

Davi de Oliveira Pinto

A cena interrogada:
uma leitura de *O Guesa Errante ou...* a partir do *Gestus*

Escola de Belas Artes
Universidade Federal de Minas Gerais
Doutorado em Artes

2012

Davi de Oliveira Pinto

A cena interrogada:
uma leitura de *O Guesa Errante ou...* a partir do *Gestus*

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Artes.

Área de concentração: Arte e Tecnologia da Imagem

Linha de pesquisa: Artes Cênicas: Teorias e Práticas

Orientador: Prof. Dr. Antonio Barreto Hildebrando

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG

2012



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de tese do aluno DAVI DE OLIVEIRA PINTO
Número de Registro 2008700121.

Título: **A cena interrogada: Uma leitura de *O Guesa Errante* ou... A partir do *Gestus***

Prof. Dr. Antônio Barreto Hildebrando – Orientador - EBA/UFMG

Profa. Dra. Mônica Ferreira Magalhães – titular - Esc. Teatro/UNIRIO

Prof. Dr. Gustavo Naves Franco – titular - Esc. de Letras -UNIRIO

Prof. Dr. Rogério Santos de Oliveira – titular- D.Artes/UFOP

Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre – titular - FALE/UFMG

Belo Horizonte, 13 de julho de 2012

DEDICATÓRIA

À minha esposa Iara, companheira de todas as horas;

Aos meus pais, Geraldo e Maria do Rosário, minhas irmãs, Andréa e Inês, meu cunhado João e minhas sobrinhas Joice e Aline, minha tia Maria Ignez e meu tio Cássio, familiares que foram e são para mim esteio constante em minhas tentativas na vida, na arte, na docência e, mais recentemente, na Academia;

Ao Caetano e ao João, netos de minha esposa e dos quais me considero “vô-drasto”, a eles que são para mim sinais de vida nova nesse período de intensa renovação pessoal, acadêmica, artística, pedagógica, intelectual e profissional, delimitado pelos quatro anos da minha pesquisa de Doutorado;

Ao meu orientador, o Prof. Dr. Antonio Hildebrando, que, ao longo de todo o meu processo de doutoramento, ofereceu-me, sem cessar, as singulares qualidades que o caracterizam, dentre elas, competência, atenção, generosidade, inteligência, lucidez, argúcia, integridade, paciência, dedicação, companheirismo, disposição, humor e compreensão;

Aos meus demais professores, com os quais aprendi, e aos que vierem, com quem continuarei aprendendo.

Aos meus alunos, com os quais aprendo sempre.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que, direta ou indiretamente, auxiliaram-me a cumprir o trajeto que me propus ao ingressar no Curso de Doutorado em Artes do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (PPGA/EBA/UFMG).

Dentre esses, que são muitos, destaco aqui:

Prof. Dr. Antonio Barreto Hildebrando, meu orientador, pela imprescindível interlocução e constante acompanhamento;

Prof^a Mônica Ferreira Magalhães, da Escola de Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), pela sua participação em minha Banca de Doutorado, a um só tempo rigorosa e gentil;

Prof. Dr. Gustavo Naves Franco, da Escola de Letras da UNIRIO, pelo incentivo a continuar trilhando os, nem sempre fáceis, caminhos do doutoramento, em breves, mas importantes conversas, quando de seu período como Professor Substituto do Departamento de Artes do Instituto de Filosofia, Artes e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto (DEART/IFAC/UFOP), e pela acurada e generosa avaliação de minha Tese, quando de sua participação em minha Banca de Defesa;

Prof. Dr. Rogério Santos de Oliveira, do DEART/IFAC/UFOP, pelo empréstimo de livros de extrema relevância par esta pesquisa, por acompanhar com atenção meu processo de doutoramento por meio de um diálogo inspirador, e pela sua esclarecedora e instigante participação em minha Banca de Defesa;

Prof. Dr. Marcos Alexandre, da Faculdade de Letras da UFMG (FALE/UFMG), por suas estimulantes e encorajadoras considerações quando de minha Banca de Qualificação, e pela sua minuciosa e entusiasmada leitura de minha Tese, quando de minha Banca de Defesa;

Prof. Dr. Renato de Mello, da FALE/UFMG, pelo empréstimo de alguns livros e por sua cuidadosa, detalhada, criteriosa e decisiva participação em minha Banca de Qualificação;

Prof. Dr. Maurilio Rocha, da EBA/UFMG, Coordenador do PPGA/EBA/UFMG, pelo carinho e estímulo constante com que me acompanha, desde o Mestrado, que fiz sob sua excelente orientação, e por suas preciosas e libertadoras observações quando de minha Banca de Qualificação;

Prof^a Dra. Lúcia Gouvêa Pimentel, da EBA/UFMG, pela indicação do livro *Como se faz uma tese*, de Umberto Eco, feita há muito tempo, antes mesmo de meu ingresso no Curso de Mestrado do PPGA/EBA/UFMG; essa leitura foi e ainda é referência central para minha trajetória acadêmica;

Prof. Dr. Fernando Mencarelli, da EBA/UFMG, seja como professor, seja como (então) Coordenador do PPGA/EBA/UFMG, pelo apoio afetuoso e contínuo, e também pelo empréstimo de um livro decisivo para esta pesquisa;

Prof. Dr. Eugênio Tadeu Pereira, da EBA/UFMG, por possibilitar-me o acesso a um artigo de suma importância para a compreensão do *Gestus*;

Prof. Dr. José Simões de Almeida Júnior, da Faculdade de Educação da UFMG, pelo empréstimo de um livro de grande utilidade e por algumas pontuais observações, conquanto relevantes e reveladoras, relacionadas ao meu processo reflexivo no doutoramento;

Prof^a Dra. Ingrid Dormien Koudela, da Universidade de São Paulo e da Universidade de Sorocaba, pelos breves, porém valiosos comentários e sugestões acerca do assunto desta Tese;

Zina e Sávio, funcionários da secretaria do Programa de Pós-Graduação da EBA/UFMG, e seus estagiários, pela disposição e presteza diante de cada uma de minhas solicitações, ao longo dos quatro anos de meu doutoramento;

Prof. Ms. Luiz Carlos Garrocho, por possibilitar-me o acesso a um artigo relacionado a um dos conceitos cogitados para estudo ao longo da pesquisa;

Prof. Dr. Ricardo Carlos Gomes, pelo apoio ao longo de sua gestão na Chefia do DEART/IFAC/UFOP (2009-2011);

