quando a violência era a solução proposta na improvisação, procurava questionar nas discussões. Perguntava a eles se conseguiriam enxergar outra forma de resolverem a situação apresentada sem violência. Muitas vezes recebia o silêncio como resposta, mas após insistir um pouco eles eram capazes de delinear formas de mobilização comunitária ou outras soluções para as problemáticas emergentes, testadas então em cena, originando novas improvisações.

O jogo da *Troca de papéis* impulsionou muito o processo, possibilitando a experimentação coletiva a partir do texto de forma dinâmica, originando questionamentos a respeito das atitudes e escolhas do personagem e não das atuações dos participantes, em um cunho educativo. Koudela afirma, a respeito desse jogo:

*A troca de papéis impedia a fixação a partir de uma perspectiva única. Se tivéssemos trabalhado apenas a partir do princípio da identificação com um único papel, o texto teria sido interpretado a partir de uma visão unilateral e não haveria a percepção de atitudes de diversos ângulos<sup>8</sup>.*

Ao defender uma visão oposta a anterior durante a cena, os atuantes devem elaborar argumentos, colocar cada participante em uma nova situação em que deve também justificar e compreender o ponto de vista contrário, ampliando por meio da diferenciação o discernimento e modificando os pontos de vista por meio da mudança de personagens.

---

<sup>8</sup>KOUDELA, Ingrid Dormien. *Texto e Jogo - uma didática brechtiana*. São Paulo: Perspectiva, 1996, p.96.

É necessário esse distanciamento da troca para que o participante não se identifique com o personagem e enxergue o papel como tipo social, permitindo a multiplicidade de visões sobre personagens e fatos, sem que nenhuma seja considerada correta ou incorreta. Em debates com o grupo este foi um ponto colocado por alguns participantes, a importância de refletir criticamente e a libertação que esta observação proporciona, provocadas pelo jogo teatral.

O método utilizado neste trabalho, desenvolvido a partir da técnica de Brecht e Boal, foi bastante proveitoso para debater fatos sociais específicos de uma comunidade em particular, obtendo êxito por contemplar suas demandas e carências, tocando uma esfera social que procurou incluir características educativas e democratizantes. No caso, além de colaborar para a profissionalização do grupo como atores e multiplicadores, também fomentou um teatro que consiste por si só em uma expressão de resistência popular, por tratar-se de uma linguagem de teatro direcionada ao povo e feita pelo povo.

Após as práticas teatrais e entrevistas com os participantes, conclui-se que a utilização de jogos na perspectiva apresentada atingiu dimensões sociais e pedagógicas de extrema utilidade como método de ensino e reflexão, provocando experimentação de formas e visões variadas que possibilitaram um descondicionamento na maneira de pensar e agir, o que é considerável e significativo para a realização de um debate sobre degradação ambiental e desigualdade social na comunidade em questão.

### **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

BOAL, Augusto. 200 jogos para o ator e não ator com vontade de dizer algo através do teatro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

\_\_\_\_\_. Jogos para atores e não atores. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

\_\_\_\_\_. Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

BRECHT, Bertolt. Estudos sobre teatro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

COUTINHO, Marina Henriques. A favela como palco e personagem. Rio de Janeiro: De Petrus, 2012.

KOUDELA, Ingrid Dormien. Brecht: um jogo de aprendizagem. São Paulo: Perspectiva, 1991.

\_\_\_\_\_. Texto e Jogo - uma didática brechtiana. São Paulo: Perspectiva, 1996.

\_\_\_\_\_. Um Vôo Brechtiano. São Paulo: Perspectiva, 1992.

## O TEATRO POLÍTICO NA TRILOGIA DE GUERRA DA AMOK

STELZER, Andréa<sup>1</sup>

### RESUMO

Este texto busca questionar as novas formas de teatro político e documentário tendo como objeto de estudo a trilogia de guerra da Amok no Rio de Janeiro (*Dragão* - 2008, *Kabul* – 2010 e *Histórias de família* – 2012). A dramaturgia do ator é um fator importante de criação ética e estética por meio do treinamento e das improvisações com os documentos reais que não envolve somente a escritura corporal, mas a relação com a materialidade e as subjetividades. A Amok partilha com Brecht a concepção antinaturalista da cena e a intensa corporalidade dos atores de forma a estabelecer um distanciamento e uma reflexão imediata do espectador. O político passa a ser percebido por meio da performance dos atores estabelecendo um espaço de reflexão partilhada, chamando a responsabilidade do espectador com o aqui e agora.

**Palavras-chave:** Amok, teatro político, teatro documentário.

### ABSTRACT

This paper searches to question the new forms of political and documentary theater having as object of study the trilogy of war of Amok in Rio de Janeiro (*Dragon* - 2008, *Kabul* - 2010 *Stories of Family* - 2012). The dramaturgy of the actor is an important way of creation ethic and aesthetic through the training and the improvisations with the actual documents that is not only about the body writing, but the whole process of relationship with materiality and subjectivity. Amok shares with Brecht a conception antinaturalist of the scene and the intense corporality of the actors that establishes a distanciation and a reflection of the spectator. The political is perceived through the performance of

---

<sup>1</sup> Andréa Stelzer é doutora em artes cênicas pela UNIRIO com a tese “A dramaturgia do ator e a poética do real: um estudo de duas companhias – Théâtre du Soleil e Amok”, com bolsa da Capes, tendo realizado parte de sua pesquisa na Universidade Paris 3 sob orientação de Béatrice Picon-Vallin. Autora do livro: “A escritura corporal do ator contemporâneo”. Atriz, professora e pesquisadora com ênfase em dramaturgia, processos de criação atoral e teatro documentário.

the actors establishing a shared space for reflection, drawing the public to the responsibility with the here and now.

**Key-words:** Amok, political theater, documentary theater.

### **Introdução**

Este texto propõe um estudo das novas formas de teatro político e documentário por meio de uma análise dos espetáculos da trilogia de guerra da Amok partindo do trabalho do ator, daquilo que chamei em minha tese de dramaturgia do ator e poética do real. A dramaturgia do ator pode ser definida como um processo de construção do texto cênico por meio das improvisações dos atores com a materialidade e os fatos reais. Trata-se de uma escritura atoral que se realiza imediatamente no palco a fim de lidar com as questões urgentes do mundo.

O teatro político aqui será analisado não como um teatro militante, mas como um teatro que se apodera da história em curso e dos fatos reais. De acordo com Lehmann, o que é político no teatro só pode aparecer de forma indireta, de modo oblíquo, ele não é traduzível pela lógica de um discurso político. A questão do teatro político não consiste simplesmente no tema ou em um conteúdo, mas em assumir uma forma política. Não é a simples informação que vai criar um efeito político, mas o modo como se trabalha a percepção destas questões.

### **Procedimentos de atuação e treinamento**

Desde 2006 realizo uma pesquisa sobre o trabalho do ator na companhia Amok e publiquei um livro com o título “A escritura corporal do ator contemporâneo” sobre a mímica corporal criada por Decroux e a sua utilização no espetáculo *Cartas de Rodez*, primeiro espetáculo da companhia, representado por Stephane Brodt. Este espetáculo constitui numa criação dramaturgical do ator ao dialogar sua escritura corporal com as cartas de Artaud quando ele estava internado no hospício de Rodez. O treinamento com a mímica corporal passou a ser um importante dispositivo para os atores realizarem uma transposição poética da realidade por meio de um corpo poético, estilizado e diferente do cotidiano.

O corpo cênico, com sua poética dilatada, estabelece um procedimento de atuação que busca não interpretar nada, nem representar nada, mas, como afirma Ferracini (2013, p.35-36) ser um disparador de afetos e criar um fluxo de forças de criação e recriação, atuando, enfim, como composição. Os diferentes treinamentos são uma referência importante para se pensar como as técnicas corporais podem atuar como dispositivos não para mostrar mais competência, mas para aumentar a capacidade de potência de afeto, pelo encontro com as diferentes subjetividades envolvidas no processo.

Notou-se que na Amok o treinamento consiste em buscar formas de trabalhar com a materialidade do ator no sentido de ser um disparador de afetos. A materialidade aqui não consiste no trabalho com o material, mas ela se relaciona com a própria corporalidade do ator, com o outro e os dispositivos cênicos e ainda com o espectador como forma de criar potências de afeto. O ator não mais interpreta um personagem, mas ele compõe com sua materialidade ampliando as potências de afeto. Não basta simplesmente realizar a ação, mas buscar potências de afetos pelo acontecimento do encontro, pelo entrelaçamento de forças entre o sujeito e o objeto.

Para a trilogia de guerra foi realizado um treinamento baseado em três pilares: mímica corporal de Decroux, a improvisação com os estados anímicos e o treinamento com os cantos e as glossolalias (fragmentos de palavras sem sentido, buscando uma sonoridade pela intensidade e dínamo-ritmo a fim de buscar novas formas de expressão sem ser pelo sentido conhecido das palavras). O treinamento com a mímica corporal consiste na segmentação das partes e na sua reconstrução de acordo com os princípios cênicos, tais como: o equilíbrio instável, a imobilidade, o movimento a partir do tronco, a contraposição corporal, a equivalência (princípios estes estabelecidos por Decroux e retomados por Eugênio Barba no estudo da antropologia teatral).

A mímica corporal cria um corpo outro, livre dos condicionamentos do cotidiano, ela estabelece um atravessamento de forças, no qual o ator se percebe guiando e sendo guiado pelo seu corpo. A mímica potencializa a performance do ator ao buscar o movimento inesperado, impensado, instintivo, que renova os signos de teatralidade criando novas formas de reflexão sobre o real.



O segundo treinamento foi a improvisação com os estados anímicos. O ator deve perceber onde nasce o estado (raiva, medo, amor, alegria) e deixar se contaminar por ele, percebendo quais as partes do corpo que vão se mobilizando. Este treinamento é realizado individualmente e em dupla com um ou dois estados contraditórios (tristeza e alegria, raiva e depressão) utilizando somente as glossolalias como forma de explorar as sensações e uma desobjetivação do ator pelo encontro com outros devires.

