

**I CONGRESSO INTERNACIONAL LUSÓFONO
TODAS AS ARTES | TODOS OS NOMES
Livro de Atas**

**Glória Diógenes, Lígia Dabul,
Paula Guerra e Pedro Costa (Orgs.)**

**I CONGRESSO INTERNACIONAL LUSÓFONO
TODAS AS ARTES | TODOS OS NOMES
Livro de Atas**

**Glória Diógenes, Lígia Dabul,
Paula Guerra e Pedro Costa (Orgs.)**

Publicado em Março 2017
por Universidade do Porto. Faculdade de Letras
Via Panorâmica, s/n,
4150-564, Porto, PORTUGAL
www.lettras.up.pt

Design: Tânia Moreira
Capa: Esgar Acelerado
ISBN 978-989-8648-85-3

O conteúdo dos textos publicados é da total responsabilidade do(s) seu(s) autor(es), e não reflete necessariamente a opinião dos organizadores desta obra.

 Atribuição CC BY

Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. É permitida a distribuição, adaptação e criação de trabalhos a partir dos conteúdos apresentados nos textos publicados nesta obra, desde que devidamente identificada a fonte.
Mais informações: <https://creativecommons.org/licenses/>

CAPÍTULO 3

Em busca de um fazer teatral político contemporâneo In search of a contemporary political theater

Andrea COPELIOVITCH¹

Resumo

O teatro consiste na apresentação de imagens vivas de acontecimentos passados no mundo dos homens que são reproduzidos ou que foram, simplesmente, imaginados; o objetivo dessa apresentação é divertir (Brecht, 2005: 127).

Partindo dessa afirmação de Bertold Brecht, pretendemos levantar algumas questões sobre a eficácia das formas cênicas para apresentar questões políticas na atualidade.

As questões passam por três exemplos, dois dramaturgicos e um abordando a prática teatral de forma pedagógica:

1. "Antígona de Sófocles", de Brecht
2. Medeia
3. Workshop em 2015 com Mario Biagini do Workcenter Jerzy Grotowski e sua crítica à cena de uma atriz que queria fazer uma denúncia à forma como são tratadas as mulheres no Islã.

Palavras-chave: teatro político, Brecht, diversão, eficácia.

Abstract

The theater aims to present vivid images of past events in the world of men that have happened or have simply been imagined; the purpose of this presentation is fun (Brecht, 2005: 127).

From this statement by Bertold Brecht, we intend to raise some questions about the effectiveness of scenic ways to present political issues today.

Our questioning perpasses three examples, two of them based on theater dramaturgy and one based on theatrical practice in a pedagogical way:

1. "Sofocles' Antigone", by Brecht
2. Medea
3. A Workshop in 2015 ministered by Mario Biagini from Jerzy Grotowski's Workcenter, in which he criticized to the scene of an actress who wanted to make a complaint about the way women are treated in Islam.

Keywords: political theater, Brecht, entertainment, effectiveness.

1. Ode a Brecht

Todas as artes contribuem para a maior de todas as artes, a arte de viver. (Brecht, 1957: 173²)

Em tempos instabilidade política, quando a maioria dos executivos de uma empresa está envolvida em tramas de corrupção com membros do governo, como é o caso da Odebrecht no Brasil, é tempo de fazer uma ode a Brecht.

Bertold Brecht ainda é a grande referência para aqueles que buscam fazer ou compreender o teatro político, esse teatro que se faz dentro da *polis* em busca de uma transformação da mesma.

¹ Universidade Federal Fluminense, Brasil. E-mail: copeliovitch(at)hotmail(dot)com.

² Alle Künste tragen bei zur größten aller Künste, der Lebenskunst.