Prof. Ms. Marco Flávio Alvarenga, também pelo apoio em sua atual gestão como Chefe do DEART/IFAC/UFOP (2011-2013);

Meus demais colegas do DEART/IFAC/UFOP, professores e funcionários, por todo o apoio dado a mim no período de meu doutoramento, em especial, a Prof^a Ms. Nicaulis Costa Conserva (do Instituto Federal de Rondônia, ex-Professora Substituta do DEART/IFAC/UFOP, atualmente professora), o Prof. Esp. Emerson de Paula Silva (ex-Professor Substituto do DEART/IFAC/UFOP, mestrando pela Universidade Estadual de Campinas), o Prof. Ms. Acevesmoreno Flores Piegaz, o Prof. Ms. Wilson de Oliveira, a Prof^a Ms. Aline Mendes de Oliveira, o Prof. Ms. Ernesto Gomes Valença e a Prof^a Ms. Danielle Rodrigues de Moraes, atualmente Professora Substituta do DEART/IFAC/UFOP;

Meus alunos do DEART/IFAC/UFOP, em especial Márcio Oliveira Souza da Silva, meu primeiro orientando de Iniciação Científica, com o qual pude estabelecer uma rica interlocução, que rendeu frutos importantes para o desenvolvimento de minhas reflexões sobre o *Gestus*;

Meus ex-colegas – professores e funcionários – e ex-alunos do Centro de Formação Artística (CEFAR) da Fundação Clóvis Salgado (Palácio das Artes, Belo Horizonte), pelo apoio e incentivo, de modo particular Patrícia Avellar Zol (Diretora de Ensino e Extensão) e Maria José Reis Machado (Gerente de Ensino);

Marina Miranda, ex-colega do CEFAR, grande incentivadora de minha opção pela carreira acadêmica;

Ao dramaturgo, diretor e professor de teatro Luiz Paixão, por ter-me dado a oportunidade de conhecer Brecht, a partir de minha atuação como aluno do Curso Técnico de Ator do CEFAR, em meu espetáculo de formatura, “Musical Brecht”, em 1989, sob sua direção;

Meus ex-colegas – Walmir José, então coordenador, bem como professores e funcionários – e ex-alunos da Escola de Teatro PUC Minas (Belo Horizonte), pelo apoio e incentivo;

Meus ex-colegas – professores e funcionários – e ex-alunos do Curso de Teatro do Departamento de Fotografia, Teatro e Cinema da EBA/UFMG, ao longo de meu trabalho como Professor Substituto, entre 2008 e 2009;

Cia ZAP 18, em especial nas pessoas de Cida Falabella e Elisa Santana, pelo convite para eu participar da equipe de criação do espetáculo teatral *1961-2011*, experiência artística que me impulsionou nos primeiros momentos desta pesquisa;

Lola Fernandez Falcão, pela tradução do resumo para o espanhol;

Litany Pires Ribeiro, pela tradução do resumo para o inglês;

Maria de Lourdes Ramalho, pela revisão de português;

Álvaro Starling, pelo empréstimo do material de registro fotográfico e videográfico de diversos momentos dos ensaios e apresentações de *O guesa errante ou...* e pelas imagens e edição de trechos em vídeo do *O Guesa Errante ou...* (Anexo C);

Sérgio Mendonça, pela autoração do DVD com os trechos em vídeo de *O Guesa Errante ou...* (Anexo C);

Meus familiares e amigos;

Deus e meus santos de devoção: Nossa Senhora, São José, Santo Antônio, Santa Terezinha, São Joaquim e Sant'Ana.



Ensaio geral de *O guesa errante ou...* (foto de Henrique Teixeira)

O cirurgião, sobre quem pesa uma grande responsabilidade, observa apenas o peso do pequeno bisturi. Não há dúvida de que o mundo está fora do prumo: somente com golpes violentos se poderão endireitar as coisas. Porém, entre os instrumentos que podem contribuir para endireitá-las, pode haver um delicado, frágil, que exija leveza de mão.

Bertolt Brecht, *A compra do latão*¹

¹ BRECHT, 1976a, p. 141. Tradução nossa da fonte original em espanhol. “El cirujano, sobre el cual pesa una gran responsabilidad, apenas se advertirá el peso del pequeño bisturí. No cabe duda de que el mundo está fuera de quicio: sólo con movimientos violentos podrán enderezarse las cosas. Pero entre los instrumentos que pueden contribuir a enderezarlas, puede haber uno delicado, frágil, que exige una mano liviana”.

RESUMO

A teoria teatral desenvolvida por Bertolt Brecht ao longo das décadas de 1920 a 1950, diretamente ligada à sua prática como dramaturgo e diretor de teatro, tem sido amplamente estudada no meio acadêmico, sendo evidentes suas contribuições e influência para a criação cênica ocidental, desde a segunda metade do século XX até a atualidade. Dentre os conceitos brechtianos, o *Gestus* destaca-se pela capacidade de sugerir diversas compreensões e utilizações. Objetivando contribuir para a reflexão acadêmica sobre a leitura do espetáculo teatral, o *Gestus* foi escolhido como conceito a ser investigado, tendo em vista sua utilização como operador conceitual na leitura do espetáculo teatral. Para tanto, definiram-se dois momentos metodológicos: a pesquisa bibliográfica (de escritos teóricos de Brecht, e também de textos e livros de autores como Patrice Pavis, Martin Esslin, Fredric Ewen, Ingrid Koudela, Marc Silberman, Willi Bolle, Fredric Jameson, Roberto Schwarz, Hans-Thies Lehmann, Sérgio de Carvalho, Tadeusz Kowzan, Fernando Peixoto, Anne Ubersfeld, Fernando De Toro, Marco de Marinis, Flávio Desgranges, Paulo Freire, Umberto Eco, Charles Morris, Zygmunt Bauman, entre outros) e o exercício da leitura do espetáculo teatral *O Guesa Errante ou...* (Belo Horizonte, 2007). A partir da pesquisa realizada, reafirmou-se a pertinência da teoria teatral brechtiana, identificaram-se algumas das mais importantes características do *Gestus*, delineado como categoria ampla e, também, em suas nuances pautadas seja na concretude da cena (*Gestus* social), seja na sua formulação sintética (*Gestus* fundamental), seja em perspectivas mais ligadas ao caráter teatralizado e demonstrativo da cena (*Gestus* da demonstração) ou mais voltadas para a relação entre espetáculo e espectador (*Gestus* da entrega). Estabeleceram-se relações do *Gestus* com outras categorias da teoria teatral brechtiana (distanciamento, historicização, fábula e separação) e com categorias da semiótica do teatro (teatralidade, mobilidade, referencialidade e legibilidade). Os resultados obtidos fundamentaram teoricamente a elaboração de uma proposta de leitura do espetáculo teatral ancorada no *Gestus*. A leitura efetuada de *O Guesa Errante ou...* a partir dessa proposta demonstrou que o *Gestus* oferece ao leitor do espetáculo teatral ferramentas para interrogar produtivamente a cena, indagando a relevância social da mesma e apontando modos de produzir reflexões acerca de problemáticas sociais a partir de materiais tratados e reconfigurados poeticamente pelos recursos específicos da arte teatral.