Por vezes, a improvisação com os estados possibilita a criação de uma zona limítrofe na experiência do ator, que se situa entre uma realidade sensorial pessoal e uma zona desconhecida, de descontrole, assim descobrindo novos territórios para sua criação. A improvisação com os estados pode ser compreendida como uma vivência que busca uma experiência de aumento de potência dos meios de afetar e ser afetado pelo outro (lugar de turbulência entre o sujeito e o objeto).

A Amok utilizou a improvisação com estados a fim de ampliar a vivência corporal de sensações e da memória física do ator. Os atores percebem os movimentos que surgem deste trabalho e repetem para buscar uma forma para os seus personagens. O trabalho com os estados contraditórios estabeleceu uma experiência real dos atores para compor as situações grotescas exigidas pelos personagens do último espetáculo *Histórias de família*, na qual os atores deveriam fazer crianças representando o comportamento violento dos adultos, sem se tornar infantil.

Logo, o treinamento com os estados aumentou a dinâmica do jogo físico dos atores que mudavam de um estado para outro sem muita psicologia, assim como o comportamento das crianças. Os atores trabalharam até o limite de sua expressão física, criando um efeito impactante no espectador, chamando a sua atenção para o aqui e agora da cena.

O terceiro treinamento foi o trabalho com a voz e com os cantos como uma forma de potencializar os afetos por meio das sonoridades, dos silêncios, das intensidades. O trabalho com os diferentes cantos e idiomas permitiu que os atores criassem novos territórios para desobjetivação (atravessamentos de forças de potência). Neste caso, os cantos atuam como lugar de descontinuidade, de ruptura, fragmentando a narrativa e criando novos territórios de significação e de “devires” por meio das sensações.

A Amok realizou um trabalho que eles chamaram de “conto cantado”, no qual os atores aprendiam os cantos das regiões trabalhadas nos espetáculos (Israel, Palestina, Afeganistão) e improvisavam as cenas junto com um músico que tocava os instrumentos destas regiões. A música, tocada ao vivo tanto nos ensaios quanto nas apresentações foi um importante dispositivo que ajudou os atores a entrar rapidamente no estado e a compor suas partituras em harmonia com os outros dispositivos cênicos.

### **A trilogia de guerra e os documentos**

Para montar a trilogia de guerra a Amok realizou uma grande pesquisa de documentos a fim de mergulhar no universo das pessoas que vivem nos conflitos bélicos contemporâneos. Foram colocadas as seguintes questões: como o teatro pode lidar com os fatos reais? Como teatralizar os documentos? Como o teatro pode dialogar o poético e o político? Como o teatro documentário pode ser um fator de experiência? Tomando a experiência não como um acúmulo de conhecimentos e práticas, mas pelo processo de aprofundamento e intimidade com as subjetividades envolvidas.

Os três espetáculos de guerra partiram de experiências diferentes: *Dragão* (2008) foi criado a partir de depoimentos de pessoas que vivem no conflito da Palestina e Israel, *Kabul* (2010) partiu de uma imagem real de uma mulher de burca sendo assassinada no estádio de Kabul que dialogou com o romance “Andorinhas de Kabul” e *Histórias de família* (2012) partiu de um texto dramático de uma autora que viveu na guerra da Bósnia e criou uma dinâmica diferenciada pelo extremo jogo físico dos atores.

*Dragão* (2008) foi um tipo de teatro documentário, criado a partir de depoimentos, relatos e imagens reais sobre o conflito de Israel e palestina. Stephane Brodt representou as subjetividades dos dois lados do conflito (o terrorista palestino e o israelense paraplégico), sob o ponto de vista da família e da perda dos filhos para o monstro da guerra. Os atores buscaram formas de incorporar estas vozes por meio de uma memória corporal de forma intensiva e detalhada, notando-se uma poética corporal estruturada pela mímica realizando um filtro poético desta realidade.

Os atores também aprenderam a falar as línguas intercalando com o português. O trabalho com as ações era minucioso e detalhado pela relação

com os dispositivos cênicos como as grades e a manipulação dos objetos na cena, de forma repetitiva, que revelava a sujeição ao trabalho. O modo como foi trabalhado o peso, a espessura e a densidade dos objetos tornavam concreto o sofrimento e a submissão dos personagens. A música, assim como a luz, ajudavam a pontuar o tempo sublinhando a ironia do destino e ajudando no dínamo-ritmo dos atores.

Ao contrário de *Dragão* que partiu de depoimentos para fazer um teatro mais político, em que as personagens não dialogam, em *Kabul* (2010) existe um drama construído a partir de um fato real para a criação de um espetáculo de ficção sobre quatro personagens em busca da dignidade confiscada pela violência da guerra. A imagem real de uma mulher, Zamina, coberta com uma burca azul, sendo executada publicamente no estádio de Kabul em novembro de 1999, revelou um fato tão cruel quanto distante. Para falar de tal realidade a Amok escolheu dialogar com o romance de Yasmina Kadra “Andorinhas de Kabul”.

Todo o trabalho de precisão corporal foi incorporado pelos atores ao utilizar a mímica para realizar ações com objetos invisíveis como lavar-se sem água, subir uma escada imaginária, comer sem comida. Os atores criam potências de afeto nos pequenos gestos e olhares, nos instantes simples da vida e nas relações desgastadas dos casais. Os corpos dos atores contam uma narrativa e, apesar de ser uma peça com diálogos, a maioria das cenas são realizadas em silêncio, conduzidas pelas ações dos atores.

No último espetáculo, *Histórias de família* (2012), a Amok rompe com a característica de pesquisa antropológica e cria um jogo mais dinâmico dos atores criando uma situação de ironia e derrisão sobre a realidade dos adultos vista pelo olhar das crianças. A Amok escolheu trabalhar com texto dramático de uma autora sérvia que viveu na guerra da Bósnia, que busca ironizar a falta de responsabilidade dos adultos em relação a guerra ao criar uma transposição em seu texto com adultos que interpretam crianças que brincam de representar o comportamento violento dos adultos.

Para representar crianças sem se tornar infantil, os atores utilizaram um treinamento a fim de intensificar o jogo físico do ator, por meio de improvisações com estados anímicos, mudando rapidamente de um estado para outro, como no comportamento das crianças. A música, quase sempre

alegre para se contrapor à situação trágica da guerra, estabelece o plano do imaginário criando um clima lúdico e de ironia das situações. Ela une o trágico com o cômico numa situação de total absurdo, por exemplo, quando o filho Andria vai matar os pais dançando e cantando no ritmo da música.

Os espetáculos de guerra da Amok partilham com Brecht a ideia de um teatro político por meio de uma concepção anti-naturalista criando situações nas quais a inocência do espectador é perturbada e colocada em questão. A estética dos quadros com suas interrupções, a intensa corporalidade dos atores, a música e os cantos que rompem com as narrativas, os personagens grotescos e a meticulosidade das ações fragmentadas e dissociadas estabelecem uma entrada do real na cena criando o efeito de estranhamento e convidando o espectador para uma reflexão com o aqui e agora da cena. O jogo dos atores e a sua gestualidade criam signos de teatralidade que fazem o espectador refletir sobre a sua realidade.

Desta forma, pode-se afirmar que a teatralidade dos atores pode produzir uma experiência estética e também política, como afirmou Rancière, ao realizar uma partilha do sensível, potencializando a percepção do espectador e criando uma consciência renovada sobre a realidade. Logo, o teatro pode dar a ver a realidade de uma forma mais intensa pela poética dos atores ou ainda o teatro pode revelar uma realidade renovada por meio da dramaturgia dos atores ao aproximar cada vez mais sala e cena, real e ficção, ator e performer.

### **Considerações finais**

Podemos concluir que o trabalho dos atores com os documentos e com as subjetividades cria um processo de experiência durante o treinamento por meio da escuta, do aprofundamento aumentando a potência de afeto pelo encontro entre o sujeito e o objeto. O gesto metódico, dissecado e fragmentado das ações dos atores nos espetáculos da trilogia cria uma ressonância no espectador que, ao participar da mesma sensação de realidade dos atores, vivencia uma experiência poética.

O teatro como veículo de transformação social, tal como desejava Brecht, exige um tipo de espectador emancipado, como afirmou Rancière, capaz de fazer a sua própria leitura e refletir sobre os fatos recriados pela sua

imaginação. A experimentação de novas formas e o jogo dos atores coloca o espectador em uma condição de perturbação e inquietação tirando-o da posição passiva de observador para uma condição de reflexão.

A Amok inaugura uma nova forma de teatro político e documentário, pois não procura se apossar das palavras das vítimas pela projeção de suas imagens no palco, mas se apropria lentamente num processo de improvisação dos atores buscando uma memória corporal que vai ressoar na memória do espectador criando uma consciência renovada da realidade.

A questão não é somente saber se aquilo que foi mostrado na cena reflete exatamente a nossa sociedade, mas de perceber como, a partir daquilo que é dito e mostrado, a cena e a sala podem elaborar juntas uma consciência nova da realidade que lhes é comum, a fim de que a própria sociedade transforme esta nova consciência em ação.

#### **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

BARBA, Eugenio. *A arte secreta do ator*. São Paulo: Hucitec, 1995.

DECROUX, Etienne. *Mime corporel: textes, études, témoignages*. Saint-Jean-de-Vedas: L'Entretemps Éditions, 2003. Col. Les voies de L'acteur.

DELEUZE, Gilles. *Mil Platôs*, v.4. São Paulo: Ed.34, 1997.

FERRACINI, Renato. *Ensaio de atuação*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

LEHMANN, Hans-Thies. *A escritura política no texto teatral*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

STELZER, Andréa. *A escritura corporal do ator contemporâneo*. Rio de Janeiro: Confraria do vento, 2010.