Platão nos livros III e X de “A República” (Platão, 1993) expulsa o poeta da *polis* pela sua ausência de valor no sistema educativo. Platão viveu durante a popularização da escrita, em um período onde os sofistas se faziam valer da arte retórica para fazer propaganda política, a transmissão do conhecimento na Grécia até então era feita oralmente, pelos poetas, na boca dos rapsodos. As verdades eram poéticas acolhendo luz e sombra, *chiaroscuro*, vida e morte como em toda grande arte. A escrita nos mostra que a verdade pode ser forjada em um papel, fixada, tornando-se final, exterior ao homem: ali, no mundo das ideias, vive a finalidade. O poeta e o rapsodo, em sua ambiguidade, não servem à essa verdade final, sua pedagogia é a pedagogia do corpo e do encontro, essa é a pedagogia do teatro. Se na história do teatro ocidental consideramos que ele nasce na Grécia, tendo como primeiros registros as grande tragédias, que se encerram com Eurípedes, contemporâneo de Platão (e de cujo trabalho Platão era grande admirador, ao contrário de Aristóteles), podemos pensar que o teatro já nasce em sua decadência, fadado a ser inútil... mas o teatro é por definição poético e ambíguo e o teatro pode apresentar as características de sua sociedade para uma tomada de consciência. Historicamente, podemos encontrar muitos exemplos nos textos: as tragédias têm aspectos múltiplos da sociedade grega, por exemplo, Antígona de Sófocles, em que podemos encontrar uma polêmica sobre a lei da *polis* em oposição à lei da tradição, mais antiga que dizia que um parente deve enterrar seus mortos...

2. Primeiro exemplo: “Antígona de Sófocles” de Brecht

“Antígona de Sófocles” de Brecht foi escrita em 1948.

Brecht escreve um poema para Antígona que temeu a morte, mas, mais ainda, temeu a indignidade. Traz o prelúdio que remete a tragédia original a uma situação mais recente (o nazismo) e a uma motivação mais próxima (o irmão pode estar vivo) que nos aproxima como público. E poderíamos pensar em um primeiro momento que estamos tão distantes da discussão sobre a ética, sobre a lei antiga e a lei dos homens originalmente proposta por Sófocles. Em 1951, Brecht reescreve o prólogo, dessa vez dito por Tirésias, no qual ele insta o público a pensar sobre situações semelhantes, sem ser explícito, como no primeiro prólogo.

Brecht preserva o linguajar trágico, ou seja, a fala e a personagem se constroem em torno da ação.

Levanta a discussão sobre a tirania, sobre os horrores da guerra, sobre o direito de fugir. Nenhum dos irmãos é vilão ou ambicioso, apenas soldados, soldados de Creonte, o tirano, que toma para si a mão do destino, desafiando os deuses e ofendendo a Terra. Sabemos que o destino será implacável com ele.

Brecht parodia os versos de Sófocles: “Há muitas maravilhas, mas nenhuma é tão maravilhosa quanto o homem.” (Sófocles, 2002). Temperando-os com um pessimismo

pós-guerra: “Nada é mais terrível do que o homem (...) Nada o deixa perplexo.” (Brecht, 2003).

Existe uma subdivisão do coro, os anciãos, que, de fato, dançam conforme a música. Antígona mantém sua integridade como poucos, e Brecht tira-lhe o chapéu e escreve seu poema.

2.1. A guerra

Na tragédia escrita por Sófocles, os dois irmãos de Antígona, filhos do famigerado Édipo, matam-se um ao outro em luta pelo trono de Tebas.

A guerra em Brecht é uma guerra de pilhagem, Creonte já é o soberano de Tebas e os irmãos são soldados a suas ordens. Polinices, ao ver o irmão morto, acovarda-se e foge (como o soldado do prelúdio). A guerra está no fim, o tirano anuncia vitória, mas em meio às comemorações, a festa de Baco (*panis et circences*), aproveitando a distração, o exército de Argos ataca e toma Tebas, além do suicídio de Hemon, Megareus, o filho mais velho de Creonte morre na batalha. Creonte expulsa Tirésias, sem escutar suas previsões. O resultado de suas ações aparece de imediato, pois a ambição desmedida, sua própria *hybris* (e ele havia acusado Antígona de ser desmedida...) o fez perder o filho, o apoio dos anciãos e o trono.