Palavras-chave: teatro, *Gestus*, Brecht, leitura, cena.

RESUMEN

La teoría teatral desarrollada por Bertolt Brecht a lo largo de las décadas de 1920 a 1950, directamente vinculada a su práctica de dramaturgo y de director de teatro, ha sido ampliamente estudiada en la academia y son claras sus contribuciones así como su influencia en la creación escénica occidental, desde la segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad. Entre los conceptos de Brecht, el *Gestus* se destaca por su capacidad para sugerir distintas comprensiones y usos. Con el propósito de contribuir para la reflexión académica sobre la lectura del espectáculo teatral, se eligió el *Gestus* como un concepto que debe ser investigado con vistas a su utilización productiva como operador conceptual en la lectura del espectáculo teatral. Con este fin se definieron dos momentos metodológicos: investigación de la literatura (los escritos teóricos de Brecht, como también fueron rememorados destacados autores como Patrice Pavis, Martin Esslin, Fredric Ewen, Ingrid Koudela, Marc Siberman, Wille Bolle, Fredric Jameson, Roberto Schwarz, Hans-Thies Lehmann, Sérgio de Carvalho, Tadeusz Kowzan, Fernando Peixoto, Anne Uberfeld, Fernando de Toro, Marco de Marinis, Flávio Desgranges, Paulo Freire, Umberto Eco, Charles Morris, Zygmunt Bauman, entre otros), además del ejercicio mismo de la lectura del espectáculo teatral *O Guesa Errante ou...* (Belo Horizonte, 2007). A partir de esa investigación ha sido reafirmada la pertinencia de la teoría teatral brechtiana identificándose algunas de las más importantes características del *Gestus* diseñado como categoría amplia asimismo en sus matices marcadas ya sea en la realización de la escena (*Gestus* social) ya sea en su formulación sintética (*Gestus* fundamental) ya sea en las perspectivas más conectadas al carácter teatralizado y demostrativo de la obra escénica (*Gestus* de demostración) o en lo más centrado en la relación entre el espectáculo y el espectador (*Gestus* de la entrega). De igual manera se establecieron relaciones entre el *Gestus* y otras categorías de la teoría del teatro brechtiano (el distanciamiento, la historización, la fábula y la separación) al igual que con categorías de la semiótica del teatro (teatralidad, movilidad, referencialidad y legibilidad). Los resultados obtenidos han fundamentado teóricamente una propuesta de lectura del espectáculo teatral basada en el *Gestus*. De la lectura que se ha hecho de *O Guesa Errante ou...* a partir de esa propuesta, se reconoce que *Gestus* ofrece al lector instrumentos para inquirir productivamente la escena averiguando su significación social y permitiendo meditar sobre los problemas sociales a partir de componentes tratados y reconfigurados poéticamente por los recursos específicos del arte teatral. Palabras clave: teatro, *Gestus*, Brecht, lectura, escena.

ABSTRACT

Bertolt Brecht's theatre theory, developed from the 1920s to the 1950s, closely connected to his practice as a playwright and theatre director, has been widely studied in the academic milieu and its contributions and influence are noticeable to the western scenic creation from the second half of the twentieth century to our days. Among the Brechtian concepts, *Gestus* is especially relevant for the fact that it suggests a wide range of understandings and uses. With the aim of contributing to the academic reflection on the reading of theatrical performance, *Gestus* was chosen as a concept to be investigated by taking into account its use as the conceptual operator in the reading of theatrical performance. To this end, two methodological moments were defined: the bibliographical study (of Brecht's theoretical writings, and texts and books by authors like Patrice Pavis, Martin Esslin, Fredric Ewen, Ingrid Koudela, Marc Silberman, Willi Bolle, Fredric Jameson, Roberto Schwarz, Hans-Thies Lehmann, Sérgio de Carvalho, Tadeusz Kowzan, Fernando Peixoto, Anne Ubersfeld, Fernando De Toro, Marco de Marinis, Flávio Desgranges, Paulo Freire, Umberto Eco, Charles Morris, Zygmunt Bauman, among others) and the exercise of the reading of *O Guesa Errante ou...* (Belo Horizonte, 2007). Based on the research carried out, the pertinence of the Brechtian theory was confirmed and some of the most outstanding characteristics of *Gestus* were identified, whether it is taken as a wide category or in its nuances based either on the completion of the scene (social *Gestus*) or on its synthetic formulation (fundamental *Gestus*), or still in perspectives more linked to the re-theatralized and demonstrative nature of the scene (*Gestus* of showing) or concerning the relationship between the performance and the spectator (*Gestus* of delivery). Relations between *Gestus* and other categories of the *O Guesa Errante ou...* (distancing, historicization, fable and separation) and with categories of the theatre semiotics (theatricality, mobility, referenceability and legibility) were also established. The results found were used as the theoretical basis for the development of a proposal for the reading of the theatrical performance anchored in *Gestus*. The reading of *O Guesa Errante ou...* based on this proposal showed that *Gestus* offers to the reader of theatrical performance the tools he needs to question the scene in a productive way, examine the social relevance of theatrical performance and suggest manners of producing reflections on the social problems departing from materials poetically treated and remodelled by the specific resources of the art of the theatre.