## BRECHT UND DAS HAUPT DER GORGONE

STILLMARK, Alexander<sup>1</sup>

### ABSTRACT

Brecht und das Haupt der Gorgone

Brecht formuliert sein „anti-aristotelisches Theater“ und hat mit dem griechischen

Klassiker dennoch eines gemein: der Mord, das Verbrechen, die blutige Aktion findet hinter der Szene statt und ist somit der Darstellung entzogen. Uns bleibt der Bericht, die Rekonstruktion des Tatvorgangs. Warum? In einer von realen und medialen Bildern des Grauens und inhumanen Brutalitäten überschwemmten Gegenwart ist diese Zurückhaltung auffällig und dient nicht unbedingt der Steigerung der Publikumszahlen. Wieviele Tote gibt es bei Shakespeare und wie wenige bei Brecht? Und wieviele im täglichen TV-Konsum? Der Zuschauer wird bei Brecht nicht zum erstarrten\_Voyeur degradiert, sondern zum beobachtenden Passagier auf einer Zeitreise bewegt.

Ist das noch zeitgemäß? Der Bilderhunger und das ungeduldige rasende Schnitttempo im Lebensrythmus vor allem der jungen Generation stehen dem scheinbar diametral entgegen. Wie kann Brecht heute noch subversive Erkenntniswirkung zeigen?

### BRECHT UND DAS HAUPT DER GORGONE

1

In der griechischen Mythologie ist das Gorgonenhaupt der Medusa ein Sinnbild tödlichen Schreckens. Mit scharfen Zähnen, die Zunge weit herausgestreckt aus dem aufgerissenen Rachen richtet sie ihren durchdringenden starren Blick aus den großen Augen auf den Betrachter. Statt der Haare winden sich angriffsbereit giftige Schlangen um ihr Haupt. Jeder Sterbliche, der sie ansieht, erstarrt sofort zu Stein. Um ihn in den sicheren Tod zu schicken, erhielt der antike Held Perseus vom rivalisierenden Polydektes den Auftrag, ihm das abgeschlagene Haupt der Medusa zu bringen. Doch Athene, die Göttin der Weisheit, half ihm und gab ihm einen silbern verspiegelten Schild. So konnte er,

---

<sup>1</sup> Regisseur am Berliner Ensemble, Deutschen Theater Berlin, Staatsschauspiel Schwerin, seit 1992 freischaffend. Regiearbeiten im In- und Ausland u.a. in Hanoi, Dhaka, Helsinki, Nikosia, Santiago de Chile, La Paz, Montevideo. Internationale Workshops. Arbeit im ITI. Lehrtätigkeit an Universitäten im In- und Ausland. Lebt in Berlin.

durch den Spiegel sehend, der schlafenden Medusa den schrecklichen Kopf abtrennen. Im Triumph brachte er ihn der Athene, die das Gorgonenhaupt seitdem verwahrt. Aus dem Blute der Medusa entsprangen neue Dämonen und Wesen, u.a. auch ein geflügeltes Pferd, Pegasus genannt, das Sinnbild der Dichtkunst. Soweit der Mythos.

2

Es ist auffallend, dass Brecht in seiner Dramatik äußerst zurückhaltend mit der Darstellung von physischer Gewalt auf der Bühne ist. Keine Schlachtungen, wie bei Shakespeare, keine blutigen Folterungen und Morde auf offener Szene, wenige Erschießungen. Seine Stücke mit der direkten Darstellung von Gewalt sensationell anzureichern, funktionieren nicht - obwohl der Tod bei Brecht allgegenwärtig ist und die Gewalt in der Gesellschaft, die Kälte unter den Menschen eine seiner zentralen Fragen ist. Vielleicht auch deshalb gelten Vielen Brechts Stücke als harmlos und uncool, stehen sie quer zum Mainstream. Die Zuschauer heute sind ganz andere Kaliber des Schreckens gewöhnt. Medial vernetzt und global verbunden sind wir alle permanent Zeugen von Gewalttaten aller Art in allen Teilen der Welt. Wir konsumieren Gewalt, Sex and crime wie eine Droge; vom Kind bis zum Greis treiben wir in einer Sündflut von Bildern schrecklichsten Inhalts. Die ethische Schwelle der Scheu und Scham, die zügelloser Gewalt eine Grenze setzt, ist auf ein erschreckend niedriges Niveau abgesenkt. Der hemmungslose neoliberale Medienmarkt verdammt jede ethische Limitierung als inakzeptable staatliche Zensur und sichert sich so den Zugriff auf die Sinne und Hirne der Konsumenten. Zwar ist die menschliche Spezies äußerst anpassungsfähig und scheint unbegrenzt belastbar. Wir verändern uns mit den Instrumenten und Produkten, die wir in immer schnelleren Innovationsrythmen erfinden, und passen uns der Technik an. Unser Aufnahmevermögen ist enorm gewachsen - wir können heute sehr vieles und auch sehr Unterschiedliches gleichzeitig aufnehmen. Die Gewöhnung an den Anblick von Gewaltbildern setzt schon beim Kleinkind ein und es zeichnet sich ab, dass das nicht ohne Folgen bleibt. Die Zunahme spontaner Gewaltausbrüchen im nichtmilitärischen Bereich, im sogenannten zivilen Leben (Schulen, Verkehrsmittel, öffentlicher Raum usw.) ist offensichtlich und erschreckt uns - doch wir gewöhnen uns daran.

3

Diese wenigen Sätze sollen nur das weite Thema GEWALT UND BILDER umreißen, ohne sich auf eine tiefere Analyse dieses umfangreichen, separaten Forschungsgegenstandes einzulassen.

4

Im antiken Theater finden schreckliche Ereignisse, Morde, Selbstmorde, Vergewaltigungen nicht coram publico, sondern hinter der Szene statt. Die Türe, das Tor ist nicht nur die Auftrittsöffnung in der Wand für den Schauspieler, vor der gespielt wird, sondern bezeichnet zugleich die Schwelle zwischen der Aktion, die stattgefunden hat und der Situation der Spieler, die jetzt mit ihr konfrontiert sind. Diese Auseinandersetzung wird zum theatralischen Ereignis. Hierin ist das antike Theater ein grundsätzlich episches. Das Theater in der Antike war ein stark kanonisiertes episches Spiel, mit festen musikalisch-rythmischen Sprachformen und tänzerisch wie gestisch genau fixierten Körperbewegungen - ein vollständiges theatrales Kunstwerk mit absolutem Formanspruch, vergleichbar der Peking-Oper oder dem indischen Kathakali.

5

Bei Sophokles tritt KÖNIG ÖDIPUS geblendet aus der Tür seines Palastes. Bei Shakespeare werden Gloucester auf offener Bühne die Augen ausgestochen. Und Schiller, von Shakespeare inspiriert, lässt seinen FRANZ MOOR, sich vor den Augen des Publikums an einer Schnur des Theatervorhangs erhängen. Das zeigt neben anderem die Differenz beim Fortschreiten auf dem Weg zur totalen Befreiung des Individuums. Und wir sind noch nicht am Ziel.

6

Brecht postuliert sein „anti-aristotelisches Theater“, misstraut der kathartischen Wirkung des Dramas und hat doch mit dem griechischen Klassiker eines gemeinsam: die gewalttätige Aktion, der Mord findet hinter der Bühne statt. In einer Gegenwart, die real und medial von Gewalt und brutaler Machtausübung dominiert wird, ist diese Zurückhaltung auffällig. Ist doch die Gewalt, die die Gesellschaft beherrscht und in Unordnung stürzt, ein zentrales Thema bei Brecht. Bei ihm wird über große Verbrechen gesprochen und verhandelt, über die Gewalt im Klassenkampf, über revolutionäre Gewalt und das zum Teil sehr radikal.

7



Der junge Brecht soll in den frühen zwanziger Jahren vom Fenster einer berliner Wohnung gesehen haben, wie eine Arbeiterdemonstration von der Polizei zusammengeschossen wurde – und er sei stumm und kalkweiß geworden.

8

1945 schreibt der schweizer Psychoanalytiker C.G Jung in seinem Aufsatz mit dem Titel: „Nach der Katastrophe“ , in dem es um die psychologische Kondition Europas nach dem 2. Weltkrieg und die Frage der Mitschuld an den Verbrechen des deutschen Faschismus geht: „Schon Plato wusste es, dass der Anblick des Hässlichen etwas Hässliches in die menschliche Seele hinein bildet. Die Entrüstung und der Schrei nach Sühne richten sich gegen den Mörder umso leidenschaftlicher und bössartiger, je mehr der Funke des Bösen in der eigenen Seele glüht. Es ist eine nicht wegzuleugnende Tatsache, dass fremdes Böses alsbald zu eigenem Bösen wird, nämlich dadurch, dass es wiederum Böses in der eigenen Seele anzündet. Der Mord ist partiell an jedem geschehen und partiell hat ihn jeder begangen; wir haben durch die unwiderstehliche Faszination des Bösen verlockt, diesen partiellen Kollektivseelenmord mit ermöglicht, und zwar um so mehr, je näher wir standen und je besser wir sehen konnten. Dadurch sind wir unweigerlich in die Unreinheit des Bösen mit hineingezogen, gleichviel was unser Bewusstsein damit tut.....Sind wir moralisch entrüstet, so ist unsere Entrüstung umso giftiger und rachsüchtiger, je stärker das vom Bösen in uns angezündete Feuer brennt. Dem entgeht keiner, denn jeder ist so sehr Mensch und gehört so sehr in die menschliche Gemeinschaft, dass auch jedes Verbrechen in irgendeinem Winkel unserer vielfach schillernden Seele eine allergeheimste Genugtuung auslöst , die allerdings - bei günstiger moralischer Veranlagung – in den benachbarten Kompartimenten eine gegensätzliche Reaktion bewirkt....Jeder hat eben seinen „statistischen“ Verbrecher in sich, wie den entsprechenden Geisteskranken oder Heiligen. Dem Verbrechen insbesondere hat gerade unsere Zeit, das heißt das letzte halbe Jahrhundert, vorgearbeitet. Ist es zum Beispiel noch niemand als fragwürdig vorgekommen, dass man sich so allgemein für Detektivromane interessiert?“ und weiter :„Der Anblick des Bösen zündet Böses in der menschlichen Seele an. Das ist unvermeidlich. Nicht nur dem

Gemordeten sondern auch dem Mörder und dem ganzen menschlichen Umkreis ist Leides geschehen.“

9

Durch den Einsatz hochmoderner Technik ist es der Neurowissenschaft gelungen, die Richtigkeit dieser platonischen Erkenntnis zu beweisen. Bei allem, was wir sehen, hören, sinnlich wahrnehmen, und in unserem Fall beim Gebrauch von Medien jeder Art, beim Anblick von Bildern, Filmen, Theater, Hörspielen usw. läuft in unserem cerebralen Apparat eine entsprechende Performance ab. Wir nehmen eine Rolle an, um das Problem zu lösen. Wir sind nicht passive Konsumenten, sondern aktive Mitspieler. Für Minisekunden werden wir zum Mörder, Liebenden, Herrscher usw. Und ähnlich, wie im Webnet gibt es auch hier kein Vergessen, nichts wird gelöscht, sondern nur in anderen dunklen Bereichen unseres Hirns abgelegt. Nichts geht verloren.