3. Segundo exemplo: Medeia

Também um tirano Creonte aparece na tragédia Medeia, de Eurípedes. Segundo alguns estudiosos é um outro Creonte, rei de Corinto, porém também vítima da moira infeliz, herdeiro das previsões que Tirésias fizera para seu homônimo.

Também na Medéia de Eurípedes vemos a discussão sobre a obediência ao *ethos*, Jasão jurou-lhe fidelidade no templo de Hécate, e é baseada nesse juramento que Medéia executa sua cobrança.

Medéia e Jasão, ambos exilados, como exilados foram os filhos de Édipo, Medeia e Jasão com as mãos sujas de sangue, envoltos em paixões, traições, mais vítimas de seu próprio *pathos* do que da *hybris*.

Medeia e Jasão são personagens sem a tranquilidade da tragédia, personagens cheias de contradições, ações que perdem a lógica aristotélica (o encontro com Egeu, a fuga no carro do Sol, a volta dos filhos ao palácio de Medéia após o envenenamento da filha do tirano) — as ações podem ser menos verossímeis, mas estas personagens, menos heróicas, menos escravas do destino, possuem conflitos internos bem verossímeis — Creonte que comete a falha trágica por piedade de Medeia mãe, Jasão em sua ambição e excesso de virilidade e a perturbada Medeia, com quem compartilhamos a tristeza, o desespero, o ódio e o plano de vingança, a hesitação e a execução do plano.

São essas personagens conturbadas, próximas às personagens do drama moderno que dão vida à obra de Chico Buarque e Paulo Pontes em “A gota d’água”, onde o coro é

fragmentado em vizinhas e companheiros de bar, cada qual ganhando seus próprios pequenos conflitos (em uma dimensão secundária, claro). Aí, ao melhor estilo do teatro épico Brechtiano, com direito a *song* e tudo. As *songs* são um grande recurso dos espetáculos de Bertold Brecht e consequentemente de seus textos, herdadas do cabaré e do *vaudeville*, servem como artifício de estranhamento, quebram a continuidade da ação, a identificação e o realismo. O ator se distancia do personagem sem pudor e canta para a plateia, canções com letras críticas, em geral ácidas e sarcásticas. As *songs* se diferenciam do musical convencional na intencionalidade da quebra, causando um certo desconforto no espectador que vê frustrada sua expectativa de imersão nos acontecimentos da trama.

Em “A gota d’água”, os autores aproveitam o drama individual dos protagonistas trágicos para falar de tirania e questões sociais, o aumento das prestações da casa, o mundo da favela, a própria Medeia traz uma questão feminista/feminina (como em Eurípedes) da mulher que se sacrifica pelo homem e depois é trocada por uma mais jovem, ou mais rica/que oferece ascensão social (como em Eurípedes...). O assassinato dos filhos nesse drama moderno é, de certa forma, amenizado pelo suicídio da mãe.

Em “Medeamaterial”, Heiner Müller nos apresenta uma Medeia enlouquecida, fragmentada, fragmentados são seus diálogos.

O Poema “Margem Abandonada” é o prelúdio da exposição dessa alma atormentada que é Medeia, mostrando a paisagem atormentada de uma margem de lago, os detritos, fragmentos de vidas, um eu que fala (lírico), quem eu? Medeia? Jasão? Heiner?

Medeia descobre a traição de Jasão e em sua fala monólogo dentro do diálogo expõe seu plano como futuro/ presente (o diálogo com Jasão e a descrição dos fatos)/ passado (a continuação do diálogo após a descrição dos acontecimentos)

Após o monólogo de Medeia, a única fala de Jasão é: “Medeia”.

O texto não possui pontuação. E Medeia pergunta (ou talvez afirme) à ama: “Conheces este homem” (Müller, 1993).