Key words: theatre, *Gestus*, Brecht, reading, scene.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – Esquema da proposta de leitura do espetáculo teatral a partir do <i>Gestus</i>	262
FIGURA 2 – O corredor central do saguão da EBA/UFMG durante ensaio de <i>O Guesa Errante ou...</i>	360
FIGURA 3 – A ambientação cênica durante a entrada do público	365
FIGURA 4 – O primeiro título projetado	375
FIGURA 5 – A atriz/diretora do museu durante seu monólogo	381
FIGURA 6 – Os atores/jovens artistas finalizando a narração da lenda do Guesa	397
FIGURA 7 – Os atores/profetis loucos em seu “despertar”	402
FIGURA 8 – Elenco e público durante <i>Canción con todos</i>	414
FIGURA 9 – A atriz/sacerdotisa durante seu monólogo-canção	423
FIGURA 10 – A maquiagem dos atores, em continuidade com o figurino dos indígenas ...	428
FIGURA 11 – Os atores/cantadores cegos, uma das atrizes/Parcas e os atores/espanhóis ..	430
FIGURA 12 – Uma das atrizes/Parcas, parte das atrizes/incas e atriz/sacerdotisa imóvel ...	432
FIGURA 13 – O boneco dourado/Guesa	438
FIGURA 14 – O cortejo da Argentina	444
FIGURA 15 – O monólogo sobre Arthur Bispo do Rosário	453

FIGURA 16 – O segundo canto dos atores/indígenas	462
FIGURA 17 – O desfile dos atores/G.R.E.S. Acadêmicos do Mákeneyá	474
FIGURA 18 – Carro alegórico do desfile, figurando um indígena que oferece seu artesanato	478
FIGURA 19 – A projeção de versos sousandradinos quando da interrupção do desfile	479
FIGURA 20 – Integrantes da equipe técnica/foliões seguindo o desfile	480
FIGURA 21 – A retomada do desfile, em alta velocidade	481
FIGURA 22 – O coro da Bolsa de Valores, em sua coreografia inicial	493
FIGURA 23 – A atriz/Marilyn Monroe cantando para o público	496
FIGURA 24 – O coro <i>Gospel</i>	501
FIGURA 25 – O boneco dourado/Guesa e a atriz/Marilyn Monroe	505
FIGURA 26 – Os atores/retirantes chegam cantando	509
FIGURA 27 – Os atores/oficiantes do sacrifício formam círculos concêntricos em torno do boneco dourado/Guesa	512
FIGURA 28 – O ator/Sousândrade, em seu monólogo final	517
FIGURA 29 – O elenco convidando o público para seguir até a parte externa da EBA/UFMG	522
FIGURA 30 – Detalhe da saída do público, atores e espectadores reunidos	524

SUMÁRIO

Introdução	19
Capítulo 1	
Apontamentos acerca da teoria teatral brechtiana	34
1.1 Teatro épico: caracterização	35
1.2 Herança brechtiana	49
1.3 “Pensamento-intervenção”	59
1.4 Colaboração, <i>distanciamento</i> e atualidade	64
Capítulo 2	
Aproximações ao <i>Gestus</i>	74
2.1 <i>Gestus</i>	76
2.2 <i>Gestus</i> social	91
2.3 <i>Gestus</i> fundamental	115
2.4 <i>Gestus</i> da demonstração	136
2.5 <i>Gestus</i> da entrega	146

Capítulo 3

O <i>Gestus</i> e outras categorias da teoria teatral brechtiana	157
3.1 <i>Gestus</i> e <i>distanciamento</i>	158
3.2 <i>Gestus</i> e historicização	176
3.3. <i>Gestus</i> e fábula	184
3.4. <i>Gestus</i> e separação	194

Capítulo 4

Apontamentos acerca da leitura do espetáculo teatral	208
4.1 Leitura	209
4.2 Leitura do espetáculo teatral	219
4.3 O leitor da cena em Brecht	231
4.4 <i>Gestus</i> e teatralidade	238
4.5 <i>Gestus</i> e mobilidade	262
4.6 <i>Gestus</i> e referencialidade	276
4.7 <i>Gestus</i> e legibilidade	287
4.8 A leitura do espetáculo teatral a partir do <i>Gestus</i>	295

Capítulo 5

Preâmbulo: leitura do título e do texto dramático de <i>O Guesa Errante</i> ou...	302
5.1 O título	303
5.1.1 <i>O Guesa Errante</i>	304
5.1.2 OU	307
5.1.3 DE COMO	308
5.1.4 O HISTORISCHES UND ETNOLOGISCHES MUSEUM VON KUBENKRID	309
5.1.5 E O G.R.E.S. ACADÊMICOS DO MÁKENYÁ	314
5.1.6 SE “UNIRAM”	320
5.1.7 PARA APRESENTAR A ERRÂNCIA DO GUESA	321
5.1.8 TÃO FIDEDIGNA QUANTO POSSÍVEL	323
5.1.9 À VERSÃO FAC-SIMILAR	328
5.1.10 DA OBRA DO SR. SOUSÂNDRADE	330
5.2 O texto dramático	332
5.2.1 O arcabouço narrativo	333
5.2.2 Entre versos de Sousândrade e outros textos	336
5.2.3 A quase completa ausência de diálogos	342

5.2.4 A abundância de monólogos ditos diretamente para a plateia	343
5.2.5 A recorrência da emissão coral	345
5.2.6 A retomada de versos	347
5.2.7 Os títulos das grandes sequências cênicas	349
5.2.8 As notas de rodapé	350
5.2.9 A passagem do texto à cena	355
Capítulo 6	
Uma leitura de <i>O Guesa Errante ou...</i> a partir do <i>Gestus</i>	357
6.1 A entrada do público	359
6.2 O prólogo	375
6.2.1 O primeiro título projetado	375
6.2.2 O monólogo da atriz/diretora do museu	381
6.2.3 A narração dos atores/jovens artistas	397
6.2.4 O “despertar” dos atores/profetis loucos	402
6.2.5 <i>Canción con todos</i>	414
6.3 O Primeiro Movimento	422
6.3.1 O monólogo-canção da atriz/sacerdotisa	423

6.3.2 Os coros conjugados das atrizes/Parcas, dos atores/cantadores cegos, dos atores/ espanhóis e das atrizes/incas	430
6.3.3 O boneco dourado/Guesa	438
6.3.4 Os cortejos dos países hispano-americanos	444
6.3.5 Os monólogos sobre os profetas loucos	453
6.4 O Segundo Movimento	462
6.4.1 Os cantos e danças dos atores/indígenas	462
6.4.2 O desfile dos atores/G.R.E.S. Acadêmicos do Mákeneyá	474
6.5 O Terceiro Movimento	493
6.5.1 O Coro da Bolsa de Valores de Nova Iorque	493
6.5.2 O Coro <i>Gospel</i>	501
6.5.3 O boneco dourado/Guesa e a atriz/Marilyn Monroe	505
6.6 O Quarto Movimento	509
6.7 O epílogo	512
6.7.1 O ritual de sacrifício do Guesa	512
6.7.2 A projeção final	517
6.8 A saída do público	522

Considerações finais	525
Referências	534
Anexo A – Ficha artística e técnica de <i>O Guesa Errante ou...</i>	544
Anexo B – Texto dramático de <i>O Guesa Errante ou...</i>	547
Anexo C – DVD com excertos em vídeo do espetáculo teatral <i>O Guesa Errante ou...</i> em 12/12/2007	566 ¹

¹ O Anexo C encontra-se somente na versão impressa desta Tese.