10

### **DER SCHILD DES PERSEUS I**

Der Zuschauer wird bei Brecht nicht zum Voyeur degradiert, denn die Faszination, auch die Faszination des Bösen, fesselt, sondern er emanzipiert den Zuschauer zum beobachtenden Passagier auf einer Zeitreise. Kritisch sieht er beide: diesen Zeitreisenden, dem „Bombardement der Bilder“, (H. Müller) ausgesetzt, ebenso, wie auch den Gegenstand, den dieser beobachtet. Das Moment der Entschleunigung in seinem epischen Theater ist Methode. Nicht die rasche Tat wird zum Zeitmaß, sondern er organisiert die Konfrontation des Zuschauers mit der Vielzahl von Informationen, die diese Tat ausgelöst hat. Und wenn es ihm nötig erscheint das Böse zu zeigen, das Medusenhaupt des Schreckens, macht er es darstellbar durch eine Form – sich gleichsam ebenso eines Spiegelschildes wie Perseus zu bedienen.

11

Einige wenige Beispiele sollen das deutlich machen (1)

In „Die Tage der Kommune“ zeigt das letzte Bild DIE BARRIKADE, den Untergang und das Sterben der Kommune, das Massaker an den Kommunarden von Paris. Schlecht bewaffnet fallen sie vor einem hochgerüsteten unsichtbaren Feind, einsam zuletzt, im tödlichen Kugelhagel der Maschinengewehre, der neuesten Waffentechnik damals 1871. Mensch gegen Maschine – eine Momentaufnahme in einem Prozess, der weit in die

Zukunft , in unsere Gegenwart weist. Die Fotografie der toten Kommunarden, die Brecht gewiss zugänglich war, hätte diese Dimension nicht erreicht. Sie hätte statisch die Opfer geehrt, aber nicht durch die Bewegung den historischen Prozess deutlich gemacht

Im ARTURO UI – als Gangsterspektakel und Jahrmarktshow vorgestellt, fallen Schüsse. Gangster erschießen Gangster bei Nacht, die legendäre Nacht und Nebel- Aktion als theatralisches Zitat aus der Formwelt des amerikanischen Films, wie sie der Zuschauer kennt. Die einzige Protestaktion im Stück, die anklagende Verfluchung des UI durch eine Arbeiterwitwe, wird durch einen Schuss aus der Kulisse, jäh abgebrochen und die Frau fällt um.

Leitbildhaft ist die Gewaltdarstellung in der MUTTER. Brecht und Eisler wählen die große Form der Bach-Passionen; das Massaker von 1905 an den russischen Arbeitern erscheint als vertonter Bericht eines Chores mit Rezitativen und Kantaten. Die Erschießung Pawels wird in einer einzigartigen Passionskantate sublimiert und zum historischen Ereignis.

Die Umwandlung des Packers Galy Gay in einen Soldaten - eines Zivilisten in eine organisierte menschliche Kampfmaschine – kommt fast ohne Gewalt aus – (was zu beweisen ist!) und arbeitet mit der Form des Slapsticks. So zeigt er auch die Scheinerschießung Galy Gays und am Ende sein mörderisches Maschinengewehrfeuer auf eine schutzlose Ortschaft, in die sich Einheimische geflüchtet haben.

Im BADENER LEHRSTÜCK VOM EINVERSTÄNDNIS benutzt er Fotografien, die die brutale Rücksichtslosigkeit im menschlichen Zusammenleben zeigen – der Schrecken vermittelt durch das Bild. Es ist auffallend, mit welcher Genauigkeit und konzeptionellen Disziplin Brecht die neuen Medien in sein Werk einbaute. Wohl wissend, wie sich ein schauspielerischer Vorgang vor einem Foto bzw. einem Film behauptet und sicher in der Wahrung der Distanz zu den Mitteln, die er einsetzt..

12

## **DER SCHILD DES PERSEUS II**

Die Form befreit von der Ohnmacht, mit der uns die Faszination des Bösen fesselt und macht uns zum souveränen, mitdenkend - mitspielenden Betrachter. (siehe STRASSENSZENE). Brecht weiß, dass der Zuschauer, aufgefordert sich zum gesellschaftlich eingreifenden Subjekt zu emanzipieren,

sich primär in einen riskanten Prozess begibt, der ihn aus der Anonymität der Masse heraushebt, ihn kenntlich also schutzlos macht. Und er weiss, wie viel Kraft und Mut das erfordert. Hier setzt das Lehrstück ein – hier geht es direkt zum Forumtheater des Augusto Boal.

13

Aber ist nicht auch im Gegenteil eine Situation denkbar, in der es wichtig wäre und implizit darauf ankäme, zum Beispiel in DER MASSNAHME die freiwillige Auslöschung des Jungen Genossen - seine Erschießung und die Beseitigung des Leichnams in einer Kalkgrube - so erschreckend wie möglich zu zeigen und wie könnte man das machen? Indem wir es spielen.

*Diese kurze Sammlung von Überlegungen soll nicht ästhetisch reglementierend Postulate aufstellen, sondern hat einzig das Ziel unseren Umgang mit der Gewalt, mit Aktionen, Bildern und Zeichen im epischen Theater bewusster zu machen.*

Quellenangabe:

Brecht Stücke, Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Aufbau Verlag, Berlin und Suhrkamp Verlag, Frankfurt /M

Jung, C.G. „Nach der Katastrophe“, erstmals erschienen in: *Neue Schweizer Rundschau, Neue Folge XII /2 (Zürich 1945)*

## REFERENCES

Brecht, B. (1970- ). *Collected Plays*. J. Willett & R. Manheim (Eds.). London: Methuen.

Jung, C.G. (1945/1970). After the catastrophe. In H. Read, M. Fordham, G. Adler, & W. McGuire (Eds.), *The collected works of C.G. Jung, Volume 10: Civilization in transition* (pp. 194-217). 2<sup>nd</sup> ed. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Müller, H. (1989). *The battle: Plays, prose, poems*. C. Weber (Ed. & Trans.). New York: PAJ Publications.

Müller, H. (1990). *Germania*. S. Lotringer (Ed.). (B. Schütze & C. Schütze, Trans.). New York: Semiotext(e).

## PEÇA DIDÁTICA, EXPERIÊNCIA E CHOQUE: O FRAGMENTO *FATZER* COMO NOVA FORMA DE NARRAR

TEIXEIRA, Francimara Nogueira<sup>1</sup>

### RESUMO

O presente trabalho apresenta e discute os conceitos benjaminianos de experiência (*Ehrfarung*), vivência (*Erlebnis*) e choque como um caminho contemporâneo de reflexão para a teoria e a prática da peça didática (*Lerhstück*), tomando o Fragmento Fatzler de Bertolt Brecht como texto-modelo. Walter Benjamin (1994), em suas teses sobre a noção de história, apresenta o fragmento, o rastro, a lembrança, os esboços como possibilidade de buscar analogias entre o passado e o presente. O levantamento bibliográfico sobre esses conceitos, articulado com a análise de um trecho de Fatzler, objetiva defender e aprofundar a noção de modelo de ação (*Handlungsmuster*) como nova forma de narrar, que aponta para o espaço do jogo como um espaço de co-fabulação, onde todos são jogadores. Benjamin constata o declínio da experiência em sua força de realização coletiva, mas vê em Brecht, especialmente, novas condições técnicas narrativas. No caso das peças didáticas, os textos são abertos para a experimentação como modelos que permitem procedimentos como alteração, atualização e apropriação por quem participa do jogo com os modelos de ação. A análise do Fragmento Fatzler revela essas estratégias narrativas através do inacabamento, da interrupção (choque) e do caráter de obra aberta, incluindo o espectador em dimensão ampliada. Brecht se serve da inclusão de vozes narrativas como as do coro, por exemplo, enquanto dá às atitudes dos personagens, como os associativos, um tratamento individualizado, em contraponto dramático e modelar. Os principais autores consultados foram Benjamin (1987,1994), Koudela (1991), Müller (2002), Lehmann (2009), Wirth (1999), Wilke (1999).

**Palavras-chave:** experiência, choque, formas de narrar, Fatzler.

---

<sup>1</sup> Francimara Nogueira Teixeira (Fran Teixeira) é artista do grupo Teatro Máquina, de Fortaleza (CE). Encenadora. Professora da Licenciatura em Teatro do IFCE. Atualmente investiga a experimentação prática com o *Material Fatzler* de Brecht como modelo de ação. Doutora em Artes Cênicas pelo PPGAC/UFBA e mestre em Artes pela ECA/USP. É autora de "Prazer e crítica: o conceito de diversão no teatro de Bertolt Brecht" (Annablume, SP: 2003).