E o autor traz de volta esse narrador/poeta/arauto com seu poema épico? Lírico? Dramático? Falando de sexo entre marinheiros, de como os jovens de hoje (?) dizem sim, das guerras, do conforto do sexo, não em forma, mas em questão. Nesta viagem em que navegar é preciso e viver não tem tanta precisão assim, Heiner Müller encontra sua Medeia, na margem suja do lago, ela mata os filhos, a amante do homem, e os argonautas prosseguem, como sempre, hão de seguir viagem.

No meio do lixo, das ruínas eles vêem erguer-se a frágil Antígona, talvez a mais digna das heroínas, os tiranos Creontes e Pentheus, as mulheres enlouquecidas mal-amadas: Fedra e Antígona, os adúlteros Jasão, Helena, Clintaminestra, os cegos Édipo e Tirésias, Teseu herói, Teseu Tirano, todos os guerreiros deuses e mortais, duplos do orquestral Dioniso, vítimas da implacável Moira e da própria *hybris*, que se apresentam a nós pela primeira vez a cada vez que os lemos ou assistimos, seja sob a forma das sensuais Bacantes de José Celso Martinez Correa, da Antígona dionisíaca de Antunes Filho, do Édipo étnico de Sotigui Koyaté, do Dyonisos em cadeiras de roda de Suzuki, são todos o poeta à

margem de uma pólis já nascida decadente, cuja decadência eles purificam através desta ação/*poiesis*.

4. O estranhamento

No livro *Viagem a Ixlan*, Castaneda, em um dos relatos sobre seu aprendizado com o feiticeiro tolteca D. Juan Mattus, descreve uma passagem em que conta ao velho índio sobre a dificuldade que um amigo estava passando ao lidar com seu filho rebelde. D. Juan sugere que o amigo contrate bandidos para surrar o garoto. Castaneda fica revoltado com a proposta, D. Juan explica que nunca se deve confrontar um ser humano diretamente, que ele não deve ser surrado nem repreendido pelo pai, que “um susto nunca faz mal a ninguém. O que faz mal ao espírito é ter alguém dando na gente, dizendo o que se pode e o que não se pode fazer.” (Castaneda, 1972: 11). Depois o pai deveria ajudar o menino a refazer-se do susto.

Poderíamos pensar nessa passagem como a proposta de Brecht de um efeito de estranhamento ou distanciamento (*Verfremdungseffekt*) como técnica para causar uma reflexão por parte do público.

Para Gerd Bornheim,

(...) o distanciamento já é estabelecido no texto pelos princípios da dramaturgia não aristotélica. E o distanciamento recebe tratamentos específicos na cenografia, na elaboração dos elementos cênicos, no trabalho de direção e em tudo o que concorre para a efetuação do espetáculo. Finalmente, o distanciamento alcança também o espectador; Brecht fala até na necessidade de se desenvolver uma “arte do espectador”. (...) Portanto, o sistema brechtiano do distanciamento acaba determinando a totalidade do fenômeno teatral. (Bornheim, 1992: 248)

Aqui começamos a transcender o texto para falar de toda a obra teatral, essa obra que acontece no aqui e agora, diante do espectador. Brecht, assombrado com os acontecimentos de seu tempo, essa Alemanha da primeira metade do século XX que vive duas guerras e profunda recessão, quer falar para o público, alertá-lo; mas como homem de teatro sabe que em primeira instância precisa divertir sua plateia.

O teatro consiste na apresentação de imagens vivas de acontecimentos passados no mundo dos homens que são reproduzidos ou que foram, simplesmente, imaginados; o objetivo dessa apresentação é divertir (Brecht, 2005: 127).