Introdução

Não necessito de pedra tumular, mas
 Se necessitarem de uma para mim
 Gostaria que nela estivesse:
 Ele fez sugestões
 Nós as aceitamos.
 Por uma tal inscrição
 Estaríamos todos honrados.

Bertolt Brecht

Esta Tese de Doutorado dá continuidade à pesquisa que desenvolvi no Curso de Mestrado, quando, sob a orientação do Prof. Dr. Maurilio Rocha, do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (PPGA/EBA/UFMG), tive a oportunidade de encontrar e estudar o conceito brechtiano de música-*Gestus* (que decorre do conceito de *Gestus*), utilizando-o para analisar o modo como a música havia sido trabalhada em três espetáculos teatrais locais, a saber: *Esta noite Mãe Coragem*, da Cia ZAP 18, *Um homem é um homem*, do Grupo Galpão, e *Nossa pequena Mahagonny*, do Grupo Teatro Invertido.¹

Naquela ocasião, a perspectiva de ler espetáculos teatrais apresentou-se como um interessante campo de estudos, contribuindo para minha formação como ator, diretor e professor de teatro, além de introduzir-me na pesquisa acadêmica *stricto sensu*.

Preparando-me para a análise do uso da música nos espetáculos escolhidos, tomei contato com autores e textos que se tornaram referências importantes em minha compreensão da teoria teatral brechtiana e sua utilidade para nós, homens e mulheres de teatro do século XXI, e também pesquisadores acadêmicos dessa arte fascinante e milenar.

A partir dessa experiência, elaborei, como Projeto de Doutorado, a proposta de ler o espetáculo teatral *O Guesa Errante ou...* (Belo Horizonte, 2007)² a partir do *Gestus*. No Projeto, já constava a hipótese que mantenho e defendo ao longo desta Tese, qual seja: o *Gestus* pode ser utilizado produtivamente como operador conceitual da leitura do espetáculo teatral.

Nessa convicção, submeti-me ao processo seletivo do PPGA/EBA/UFMG e, felizmente, fui aprovado.

¹ Cf. PINTO, 2008.

² Esse espetáculo foi realizado na Escola de Belas Artes da UFMG, com recursos advindos da aprovação do projeto “O Guesa Errante – Dramaturgia e Encenação” em edital do Programa Jovens Artistas da Secretaria de Educação Superior do Ministério da Educação (ver ficha técnica no Anexo A desta Tese).

A partir de então, com apoio de meu orientador de Doutorado, o Prof. Dr. Antonio Hildebrando (PPG/EBA/UFMG), confirmei a metodologia a ser utilizada, qual seja, a pesquisa bibliográfica.

Inicialmente, procurei inteirar-me do “estado da arte” do *Gestus*, no intuito de ampliar, aprofundar e consolidar minha compreensão desse complexo conceito. Prossegui a pesquisa, buscando relacionar o *Gestus* com outras categorias teóricas, da teoria teatral brechtiana e da semiótica do teatro.

Depois de encaminhada a pesquisa bibliográfica, dediquei-me à construção da leitura propriamente dita de *O Guesa Errante ou...* a partir do *Gestus*, passando antes pela leitura do título e do texto dramático desse espetáculo.

Entre a pesquisa bibliográfica e a leitura do espetáculo, foi sendo delineada a minha proposta de leitura do espetáculo teatral, ancorada no *Gestus*, que apresento como principal contribuição desta pesquisa.

Deparei-me, logo no início da pesquisa bibliográfica, com dois ensaios de Patrice Pavis que tratam especificamente do *Gestus*, e esses dois textos tornaram-se inspiradores, provocadores e, mesmo, norteadores de minhas investigações, em meu processo de doutoramento.

Por isso, é oportuno introduzir minha Tese reconhecendo a extrema relevância dos aportes de Pavis para esta pesquisa, e examinando desde já alguns aspectos desses dois ensaios para situar o ponto de partida da minha reflexão, e conseqüente escrita, buscando favorecer meu leitor, para que acompanhe, já com alguns dados iniciais, a caminhada investigativa que registrei ao longo das páginas que se seguem.

Esses dois ensaios de Pavis não são aqui analisados exaustivamente, mas apenas na medida em que me proporcionam material para refletir e construir meu comentário aos mesmos e, desse modo, introduzir a discussão do *Gestus* como operador conceitual da leitura do espetáculo teatral.

O primeiro ensaio chama-se “Apontamentos sobre o *Gestus*”³ e foi escrito em 1978, segundo consta da respectiva publicação.

O autor começa sua reflexão enfatizando o risco que se corre, ao “efetuar uma excursão pelas terras incertas do *Gestus*”,⁴ de discutir um conceito brechtiano isolando-o da relação entre teoria e prática, relação que é característica dos escritos teóricos de Bertolt

³ Tradução nossa do título, em francês, na fonte original (“Mise au point sur le *Gestus*”).

⁴ PAVIS, 2000, p. 67. Tradução nossa da fonte original em francês. “[...] effectuer une excursion dans les terres incertaines du *Gestus* [...]”.

Brecht, em uma dialética que, se esquecida, tende a distorcer o alcance produtivo das sugestões brechtianas.

Indo ao encontro de Pavis, constato, a partir da pesquisa bibliográfica procedida, que as reflexões registradas por escrito por Brecht partem com muita evidência de sua experiência teatral e para essa retornam, em um ciclo contínuo de proposições inquietas, abertas ao novo que se desenrolava na história e que desafiava esse homem de teatro a responder sensível, criativa e criticamente⁵ às questões sociais próprias do período histórico em que se deu sua trajetória artística e cidadã.