## ABSTRACT

This paper presents and discusses the concepts of experience and shock from Walter Benjamin (1994) as a way to reflect about the learning play's theory (Lehstück), working with Brecht's Fatzer Fragment as a text model. Benjamin in his history's thesis, presents the fragment, the trail, the memory, the sketches as a possibility of seeking analogies between past and present. The review of these concepts linked to an analysis of an extract of Fatzer aims to defend and deepen the notion of the "modular" structure of these texts as a new way of narrating. The theater space is understood as a space of co-fable, where the actors are all players. Benjamin notes the decline of experience as a collective realization, but sees in Brecht's theatre, especially, new technical conditions of narrative. The learning plays are open to experimentation. They allow the players to change and upgrade their format. The analysis of this fragment reveals epic strategies through the interruption (shock) and the character of open work. Brecht uses narrative voices as the choir, for example, while explores the attitudes of the characters, as Fatzer-asocial, in an individualized treatment, creating a dramatic contrast. The mainly reviewed authors were Benjamin (1987, 1994), Koudela (1991), Müller (2002), Lehmann (2009), Wirth (1999), Wilke (1999).

**Key-words:** experience, schock, narrative forms, Fatzer.

O texto de Benjamin escrito em 1933, *Experiência e pobreza*<sup>2</sup>, é um texto-chave para a discussão sobre a tensão *Erlebnis-Erfahrung* que entendo como importante na compreensão do projeto teórico das peças didáticas. Walter Benjamin, com as teses sobre a noção de história, lança um olhar sobre a história de maneira ampliada, compreendendo o fragmento, o rastro, a lembrança, os esboços como possibilidade de buscar analogias entre o passado e o presente. Isso indica uma construção histórica que encontra a presença do passado no presente e um presente já prefigurado no passado.

---

<sup>2</sup> Benjamin inicia sua teorização sobre experiência em 1913, com um texto chamado justamente *Experiência*. Essa discussão torna-se recorrente em sua obra, sendo retomada também em outros textos como *O conceito de experiência em Kant*, *O narrador*, *Sobre alguns temas em Baudelaire* e *Teses sobre a Filosofia da História*, escritos nas décadas de 30-40.

Essa noção de história está atrelada a dois conceitos fundamentais da filosofia benjaminiana que podem iluminar a compreensão contemporânea do projeto brechtiano das peças didáticas: os conceitos colados de *Ehrfarung* (experiência) e *Erlebnis* (vivência).

Nesse texto, Benjamin constata um emergente desaparecimento no mundo capitalista moderno da experiência (*Erfahrung*), noção que associa à tradição; ao ato de contar, de dar conselhos, de guardar; e à memória coletiva. A perda da experiência é também a perda de uma tradição compartilhada por uma forma de transmissão familiar, reduzida, mas contínua e transformada a cada nova transmissão. Com o declínio da experiência, decaem também as formas tradicionais de narrativa, já que não há mais experiências que valham a pena ser transmitidas. A arte de narrar não se ajusta ao mundo moderno, à sua velocidade, ao individualismo, à sua forma de produção. A industrialização e as técnicas modernas de informação indicam uma nova forma de estar no mundo, cravada na noção de vivência (*Erlebnis*): esse é o estado do indivíduo solitário que não tem tempo de compartilhar, de dar conselhos, de escutar. É a experiência vivida, porém solitária, que não remete a nenhuma tradição de experiência coletiva, de reinvenção partilhada.

Benjamin escreve esse texto refletindo sobre a experiência da Primeira Guerra Mundial. Ele constata o silêncio dos soldados no retorno dos campos de batalha, porque não havia exatamente experiências para comunicar:

Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes<sup>3</sup>.

A pobreza de experiência, que torna as experiências vividas inconfessáveis, não mais transmissíveis de boca em boca, revela para Benjamin uma nova barbárie. Essa nova barbárie impulsiona a criação do novo, sem apego algum ao que ficou para trás.

É importante ressaltar aqui, como nos lembra Jeane Marie Gagnebin no prefácio do livro que reúne alguns ensaios de Benjamin sobre literatura e arte, que o foco da discussão benjaminiana em torno do conceito de experiência

<sup>3</sup> BENJAMIN, W. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994, p.115.

está na “[...] idéia de que uma reconstrução da *Erfahrung* deveria ser acompanhada de uma nova forma de narratividade<sup>4</sup>.” Benjamin não se contenta em lamentar o desaparecimento da experiência, mas pretende também apontar, localizando nos artistas de seu tempo, novas formas de narrar. Não há propriamente nostalgia como consequência do declínio da experiência. A constatação de que não há condições de realização para a arte de contar é uma forma também de apontar saídas.

Para Benjamin, os artistas de vanguarda ajustam sua arte ao princípio da pobreza de experiência, porque a memória, a tradição foi extirpada, golpeada muito francamente com a guerra e o desenvolvimento tecnológico. Interessa-o mais diretamente as experiências artísticas que reconstroem um universo incerto a partir de uma tradição esfacelada, porque estas estariam mais próximas de uma tradição narrativa perdida: o passado torna-se um problema do presente. Benjamin refere-se a Brecht como uma das “melhores cabeças do seu tempo” que também trabalha sob esse princípio, como Klee, Scheerbarth, Loos, Le Corbusier, artistas da pintura e da arquitetura de forte expressão nas primeiras décadas do século XX.

Brecht, segundo Benjamin, desilude-se totalmente com seu século, ao mesmo tempo em que produz em total fidelidade com sua época. Brecht reconhece no seu tempo que a produção artística implica em reinventar uma nova conformação para a noção de experiência. O cenário é incerto diante da tradição e da memória esfaceladas.

Giorgio Agamben, em *Infância e história* diz que

[...] justamente porque o sujeito moderno da experiência e do conhecimento – assim como o próprio conceito de experiência – tem suas raízes em uma concepção mística, toda explicitação da relação entre experiência e conhecimento é condenada a chocar-se com dificuldades quase intransponíveis.<sup>5</sup>

Não é possível, simplesmente, fidelizar-se à tradição narrativa para recuperar uma experiência coletiva. Para recuperar uma experiência coletiva é preciso inventar outra forma de narrar. Com Agamben entendo que essa invenção vai encontrar obstáculos importantes. A obra de Brecht me apresenta

<sup>4</sup> GAGNEBIN, J.M. Prefacio In: BENJAMIN, W. op.cit., p.09.

<sup>5</sup> AGAMBEN, *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005, p.30.



pistas nesse sentido. Sua obra revela-se no entrecruzamento das noções de experiência e de vivência, porque assume uma forma épico-narrativa como principal mecanismo de oposição ao teatro do seu tempo, ao mesmo tempo em que expõe suas figuras como as descritas por Benjamin, como espelho do homem “[...] contemporâneo nu, deitado como um recém-nascido nas fraldas sujas de nossa época<sup>6</sup>.”

Brecht, citado novamente por Benjamin no ensaio *O autor como produtor*, repudia a ideia de promover experiências individuais. Tratando da publicação dos *Versuche*, diz que “A publicação [...] ocorre num momento em que certos trabalhos não tem mais porque serem experiências individuais (ter o caráter de obras), estariam mais bem orientados à utilização (transformação) de certos institutos e instituições<sup>7</sup>(tradução nossa).”

Nesses cadernos, os *Versuche*, Brecht publicou os novos textos das peças didáticas e é a eles que se refere, defendendo-os como distintos da noção de obra, porque são criados para um uso específico, que os subtraem da lógica texto/encenação para inseri-los no âmbito da criação compartilhada. Para Benjamin, Brecht previa uma utilização dos seus trabalhos em completa oposição à ideia de obra como divulgação de uma vivência individual. Fundamental ao objeto artístico era sua função social, sua utilidade como instrumento transformador, provocador de atitude crítica. Em Brecht, as noções de obra e vivência são substituídas pelas de produção e utilidade.

Agora, então, é possível tratar ainda de outra esfera da experiência, como noção benjaminiana, que redimensiona o teatro de Brecht. Sabe-se que, pela especificidade do projeto das peças didáticas, a representação para o público pode não ser necessária. Brecht afirmou em *Para uma teoria da peça didática*: “A peça didática ensina quando nela se atua, não quando está sendo vista<sup>8</sup> (tradução nossa).” Aqui, portanto, a noção de experiência ganha novo fôlego, é reconfigurada, porque se torna experiência compartilhada entre os atuantes, dividida como as narrativas tradicionais que Benjamin descreve, que

<sup>6</sup> BENJAMIN, op.cit., p.116

<sup>7</sup> BRECHT *apud* BENJAMIN, Tentativas sobre Brecht. Madrid: Taurus, 1987, p. 49: “La publicación [...] sucede en un momento en el que determinados trabajos no tienen ya por qué ser vivencias individuales (tener carácter de obra), sino que estarán mas bien orientados a la utilización (transformación) de determinados institutos e instituciones.”

<sup>8</sup> BRECHT, Zu den Lehrstücken. Schriften zum Theater 3. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1967, p.1024: “Das Lehrstück lehrt dadurch, daß es gespielt, nicht dadurch, daß es gesehen wird.”

vão sendo transmitidas de forma restrita, em pequenos grupos, porque dependem da oralidade, do tempo presente, da escuta.

Dessa forma o projeto teórico das peças didáticas figura como *Erfahrungstheater*, em antítese ao *Erlebnistheater*, como indica Andrzej Wirth. As peças didáticas podem promover um teatro de experiência por algumas razões importantes: 1. por recuperarem elementos da linguagem narrativa na estrutura dramática; 2. por se inscreverem em uma proposta pedagógica de jogo entre atuentes; e 3. por ser um teatro que opera, a partir das estratégias de identificação ou de estranhamento, com figuras que se contrapõem de forma individualizada às questões coletivas.