Ao mesmo tempo, como observador do mundo, sabe que o confronto direto é a pior maneira de passar uma mensagem. É preciso enredar o espectador, enganá-lo, ‘mandar alguém surrá-lo’. O espectador deve chegar às próprias conclusões, para tal utiliza técnicas de teatralização do texto e do espetáculo. Ao espectador não é permitido submergir na trama dos acontecimentos, a todo momento lhe é recordado o fato de estar diante de obra teatral, a luz é feita de forma que não haja ilusionismo, o texto é

interrompido pelas *songs*, pela passagem de um ator com um cartaz anunciando a próxima cena ou evento, pela existência de um narrador que descreve fatos passados, presentes ou futuros, podendo falar diretamente à plateia e podendo ser o mesmo ator que sai de seu personagem para fazer um aparte para a plateia. Todos esses recursos existiam no teatro antes de Brecht, mas ele os reúne para criar essa reflexão, indignação ou identificação negativa por parte da plateia. Se em algum momento o espectador se identifica com os acontecimentos, Brecht puxa-lhe o tapete.

A eficácia do estranhamento está relacionada a uma segunda afirmação do grande mestre do teatro político:

Necessitamos de um teatro que não nos proporcione somente as sensações, as ideias e os impulsos que são permitidos pelo respectivo contexto histórico das relações humanas (o contexto em que as ações se realizam), mas, sim, que empregue e suscite pensamentos e sentimentos que desempenhem um papel na modificação desse contexto (Brecht, 2005: 142).

O efeito de estranhamento deve levar ao incômodo, não deixa espaço para a piedade burguesa. O incômodo é força motora para o desejo real de modificar-se, de modificar nosso papel na sociedade. Um exemplo desse estranhamento incômodo pode ser encontrado na montagem de Brecht do seu texto “Mãe Coragem e seus filhos”, em 1941. A atriz Helene Weigel, ao saber da morte do último de seus filhos abre a boca em um grito surdo. Nem a atriz nem o diretor tentam representar o sofrimento indizível de uma mãe que perde todos seus filhos para a guerra, talvez essa não representação seja capaz de trazer a pedagogia do teatro de volta à *polis*. O grito de Weigel seria o que Eugenio Barba chama de “princípio de equivalência”, segundo Barba, “A equivalência, que é o contrário da imitação, reproduz a teatralidade usando outro sistema.” (Barba, 2012: 113)

A equivalência exige um estudo por parte do ator que precisa encontrar o equivalente orgânico de uma situação, seja ela corporal ou dramatúrgica. Barba detecta um outro princípio que pode ajudar no encontro desse equivalente: as oposições. O teatro de Brecht é essencialmente dialético, Barba coloca que: “Para compreender o significado da dialética no nível material do teatro, temos que estudar os atores orientais. Para eles, o princípio da oposição é a base sobre a qual constroem e desenvolvem todas suas ações” (Barba, 2012: 196)

Isso quer dizer que toda a ação no teatro oriental não se assemelha às ações quotidianas, tudo é mais elaborado, fazer o oposto daquilo que é óbvio exige mais esforço, mais precisão e limpeza para que aquilo se torne um código compreensível ao espectador.

Como fazer teatro de protesto nos dias de hoje?

5. Terceiro exemplo: oficina de Mario Biagini

Nossos pontos de vista políticos costumam apresentar um ponto de vista, muitas vezes dualista, maniqueísta. O teatro pode chantagear o espectador pela questão. Às vezes uma questão tem muitos aspectos, outras vezes, o aspecto do opressor e do oprimido podem ser demasiadamente evidentes para que os outros aspectos venham à tona. Como não impor um ponto de vista ao espectador e como não ser maçante?

Maio de 2015, oficina de Mario Biagini, do Jerzy Grotowski Workcenter.

A atriz propõe uma cena que fale da opressão feminina no mundo islâmico. Ela usa um maiô estilo 'anos 1920' e está enrolada em papel filme. Ela imita a oração muçulmana, começa de joelhos, testa no chão e vai se levantando enquanto a voz se ergue em uma melodia que talvez se assemelhe a alguma reza, invocando Alá, e insere um texto falando de mulheres mortas, torturadas, sua face está contorcida pela dor, a voz entrecortada, ela repete a cena algumas vezes. Mario, como pedagogo, utiliza o exemplo para que os participantes compreendam o que não fazer:

Primeiro não: não representar! Ora, Platão já expulsou os imitadores da Polis, se queremos ser readmitidos, não podemos representar. Stanislavski trouxe para o vocabulário do teatro a palavra 'organicidade', que está ligada à crença, o que o faz o espectador acreditar no que vê em cena? Como encontrar o equivalente da dor dessas mulheres, segundo Biagini (após conversar longamente com a atriz), inimaginável para a atriz brasileira?