Para Pavis, dois conceitos destacam-se particularmente, ao longo do desenvolvimento da teoria teatral brechtiana, em meio às “variações temáticas e terminológicas”: *Gestus* e fábula. Segundo o autor, Brecht “cerca-os progressivamente, sem, todavia, reduzi-los a uma definição unívoca, como se quisesse preservar-lhes a fecundidade e as contradições produtivas”.⁶

Esse modo aproximativo é nítido nos escritos teóricos brechtianos, sendo uma de suas qualidades marcantes. Brecht retoma constantemente os mesmos temas, a cada vez dando um acento novo, uma ênfase diferente, um desdobramento diverso.

Mais à frente, Pavis faz uma afirmação sobre o *Gestus*, que é importante citar, dizendo que “a questão de sua abrangência é tão complexa quanto aquela de sua especificidade”.⁷

O autor chama a atenção para o fato de que, a partir das proposições e dos exemplos fornecidos por Brecht, o *Gestus* pode ser compreendido não como um gesto qualquer, mas como um signo gestual, desenvolvido na interação atoral em um dado espetáculo, signo que evoca e questiona cenicamente determinada problemática social.⁸

É, portanto, ao mesmo tempo, um conceito que vai além daquele de gesto e especifica uma determinada direção de funcionamento conceitual.

⁵ Ao longo desta Tese, serão recorrentes as três dimensões que aqui atribuo à resposta que Brecht dava ao mundo que se colocava para ele como questão: a sensibilidade, que diz respeito ao conjunto de saberes sensoriais e estéticos; a criatividade, que diz respeito à capacidade inventiva do ser humano; e à criticidade, que diz respeito à possibilidade de colocar em crise quaisquer objetos de reflexão que sejam escolhidos como foco de análise. O olhar do artista (e do cidadão) não deve ser apenas crítico: deve também ser sensível e criativo, articulando potencialidades que tornam muito mais completa a leitura da cena e do mundo, e as respostas do sujeito a partir das leituras que faz, em termos de sua prática social.

⁶ PAVIS, 2000, p. 68. “[...] variations thématique et terminologiques” [...] “[...] les cerne de toujours plus près, sans toutefois les réduire à une définition univoque, comme s’il voulait en préserver la fécondité et les contradictions productives”.

⁷ PAVIS, 2000, p. 69. “La question de sa dimension est tout aussi complexe que celle de sa spécialité”.

⁸ Nesta Tese, entendo a expressão “problemática social” não simplesmente como conjunto de problemas sociais reconhecíveis, mas como reflexão que se pode desenvolver a partir da identificação e questionamento crítico-social de questões sociais que tendem a ligar-se entre si, formando conjuntos complexos de relações sociais. Tal reflexão baseia-se não somente nos fatos apreendidos por aquele que reflete, mas também em trabalhos de investigação, acadêmica ou não, disponíveis ao leitor de determinado aspecto da realidade social.

Pavis, tratando da linguagem épica – que fragmenta a narrativa linear – propõe que “ao gesto 'irregular' (que deixa sempre entrever muito mais do que mostra) corresponde, então, a fragmentação da fábula. Essa irregularidade e essa fragmentação não fazem outra coisa que reproduzir iconicamente, ‘musicalmente’, as contradições dos processos sociais”.⁹

Aqui, o autor continua chamando a atenção para o modo concreto, dramático e cênico¹⁰ pelo qual Brecht tenta captar a complexidade dos processos sociais com os quais se depara ao longo de seu trajeto de vida, como cidadão e artista, cunhando e utilizando, nessa tentativa, diferentes conceitos, entre eles, o *Gestus*.

Nesse primeiro ensaio, encontrei uma colocação de particular relevância para os estudos iniciais em prol de minha pesquisa:

O *gestus* não conduz a uma “marionetização” do gesto onde o menor índice de um comportamento adquire imediatamente valor de sinal: o espectador (e o ator) é constantemente convidado a escolher os detalhes do gesto para fazer deles os reveladores de uma conduta social que não é entregue em sua forma definitiva, mas permanece objeto de um olhar crítico. O *gestus* não é, pois, em nenhum caso, o subproduto de uma visão sociológica fixa de um comportamento humano.¹¹

Na citação acima, Pavis demonstra uma compreensão não reducionista do conceito brechtiano e sinaliza um viés que se tornou o grande eixo de minha pesquisa: conceber o *Gestus* a partir do lugar do espectador.

É o espectador que, a partir do *Gestus*, escolhe, dentre o material cênico que tem à sua frente – no caso da citação anterior, enfatizando o gesto como elemento do espetáculo teatral –, aquilo que lhe possibilita revelar aspectos de uma determinada problemática social, a qual não é apresentada de modo definitivo, mas abre possibilidades de uma leitura crítica, portanto, capaz de colocar em crise seu objeto, vislumbrando uma diversidade de compreensões do mesmo.

O autor concebe o *Gestus* como relação (concretizada cenicamente) entre o individual e o social, entre o particular e o geral, entre o específico e o genérico, atribuindo ao *Gestus* “a

⁹ PAVIS, 2000, p. 71. “Au geste 'saccadé' (qui laisse toujours entrevoir beaucoup plus qu'il ne montre) correspond donc le morcellement de la fable. cette saccade et ce morcellement ne font d'ailleurs que reproduire iconiquement, "musicalement", les contradictions des processus sociaux”.

¹⁰ Nesta Tese, entendo por “dramático” o que concerne ao texto dramaturgico escrito e, por “cênico”, o âmbito do espetáculo ou cena teatral em sua realização no aqui-e-agora, em relação direta com uma plateia de espectadores.

¹¹ PAVIS, 2000, p. 72. “Le *gestus* ne conduit pas à une 'marionetization' du geste où le moindre indice d'un comportement prend immédiatement valeur de signal: le spectateur (et l'acteur) est constamment invité à choisir les détails du geste pour en faire le révélateur d'une conduite sociale qui n'est pas livrée sous sa forme définitive, mais reste l'objet d'un regard critique. Le *gestus* n'est donc en aucun cas le sous-produit d'une vision sociologique figée du comportement humain”.

tarefa ingrata de reunir essas exigências contrárias, pois ele assegura sempre a passagem do ator à personagem, do corpo à sua leitura, do acontecimento reconstituído à sua ficção, da teoria à práxis teatral e social”.¹²

A tensão dialética entre esses termos, da sua análise à síntese e vice-versa, a sua característica de “passagem”, de trânsito entre cena e mundo, é outro ponto que muito me inspirou na busca de demonstrar a produtividade do *Gestus* para a leitura do espetáculo teatral.