No texto *O narrador* de 1936, Benjamin retoma muitas das questões já postas em *Experiência e pobreza* para defender a escrita de Nicolai Leskov como pura arte de narrar. Reúne, assim, as características presentes em sua obra que lhe dariam o estatuto de narrador, mas um narrador contemporâneo, que articula vivência e experiência de forma renovada:

Vistos de uma certa distância, os traços grandes e simples que caracterizam o narrador se destacam nele. Ou melhor, esses traços aparecem, como um rosto humano ou um corpo de animal aparecem num rochedo, para um observador localizado numa distância apropriada e num ângulo favorável. Uma experiência quase cotidiana nos impõe a exigência dessa distância e desse ângulo de observação. É a experiência de que a arte de narrar está em vias de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. Quando se pede num grupo que alguém narre alguma coisa, o embaraço se generaliza. É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências<sup>9</sup>.

A arte de narrar está associada a uma dimensão utilitária: “Essa utilidade pode consistir num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida<sup>10</sup>.” É também traço das narrativas tradicionais o inacabamento, a não justificativa, a ausência de soluções: “Metade da arte narrativa está em evitar explicações<sup>11</sup>.” Isso dá ao episódio narrado uma amplitude diametralmente oposta ao que é oferecido como informação pelos jornais, como comunicação de massa. A informação, em essência, se explica, interpreta pelo leitor, porque é, fundamentalmente,

<sup>9</sup> BENJAMIN, op.cit., p.197-198.

<sup>10</sup> BENJAMIN, op.cit.,p.200.

<sup>11</sup> BENJAMIN, op.cit., p.203.

formadora de opinião. A narração, em contrapartida, é sugestão, é obra aberta à interpretação de quem dela compartilha e a transmite.

É também por esse aspecto de inacabamento, de obra aberta, que acredito poder defender o teatro de Brecht como um teatro que promove uma nova filiação ao conceito de experiência, como definido por Benjamin, porque propõe uma nova forma de narrar. No caso específico das peças didáticas, temos textos abertos para a experimentação, como modelos que programam, em seu projeto, a alteração, a atualização e a apropriação. Esse é um pressuposto para o trabalho com o *Lehrstück*: encarar os textos como modelos de ação. Benjamin defende ainda, referindo-se à arte de narrar, que “Contar histórias é sempre a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas<sup>12</sup>.” A atualização por parte de quem joga através da imitação de atitudes e do improviso de situações, procedimentos importantes no tratamento das peças didáticas, é o espaço renovado para que a arte de contar de novo não se atrofie.

Não se trata, contudo, de ver em Brecht a recuperação da noção de experiência benjaminiana, mas de encontrar aqui uma chave para o entendimento do projeto das peças didáticas que concentra a necessidade de conceber novas formas com a urgência dos novos temas. Curioso perceber que Brecht atualiza as formas tradicionais de narrar ou a própria linguagem narrativa, através de um gênero que idealmente lhe faz oposição, o dramático.

Defendo que Brecht, no projeto das peças didáticas, transita de forma bastante intrigante entre a noção de experiência (*Erfahrung*) e a noção de vivência (*Erlebnis*). Ao definir a forma épica para seus textos, Brecht se lança contra a atrofia da experiência, pela inclusão de vozes narrativas como as do coro, por exemplo, enquanto as atitudes dos personagens, como os associiais, recebem um tratamento individualizado, por exemplo, quando tomam decisões particulares, egoístas, solitárias, absolutamente ilustrativas da noção de *Erlebnis*. O menino em *Aquele que diz não*<sup>13</sup>, quando decide voltar,

<sup>12</sup> BENJAMIN, op.cit., p.205.

<sup>13</sup> Tanto *Aquele Que Diz Sim* como *Aquele Que Diz Não* tratam da saga de um menino que acompanha um professor e um grupo de estudantes numa expedição às montanhas em busca de remédios e instruções e, no seu caso específico, em busca da cura para a doença da sua mãe. Nessa viagem ele se depara com a situação de ver posto em prática um velho costume que determina que quem não possa seguir viagem deve ser abandonado. Essas peças têm inspiração no Nô de Zenchiku, chamado *Taniko*, ao qual Brecht teve acesso

desobedecendo à decisão coletiva, opõe-se ao costume, opõe-se, portanto, ao que diz a experiência. Com sua posição individual opera uma reflexão sobre o costume. Não há, portanto, a defesa da *Erlebnis* como experiência contemporânea, mas há um uso explícito do ato egoísta para refletir sobre o paradoxo da experiência.

É preciso apontar as qualidades da narração quando a tomamos por uma operação artística. Narrar é contar uma história. Contar de novo é o procedimento que garante a continuidade do ato de contar e que confere às histórias contadas sua perpetuação e acréscimos. Uma marca importante, às vezes pouco discutida, é que o ato de narrar não pressupõe a transmissão de uma verdade, embora seja mediado pela sabedoria, como encarnação da tradição. A narração é, assim como a experiência, um campo de conhecimento, mas não de verdades. Dentro da linguagem e do espaço do teatro, portanto, com suas vozes no tempo presente e estruturadas no diálogo como desenho relacional, é que o teatro de Brecht, com as peças didáticas, pode esboçar uma nova forma de narrar e reinventar a noção de experiência.

Segue um trecho do *Fatzer*, projeto inacabado de Brecht escrito entre 1926 e 1930, no qual a tensão entre as decisões individuais e coletivas ganha um desenho exemplar das questões aqui discutidas:

*Aparecem dois Açougueiros*

FATZER  
Aqueles ali me ofenderam ontem.  
Precisamos mostrar a eles  
Que não podem conosco.

BÜSCHING  
Fique aí, Fatzer, nós precisamos  
Da carne.

FATZER  
Não me importa. Preciso  
Falar com eles.

*Fatzer avança em direção a um Açougueiro. Outros  
Açougueiros saem da loja e o cercam.*

AÇOUGUEIROS  
Ali está aquele sujeito que  
Levou uns cascudos ontem. Ele quer  
Levar mais um pouco hoje.

---

através de uma versão em língua inglesa. (BRECHT, B. *Aquele que diz sim e Aquele que diz não*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, vol. 3. Teatro completo em 12 volumes)

FATZER  
 Ontem eu era apenas um. Mas hoje  
 Estamos em maior número. Vamos lá Büsching!

UM AÇOUGUEIRO  
 Dêem-lhe um soco na boca!  
 Quem é ele?

*Eles derrubam Fatzer*

KEUNER *Para Büsching e Leeb*  
 Fiquem onde estão! Não se deixem  
 Notar. Façamos como  
 Se não o conhecêssemos.

UM AÇOUGUEIRO *para eles*  
 Ei, vocês aí!  
 Vocês o conhecem?

KEUNER  
 Não!

UM AÇOUGUEIRO  
 Vocês estavam com ele  
 Vocês devem conhecê-lo.

KEUNER  
 Não, nós não o conhecemos.

OS AÇOUGUEIROS *voltando para a loja*  
 Melhor para vocês!<sup>14</sup>

Fatzer tinha saído para arrumar comida e conseguiu alguma garantia de um soldado para o dia seguinte. Seus companheiros Keuner, Büsching e Leeb esperam por Fatzer no lugar combinado, mas Fatzer se atrasa porque se envolve numa confusão com os açougueiros. Os açougueiros reencontram Fatzer no dia seguinte e o espancam na frente de seus companheiros. Seus colegas fingem não conhecê-lo.

Brecht dá o título de *Segundo desvio de Fatzer* ao fragmento que contém esse trecho, do qual trouxe aqui apenas um recorte. Nele se destaca um dos desdobramentos do egoísmo de Fatzer, de sua postura associal. A inversão importante é que seus companheiros, que desertaram com ele, fazem duplo de sua atitude e negam ajuda para não serem reconhecidos. Fatzer frustrou as expectativas de conseguir algum alimento. Sua ação solitária opera um desvio ao planejado. A reação de seus colegas também é uma forma de

<sup>14</sup> BRECHT, B. Decadência do egoísta Johann Fatzer. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995, vol. 12, p. 216-219.

qualificar a ação de Fatzter. A vivência, figurada exemplarmente na atitude associal de Fatzter, é refletida pela reação dos companheiros. O que se abre ao exame não é a ação de Fatzter, nem a dos seus companheiros, mas a discussão sobre o valor do acordo. Aqui, portanto, a chamada ação dramática não se resolve, mas ganha um encaminhamento épico: a situação se impõe mais forte que os destinos de cada um, o comportamento associal parece indicar uma nova forma de narrar.

É importante refletir aqui sobre o que pode significar uma inovação técnica. O texto de Brecht opera uma inovação técnica. Nesse trecho específico do *Fatzter*, a ação esperada, a ação conseqüente, seria a ajuda. A interrupção no desenrolar natural da ação acontece dentro mesmo da ação dramática e através do diálogo. A negação à ajuda se dá como meio técnico e recurso épico, porque desorganiza a identificação na relação Fatzter/companheiros e instaura uma suspensão da ação. O que foi interrompido pode ganhar, com a interrupção, o status de acontecimento. O acontecimento que surge da interrupção produz a emoção específica do espanto. Esse é um dos trabalhos de Brecht: saber fazer operar a interrupção da ação.

A função do texto no teatro épico, cuja investigação Benjamin diz ser difícil, não seria a de apoiar ou ilustrar a ação, mas a de interrompê-la. O texto, portanto, junto com os recursos técnicos, o desempenho do ator por meio do "gesto" e o *Verfremdungseffekt*, teria a função de "interromper a ação", cuja intenção era de desincompatibilizá-la do público<sup>15</sup>.

Carla Damião, no artigo *Sobre o significado de épico na interpretação benjaminiana de Brecht*, discute que o conceito de interrupção (*Unterbrechnung*) para Benjamin é central no entendimento do teatro épico, associado imediatamente à função do gesto. Benjamin relaciona o conceito de interrupção ao da vivência do choque (*Schockerlebnis*), através das noções de montagem no cinema e de estranhamento no teatro, como meios técnicos artísticos de invenção de novas formas de narrar. No *Fatzter*, por exemplo, a possibilidade de organizar as partes está dada na sua forma de fragmento, o que permite liberdade de montagem.