Biagini propõe uma cena: O homem prepara seu café da manhã enquanto assiste às notícias na televisão, comenta com a esposa sobre um apedrejamento de uma mulher islâmica enquanto mastiga seu pão, fica indignado e logo em seguida pergunta à esposa se comprou manteiga.

Ao assisti-lo, acreditamos na cena, nos identificamos com ela, é orgânica, mesmo que seja próxima da realidade cotidiana, deixa de ser representativa no momento em que o ator nos puxa o tapete dramaturgicamente ao quebrar sua indignação com a falta da manteiga. Estranhamento e ao mesmo tempo, identificação negativa: 'somos assim, a manteiga é mais importante'.

Segundo não: Não utilizar recursos do lugar-comum! No caso da cena, ele pergunta por que a atriz se enrolou em papel filme. Mario comenta que já viu uma infinidade de atrizes enroladas em papel filme em performances de protesto. O espectador precisa ser surpreendido para não se maçar. O princípio das oposições identificado por Barba ajuda a surpreender o espectador, ainda mais se o propósito é alertá-lo. Muitas vezes podemos observar Eugenio Barba ao dirigir atores pedindo-lhes que substituam verbalmente um termo negativo por outro positivo e que jamais façam o que a plateia está esperando. Outra questão está ligada à artesanania da arte teatral: no teatro tudo deve ser elaborado detalhadamente de acordo com os objetivos e intensões da cena, assim cria-se sua linguagem, própria, simbólica e não representativa.

Terceiro não: não subestimar a dor alheia! Voltamos ao primeiro não, representar a dor é subestimar a dor. Quando Edvard Munch pinta O Grito no final do século XIX já nos aponta caminhos para falar da dor, o grito de Munch pode ter desencadeado no grito de Weigel. Às vezes a representação da dor pode ser também uma forma de chantagear a plateia, o mal teatro muitas vezes é chamado de apelativo.

6. O olhar distante da *polis*

O trabalho teatral é milimétrico, a montagem de uma peça, partindo desses princípios é como a montagem de um vitral, as gentes de teatro juntam seus cacos e criam um panorama colorido, estético, cheio de dados partidos de realidades caleidoscópicas que proporcionam ao espectador a oportunidade de desenvolver sua própria interpretação, de apanhar e refazer-se do susto, saindo e voltando à *polis* pelas mãos do poeta, de forma a vê-la de outros ângulos e talvez transformar-se... e talvez, transformá-la...

Referências bibliográficas

- Barba, E. & Savarese, N. (2012). *Dicionário de antropologia teatral*. São Paulo: É Realizações.
- Brecht, B. (2003). Antígona de Sófocles. In: *Teatro Completo, Volume X*. São Paulo: Paz e Terra.
- Brecht, B. (2005). *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Brecht, B. (1957). *Schriften zum Theater*. Berlin: Suhrkamp.
- Bornheim, G. (1992). *Brecht — A estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal.
- Buarque, C. & Pontes, P. (1999). *A gota d'água*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Castaneda, C. (1972). *Viagem a Ixlan*. São Paulo: Record.
- Eurípides (1980). Medeia. In Êsquilo; Sófocles; Eurípides. *Prometeu acorrentado; Édipo rei; Medéia*. São Paulo: Abril Cultural.
- Müller, H. (1993). *Medeamaterial e outros textos*. São Paulo: Paz e Terra.
- Platão (1993). *A República* (2ª ed). Lisboa: Calouste Gulbenkian.
- Sófocles (2002). *Antígona*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.