Pavis discorre especificamente sobre a leitura do espetáculo teatral pautado por um *Gestus* definido pelo diretor e pelo ator. Considerando um espetáculo em que há uma fábula, ela se apresenta ao espectador como um ponto de vista sobre a realidade ficcional e sua respectiva historicidade.

Cabe, nesse caso, ao leitor da cena, a tarefa de identificar as marcas históricas tanto do discurso ficcional quanto do discurso que constrói e apresenta essa ficção, ou seja, tanto no que é mostrado quanto no modo de mostrar.

Tal leitor precisa, portanto, de “ferramentas” para decodificar os códigos cênicos e, assim, tornar-se co-autor dos significados e do sentido do espetáculo, em sua relação com problemáticas sociais que o atravessam. A dificuldade está em como fornecer ao espectador tais recursos para que esse possa participar ativamente da fruição e interrogação das imagens e questões “entregues” pela cena.

Trata-se, portanto, de uma discussão relacionada à formação do espectador teatral, discussão que busca saber até que ponto determinado espetáculo disponibiliza ou não “chaves” de leitura, entre outros recursos cênicos, que favoreçam e estimulem essa mesma formação.

Ainda que se possa considerar que houve desvios em relação à possibilidade de uma apropriação mais autônoma das propostas brechtianas, e esse fechamento da cena possa ser atribuído ao uso algo mecânico de conceitos e procedimentos inspirados nas sugestões de Brecht, ou seja, por mais que se constate que tenham sido montados espetáculos que, à primeira vista, parecessem favorecer o olhar crítico e, no entanto, acabassem resultando fechados em uma mensagem única, Pavis, ainda assim, afirma que,

De fato, *gestus* e fábula são ferramentas em constante elaboração. Eles se situam na xxexata interseção do objeto da realidade a imitar (mostrar/contar) e do sujeito

¹² PAVIS, 2000, p. 73. “[...] la tâche ingrate de rassembler ces exigences contraires, car il assure toujours le passage du comédien au personnage, du corps à sa lecture, de l'événement reconstitué à sa fiction, de la théorie à la praxis théâtrale et sociale”.

perceptivo e crítico dessa realidade. O *gestus* concentra em si uma certa gestualidade (que o código ideológico de uma determinada época me fornece) e a gestualidade pessoal e demonstrativa do ator. [grifo do autor]¹³

Pavis destaca o caráter inacabado dos dois conceitos por ele relacionados e ressalta a duplicidade constitutiva do *Gestus*, entre código social e gesto individual, compreendida como fator de um discurso crítico sobre o mundo, explicitamente exposto ao modo da cena teatral, discurso diante do qual “nós não nos podemos contentar em recebê-lo como tal (como um significado compacto no qual não aparece a fissura entre a coisa e sua crítica)”¹⁴.

Nessa direção, tanto no eixo da produção quanto no da leitura da cena, há que se promover um processo de elaboração sensível, crítica e criativa dos conteúdos e formas constituintes do discurso teatral, há que se utilizar e recriar as ferramentas disponíveis, seja para a concepção e construção da cena, seja para a sua fruição e análise. O *Gestus* é uma dessas ferramentas.

Por fim, Pavis indica como caminho de pesquisa a dimensão intersemiótica do *Gestus*, uma vez que este, segundo as proposições e exemplos fornecidos por Brecht, pode ser concretizado sem o uso do gesto, utilizando-se somente palavras faladas, por exemplo, em uma transmissão radiofônica de um texto dramático, ou seja, gestos atoriais podem ser substituídos por palavras escritas para serem emitidas por um radioator.

É o caso de pensar, aqui, no modo pelo qual as palavras, ou melhor, a linguagem oral, prescindindo da imagem cênica, consegue, por si só, expressar determinados elementos ou aspectos da problemática social evocada pelo texto. Portanto, imagem e palavra podem ser substituídas uma pela outra, sem prejuízo do *Gestus* pretendido pelo artista.¹⁵

O segundo ensaio de Pavis que trago para esta introdução chama-se “O *Gestus* brechtiano e seus avatares na cena contemporânea”¹⁶ e foi escrito em 1997.

Quase vinte anos depois de seu primeiro ensaio, Pavis retoma a reflexão sobre a produtividade do *Gestus*, mas agora suas colocações diferem muito das expostas anteriormente.

O autor inicia reconhecendo que o *Gestus* não fora, até então, tão discutido quanto o *distanciamento* e que “o *Gestus* constitui um dos conceitos mais sutis e produtivos para

¹³ PAVIS, 2000, p. 74. “En fait, *gestus* e *fable* sont des outils en constance élaboration. Ils se situent à l'exacte intersection de l'objet de la réalité à imiter (montrer/raconter) et du sujet percevant et criticant cette réalité. Le *concentre* en lui une certaine gestualité personnelle et démonstrative du comédien”.

¹⁴ PAVIS, 2000, p. 74. “[...] nous ne pouvons nous contenter de le recevoir comme tel (comme un signifié compact où n'apparaît pas la fissure entre la chose et sa critique)”.

¹⁵ Cf. PAVIS, 2000, p. 74-76.

¹⁶ Tradução nossa do título, em francês, na fonte original (“Le *gestus* brechtien et ses avatars dans la mise en scène contemporaine”).

descrever a maneira do ator, do diretor e do espectador conceberem a gestualidade em sua dimensão coletiva”.¹⁷

Além disso, Pavis enfatiza que o *Gestus* "concerne à encenação como um todo, interroga a *mimesis* teatral, obriga a precisar o estatuto do corpo dentro da produção e da recepção do acontecimento teatral”.¹⁸

Nas considerações desse autor destaca-se, a meu ver, a afirmação de que o *Gestus* interroga a *mimesis* teatral, remetendo-me a um trecho de um dos ensaios teóricos de Brecht, no qual ele afirma que “o princípio do *Gestus* deve substituir o princípio da imitação”,¹⁹ ou seja, a *mimesis* não é suficiente como ponto de partida para a criação cênica, toda imitação deve ser interrogada, e é o produto dessa interrogação que deve ser configurado cenicamente.

O *Gestus* não é, portanto, a imitação de uma situação social, mas um conceito que contribui para a problematização dessa mesma situação, de modo a produzir um material reflexivo que se torna, então, matéria a ser traduzida em forma teatral.