<sup>15</sup> DAMIÃO, C. M. Sobre o significado de épico na interpretação benjaminiana de Brecht. In: SELIGMANN-SILVA, M. (Org.). Leituras de Walter Benjamin. São Paulo: FAPESP/Annablume, 2007, p.198.

Para Benjamin, a noção de experiência individual ou vivência (*Erlebnis*) substituiu, na sociedade moderna, a experiência coletiva e compartilhada (*Erfahrung*). A vivência do choque (*Schockerlebnis*) é uma espécie de choque perceptivo, fruto da tecnicização, do automatismo, da velocidade da vida moderna. A arte, para expressar e discutir essa nova percepção, cria princípios de trabalho como a *collage*, a montagem, a interrupção da ação. Jacques Rancière discute a aparição da montagem dentro da tradição estética do século XX:

Esta estética foi implementada na altura do Dadá e do Surrealismo como uma forma de fazer explodir a “realidade” do quotidiano burguês e revelar a realidade mais profunda por ele reprimida, a realidade do sonho, do desejo e do inconsciente. Depois foi retomada pelos artistas marxistas que começaram a usar este processo, através da técnica da fotomontagem, como uma forma de mostrar as realidades da violência e da exploração que sustentavam as falsas aparências de uma pacata democracia<sup>16</sup>.

A montagem, aqui entendida como recurso estético, é um jogo para promover o choque entre elementos heterogêneos e por vezes contraditórios. A montagem parte do princípio da descontinuidade. A modernidade, para Benjamin, pode ser resumida nos sintomas de sua urgência, no interesse e na provocação da descontinuidade. A análise de Norbert Bolz ajuda a entender o contexto das reflexões de Benjamin, para quem o tempo da descontinuidade encontra representação no exercício artístico do choque: “Por isso, a Guerra Mundial é, para Benjamin, o antiépico por excelência. Nada pode ser relatado a seu respeito, porque o que a Guerra Mundial conseguiu foi transformar a vida toda em sequências de choques<sup>17</sup>.”

O teatro épico expressa-se através de meios técnicos como o cinema e o rádio, refuncionalizando esses meios ao se utilizar deles na linguagem teatral. Benjamin já havia feito uma analogia entre a interrupção da ação – provocada pelas diversas formas de efeitos de estranhamento – e a montagem como recurso técnico utilizado pelo cinema, pelo rádio e pela fotografia, quando afirmou que o “O teatro épico avança aos saltos, de um modo comparável ao

<sup>16</sup> RANCIÈRE, J. As desventuras do pensamento crítico. In: *Crítica do Contemporâneo*. Conferências internacionais. Política / Educação / Biologia. Porto: Fundação de Serralves, 2007, p.81.

<sup>17</sup> BOLZ, N.W. Onde encontrar a diferença entre uma obra de arte e uma mercadoria? Dossiê Walter Benjamin, São Paulo, n.15, p. 90-8, set.-nov.1992, p.98.

das imagens de uma película cinematográfica. A sua forma básica é a do choque<sup>18</sup>.”

O choque para Brecht é articulado em seu teatro através das diversas formas de interrupção da ação, que se organizam no teatro épico sob a prática do estranhamento. Através do estranhamento o procedimento da identificação com o personagem – seja do espectador, seja do ator – é interrompido, a fim de criar uma certa distância crítica. Com esta atitude estimulada pelo estranhamento, a obra (em si mesma, o que ela trata e onde ela se insere) ganha a possibilidade de ser observada reflexivamente.e sua teoria do teatro.

O conceito de refuncionalização ou troca de função desenvolvido por Brecht ao longo de sua obra é central na discussão sobre as possibilidades geradas pela técnica. Uma inovação técnica instaura uma modificação no próprio fazer artístico, alterando fundamentalmente a forma de produção e de recepção.

Brecht criou o conceito de “refuncionalização” para caracterizar a transformação de formas e instrumentos de produção por uma inteligência progressista e, portanto, interessada na liberação dos meios de produção, a serviço da luta de classes. Brecht foi o primeiro a confrontar o intelectual com a exigência fundamental: não abastecer o aparelho de produção sem o modificar<sup>19</sup>.

A peça didática, pelo seu projeto teórico-prático, radicaliza ao fundir as condições de produção com as de recepção, dirigida muito especialmente a quem participa e não a quem assiste. O choque torna-se efeito e matéria para as experiências de espanto e descoberta, possibilitadas pelo jogo, pela fisicalização e pela imitação de atitudes associadas.

O conceito de choque surge na análise de Benjamin sobre a tecnicização da sociedade, quando a experiência (*Erffahrung*) sucumbe à vivência (*Erlebnis*). Sua discussão me interessa porque associa à essa questão a ideia de descontinuidade e as saídas estéticas desenvolvidas a partir do choque, como a montagem e o estranhamento. As alternativas artísticas para o uso do choque perceptivo apontam caminhos políticos sobre o lugar da arte contemporânea e suas possibilidades de ação e criação. Hans-Thies Lehmann alerta que o simples espelhamento ou reprodução do discurso político, criando uma situação ilustrativa e superficial entre teatro e ação política, não contribui

<sup>18</sup> BENJAMIN, op.cit., p.217.

<sup>19</sup> BENJAMIN, op.cit., p.127.



em nada para efetivar uma ação política através da linguagem teatral. O urgente, e Benjamin já havia refletido bastante sobre essa questão, é promover uma alteração radical na forma de percepção do que é político. Buscar essa alteração já indica uma ação política.

O que defendo aqui, ao articular o conceito benjaminiano de experiência e as peças didáticas de Brecht, é que quando no teatro se opera uma inovação técnica, quando se instaura uma ruptura com uma convenção, se dá também uma ação política. No teatro podemos entender como revolução formal e ato político, portanto, todas as tentativas de superação dos aspectos dramáticos. Por drama entendo prioritariamente ação imitativa, que supõe, por sua vez, certa sucessão de acontecimentos, estes encadeados pelas problemáticas vividas por seus personagens. Se não há mais drama, pelo menos não nessa acepção, também não há mais ação, nem muito menos personagem. O teatro hoje tem instaurado novas formas de exposição e tratamento dos problemas sobre os quais se dedica, que não recorrem às formas da representação ou às da imitação. O teatro hoje se serve, antes, de formas que se utilizam do próprio teatro para organizar processos instrutivos e daí operar politicamente.

Nessa discussão se inscreve de forma clara o teatro brechtiano e defendo que, muito especialmente, os textos dos *Lehrstücke*. Estes textos conseguem expressar uma tarefa social (política) em sua estrutura dramaturgica (forma). Forma e política estão aqui reunidas, mas não se fundem. Ambas podem ser percebidas em suas particularidades, mas estão a serviço de um projeto estético-político que as abarca e as funda, porque é simultaneamente teórico e prático. O estudo das peças didáticas brechtianas aponta, assim, uma direção para pensar a tensão forma e política e pode também apresentar chaves na abordagem e entendimento dessa questão.

Andrzej Wirth discute as peças didáticas como metateatro, como parateatro. Os textos são escritos para serem discutidos como modelos, para efetuar uma revisão no teatro a partir de seus próprios elementos. Essa operação, a de poder realizar a partir de seus próprios elementos uma ação política, é que articula a tarefa política do teatro: a de discutir-se a si mesmo como teatro. Nesse contexto, Walter Benjamin traz com sua obra uma contribuição fundamental à compreensão dos processos de produção artística, por articular um pensamento em arte. Para refletir sobre a função política do

teatro hoje e no que as peças didáticas podem contribuir para inspirar essa discussão, Benjamin traz, antes de tudo, método.

A discussão em torno das tensões forma e conteúdo, tendência e qualidade artística, arte e política é aprofundada com Benjamin, porque ele parte do entendimento prévio de uma relação de interdependência e necessidade entre essas tensões. Seus conceitos de *Ehrfarung*, *Erlebnis* e *Schockerlebnis*, surgidos do seu envolvimento com as obras de Baudelaire, Proust, Brecht, entre outros artistas, organizam a reflexão filosófica em estreita relação com o aprofundamento nos fenômenos estéticos.

Brecht, em sua obra, reinventa o texto dramático não apenas na sua epicização, mas por meio do tratamento formal dado a conteúdos contemporâneos. Tal estratégia aponta para uma poética da cena que se sobressai ao texto, o ultrapassa.

## TEATRO DOCUMENTÁRIO E A HISTÓRIA NÃO CONTADA

VIEIRA, Elise<sup>1</sup>

### RESUMO

O artigo tem como objetivo principal evidenciar a relação do Teatro Documentário com a História Oral e, portanto não-oficial. Ao, em determinados processos criativos, discutir um tema social elegido pelo grupo, esta modalidade teatral não só estimula como também produz e se utiliza da história não contada de grupos sociais muitas vezes excluídos, marginalizados, sem voz ativa na História Oficial ou nas mídias convencionais.

Dessa forma, um processo criativo de Teatro Documentário que estabeleça essa relação promove diálogos sociais que talvez não acontecessem normalmente; os atores literalmente dão corpo e voz, de forma sensível e ética, a um grupo que possivelmente se encontra à margem da sociedade, enquanto as pessoas documentadas têm a oportunidade de se verem de uma forma diferenciada. Assim sendo, o Teatro Documentário torna-se uma forma de construção e expressão de memória coletiva.

**Palavras-Chave:** Teatro Documentário; História Oral; Memória Coletiva.

### ABSTRACT

The article has the main goal of showing the relationship between Documentary Theatre and Oral History. When, in certain creative processes, this kind of theatre elects a social theme to be discussed by the group, it not just stimulates but also produces and uses the untold history of social groups that many times are excluded, marginalized, with no active voice in Official History or in conventional medias.

This way, a Documentary Theatre creative process that establishes this relationship promotes social dialogues that maybe would not normally happen; the actors literally give body and voice to a marginalized social group in a sensitive and ethical way, and the documented people have the opportunity of

---

<sup>1</sup> Elise Vieira é atriz e pesquisadora em Teatro Documentário. Graduiu-se em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (2002) e concluiu seu Mestrado em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Minas Gerais (2013) com a dissertação "História Oral e Autobiografia no Teatro Documentário".

seeing themselves from a different point of view. In this sense, Documentary Theatre becomes a way of building and expressing collective memory.

**Key Words:** Documentary Theatre; Oral History; Collective Memory.

Minha relação com o Teatro Documentário começou de forma prática e até mesmo um pouco ingênua. Em meu projeto de formatura em Artes Cênicas na Universidade de São Paulo, dirigido por Marcelo Soler, eu, ele e mais dois atores nos perguntávamos o que seria realizar um Documentário no teatro. Interessados em discutir o tema *Perdedores* ou *Como a Vida nos Transforma em Números*, entrevistamos, filmamos e convivemos por seis meses com pessoas reais que de alguma forma seriam consideradas mal sucedidas pela sociedade. Nossa intenção era discutir os conceitos de *sucesso* e *fracasso* questionando os padrões estabelecidos e valorizando as histórias de vida dessas pessoas.

Também nos interessamos em evidenciar o fato de que, desde o nascimento até a morte, somos considerados nada mais do que números. Número da certidão de nascimento, número da carteira de identidade, número do CPF, número da carteira de trabalho, número da certidão de casamento e número até mesmo da certidão de óbito. A montagem apresentada em 2002 chamava-se *292*, número de um corpo indigente documentado ao longo do processo de criação. As outras pessoas eram Teresinha, que defendia ser a famosa *Teresinha do Chacrinha*, e Moacir, um homem que sonhava ser piloto de avião.

Um dia Teresinha foi assistir à montagem. Foi muito interessante notar suas reações ao longo da encenação. Às vezes ela ria, e comentava: “coitada”! Em outros momentos sentia-se extremamente emocionada e chorava. No final da apresentação, chamei-a ao palco e todos a aplaudiram de pé. Ela saiu do teatro nos abraçando forte, agradecendo e muito feliz.

Naquela época, eu Marcelo Soler e nossos colegas de trabalho achávamos que estávamos criando um novo tipo de teatro e que ainda não existia algo como Documentário no Teatro. Ao longo do processo, assistimos muitos documentários cinematográficos e nos perguntávamos, a todo momento, como deixar claro, na linguagem teatral, que a peça apresentada não era puramente ficcional, mas sim que tínhamos nos utilizado de registros

de determinada realidade em questão para a construção do nosso discurso cênico. Ao longo da montagem, áudios, vídeos e projeções de fotos das pessoas reais documentadas deixavam claro que elas realmente existiam e não tinham saído de nossa imaginação. Talvez o dia em que esse fator documental tenha ficado mais claro tenha sido aquele em que Teresinha assistiu a uma visão de si mesma no teatro. Teresinha era, ali, um documento vivo.

Hoje, finalizando meu mestrado na Universidade Federal de Minas Gerais e estudando o Teatro Documentário de forma mais verticalizada, torno-me mais consciente de alguns de seus aspectos. Um que particularmente me interessa é a utilização da História Oral, e portanto não-oficial, feita por esta modalidade teatral.

Segundo José Carlos Sebe Bom Meihy, historiador contemporâneo e pioneiro nos estudos da História Oral no Brasil, a História Oral surgiu em oposição às “grandes histórias”, de blocos, de sistemas políticos institucionais, das estruturas magníficas” (MEIHY, 2007, p. 85), para privilegiar “o avesso disso, as anomalias, os casos pequenos, a percepção de grupos particularizados” (MEIHY, 2007, p. 85).

Para o autor, não se pode pensar na História Oral sem considerar o contexto da década de 1960, o período posterior às duas Grandes Guerras, a contracultura e o impacto do desenvolvimento tecnológico. Sem este último, seria muito difícil pensar em fazer História Oral e registrar devidamente os testemunhos. Com a ajuda dos gravadores, pessoas antes marginalizadas puderam ter algum espaço na construção da história social.

Meihy defende que a História Oral é tida, por alguns, como uma ferramenta; para outros, como uma técnica; para certos grupos uma metodologia e ainda para outros um saber. Determinados grupos também a considerariam uma disciplina. Para o autor, a História Oral é

Um conjunto de procedimentos que se iniciam com a elaboração de um projeto e que continuam com o estabelecimento de um grupo de pessoas a serem entrevistadas. O projeto prevê: planejamento da condução das gravações com definição de locais, tempo de duração e demais fatores ambientais; transcrição e estabelecimento de textos; conferência do produto escrito; autorização para o uso; arquivamento e, sempre que possível, a publicação dos resultados que devem, em

primeiro lugar, voltar ao grupo que gerou as entrevistas (MEIHY, 2007, p. 89).

Interessa-me, na pesquisa de mestrado realizada, a História Oral como um procedimento utilizado pelo Teatro Documentário. Este não como um fim, mas sim um meio pelo qual o material documental é coletado e os artistas estabelecem contato com as pessoas entrevistadas. Ou seja, o Teatro Documentário pode se utilizar da História Oral em seu processo, mas é uma construção criativa de um discurso cênico, não a História Oral em si.

A partir do momento em que o grupo teatral elegerem tema social a ser discutido, surge também um grupo social a ser entrevistado, documentado e transformado em material criativo. O vínculo com a História Oral não só se estabelece, mas é também estimulado. Dois grupos sociais totalmente diferentes passam a dialogar, estabelecer um elo de confiança, trocar experiências.

Importante colocar que este diálogo requer um cuidado ético por parte daqueles que realizam as entrevistas. Não só por tratarem de pessoas que muitas vezes se encontram em situações vulneráveis, mas também pelo fato de que as mesmas ainda estarão vivas quando o documentário for apresentado, todas as etapas do processo requerem sensibilidade e respeito por parte dos criadores. Bill Nichols, apesar de tratar mais especificamente do cinema documentário, expõe questões éticas a serem consideradas pelo documentarista que também servem perfeitamente ao terreno teatral. Para Nichols,

Os documentários mostram aspectos ou representações auditivas e visuais de uma parte do mundo histórico. Eles representam os pontos de vista de indivíduos, grupos e instituições.

[...]

As pessoas são tratadas como 'atores sociais': continuam a levar a vida mais ou menos como fariam sem a presença da câmera. Continuam a ser atores culturais e não artistas teatrais. Seu valor para o cineasta consiste não no que promete uma relação contratual, mas no que a própria vida dessas pessoas incorpora. Seu valor reside não nas formas pelas quais disfarçam ou transformam comportamento e personalidade habituais, mas nas formas pelas quais comportamento e personalidade habituais servem às necessidades do cineasta (NICHOLS, 2009, p. 30 - 31).

Para Gary Fisher Dawson, a memória proveria uma das energias motivacionais principais do Teatro Documentário. Este transmitiria a força das palavras de pessoas que raramente são ouvidas. Assim sendo, a utilização da

linguagem oral em cena, explicitando-a como um recorte da realidade, conferiria ao Teatro Documentário sua potência, relacionada às histórias reais contadas aos documentaristas.

Desta forma, o Teatro Documentário torna-se uma possibilidade de construção e expressão de memória coletiva. Independentemente do conteúdo de uma montagem documental ser ou não politizado ou ligado a circunstâncias sociais extremas, essa possibilidade de expressão da memória não-oficial e 'escondida' é um fator que já torna essa modalidade teatral essencialmente política, no sentido de compartilhar informações sociais que não seriam evidenciadas em mídias convencionais.

O mesmo propicia encontros que talvez não ocorressem se não fosse pelo processo teatral, criando diálogos entre diferentes esferas sociais. Os artistas entrevistam, investigam eticamente um grupo social em questão para dar-lhe voz; as pessoas reais documentadas compartilham suas histórias de vida num espaço que não existiria oficialmente. No momento em que um ator conversa, entrevista, passa a conhecer um grupo social antes desconhecido e, partindo dessa convivência, dá seu corpo e voz a uma ou mais destas pessoas reais cenicamente, o mesmo toma a responsabilidade ética de representá-lo, discuti-lo e problematizá-lo.

Já o conjunto social documentado, no momento em que assiste ao resultado cênico deste processo, vê-se no outro (ator) por uma perspectiva nunca antes vista. Um grupo se coloca no lugar do outro para dar-lhe corpo e voz; o outro compartilha suas histórias de vida e as vê documentadas, valorizadas, em cena. Ambos, juntos, produzem memória coletiva e a compartilham publicamente.

Voltando ao exemplo do início, à montagem 292, posso afirmar que nos utilizamos da História Oral produzida durante a convivência com aquelas pessoas para a construção de um discurso cênico documental que lhes dava corpo e voz. Teresinha, por sua vez, teve a oportunidade de ver-se de uma forma que não seria possível no dia-a-dia, assim como pode sentir sua história de vida valorizada, compartilhada, documentada. Não em livros, não de forma oficial, mas sim de forma ética, sensível e questionadora.

## **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

DAWSON, Gary Fisher. *Documentary Theatre in the United States – An Historical Survey and Analysis of Its Content, Form, and Stagecraft*. Westport: Greenwood Press, 1999.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. *História Oral: Caminhos e Perspectivas*. In: MIRANDA, Danilo Santos de. *Memória e Cultura – A Importância da Memória na Formação Cultural Humana*. São Paulo: Edições SESC SP, 2007.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao Documentário*. Campinas, SP: Papyrus, 2005.

SOLER, Marcelo. *Teatro Documentário – A Pedagogia da Não-Ficção*. São Paulo: Hucitec, 2010.