Por outro lado, as colocações de Pavis também levam-me a cogitar que o *Gestus*, ainda que, em um primeiro momento, esteja ancorado na dimensão gestual da cena – até pela etimologia do termo, que significa “gesto”, em latim²⁰ –, é um conceito que ultrapassa a abordagem semiológica focalizada apenas no trabalho corporal do ator, haja vista a perspectiva intersemiótica apontada pelo próprio Pavis em seu primeiro ensaio.

Outros sistemas de signos podem estar envolvidos na configuração de um *Gestus* social, não somente aqueles presentes no âmbito do corpo do ator em cena, conforme esclarece Ingrid Koudela:

Enquanto princípio de construção estética, nas encenações das peças épicas de espetáculo, o *gestus* abrange o trabalho do ator, do dramaturgo, do músico, do cenógrafo – dentro da concepção brechtiana do teatro como ensemble das artes. Nesse sentido, o conceito de *gestus* pode referir-se à entoação de uma palavra, ao enunciado de uma frase, a um movimento de mão, a uma atitude corporal, a uma sequência de sons na música, a um ritmo, a um objeto de cena, a uma ação, ao ritmo das palavras, à estrutura das frases, ao embate de tons, à sequência de palavras e linhas de uma poesia.²¹

¹⁷ PAVIS, 2000, p. 77. Tradução nossa da fonte original em francês. “[...] le *gestus* constitue l'un des concepts les plus subtils et les plus productifs pour décrire la manière dont l'acteur, le metteur en scène et le spectateur conçoivent la gestuelle dans sa dimension collective”.

¹⁸ PAVIS, 2000, p. 77. “[...] concerne toute la représentation, il interroge la *mimesis* théâtrale, il oblige à préciser le statut du corps dans la production et la réception de l'événement théâtral”.

¹⁹ BRECHT, 1967, p. 84.

²⁰ BUSARELLO, 2007, p. 123.

²¹ KOUDELA, 2008a, p. 124.

Partindo desse aporte e desse entendimento alargado do *Gestus* e, também, de toda a investigação procedida ao longo desta pesquisa, esse conceito apresenta-se para mim como um operador útil tanto para a produção quanto para a leitura da cena teatral como um todo, e não apenas como a designação de um modo de conceber-se a dimensão coletiva da gestualidade do ator.

Uma vez que os conceitos brechtianos são apresentados por Brecht dessa maneira, ou seja, a partir de sua utilização, e não apenas como uma construção puramente teórica, esses conceitos ficam a meio caminho entre conceito e procedimento, ou – tomando emprestadas as palavras de Fredric Jameson, quando remete ao estatuto teórico do *Gestus* – “um pouco mais e um pouco menos que um conceito”.²²

Os conceitos brechtianos foram elaborados para sua utilização, para operarem em prol de uma melhor compreensão da cena e de sua função social, e essa perspectiva parece-me adequada para dialogar com a teoria teatral brechtiana.

Pavis observa que seu primeiro ensaio havia sido escrito com “um certo otimismo”²³ e que, passadas quase duas décadas,

Essa descrição estrutural seria agora inútil, posto que, obviamente, se alguém colocasse o problema de reler e religar as principais noções brechtianas, mesmo se essa seja, no fundo, não mais que uma *home made theory*, uma teoria fabricada pelo autor, para uso interno, a fim de explicar e de justificar sua própria criação.²⁴

Penso que a inutilidade atribuída por Pavis àquele seu primeiro ensaio não se confirma e, de certo modo, nesta Tese, busco demonstrar – apoiando-me muitas vezes em aportes decisivos desse mesmo autor – a utilidade do *Gestus* para desenvolver leituras do espetáculo teatral (ou, nos termos de Pavis, análises), demonstração que, segundo esse autor, restava, então, ainda por ser feita.²⁵

No desenvolvimento de seu segundo ensaio, Pavis, abordando o *Gestus* como um conceito dentre os que se ligam à dimensão corporal do trabalho do ator, pergunta como o ator conseguiria demonstrar em seu trabalho a complexidade das questões sociais pretendidas pelo

²² JAMESON, 1999, p. 139.

²³ PAVIS, 2000, p. 77. “[...] un certain optimisme [...]”.

²⁴ PAVIS, 2000, p. 77. “Cette description structurale serait à présent inutile, puisqu'elle va de soi si l'on prend la peine de relire et de relier les principales notions du brechtisme, même si ce n'est au fond qu'une *home-made theory*, une théorie fabriquée par l'auteur, à usage interne, afin d'expliquer et de justifier sa propre création”.

²⁵ Cf. PAVIS, 2000, p. 77-78.

autor e diretor. Assim, “deixando essa tarefa para o ator, Brecht – e todos os encenadores de sua obra – expõem-se às generalizações, às abstrações e às simplificações”.²⁶

No entanto, o próprio Brecht faz questão de afirmar a necessidade de o ator desenvolver uma atitude própria, crítico-social, diante de seu trabalho cênico:

Visto que [o ator] não se identifica com a personagem que representa, é possível escolher uma determinada perspectiva em relação a esta, revelar a sua opinião a respeito dela, incitar o espectador – também, por sua vez, não solicitado a qualquer identificação – a criticá-la. A perspectiva que [o ator] adota é *crítico-social*. [grifo do ator]²⁷

Se, para Brecht, o ator deve expor seu ponto de vista crítico-social a ponto de “contaminar” o espectador, por que, então, o ator, recebendo a tarefa de construir com seu corpo imagens de complexas relações sociais, haveria de reduzir seu trabalho a um simplismo generalizante e abstrato?

Ademais, o ator não trabalha, e cada vez mais, juntamente *com* o autor e o diretor e não somente *para* esses últimos? Não é um trabalho conjunto?

Arriscar-se “às generalizações, às abstrações e às simplificações” não seria, então, uma contingência a ser enfrentada por qualquer artista cênico que ousasse produzir uma obra para além do puro entretenimento, e mesmo por aquele que pretendesse apenas divertir seu público?

Ao afirmar que

[...] a deriva do *gestus* do interior para o exterior, sua extensão a todo o acontecimento teatral, sua transferência do corpo do ator para a consciência do espectador não ocorrem sem risco para o ator, reduzido, por vezes, a um suporte superficial e provisório, e para o espectador, que perde muito o contato com a dimensão pulsional e inconsciente do sujeito desejante. Paradoxalmente, o *gestus* arrisca-se a recalcar o corpo, como se o desenho preciso de uma gestualidade inter-humana recalcasse o projeto oculto do corpo, sua vontade involuntária de significar, de transmitir-se ao corpo-mente do espectador.²⁸

Pavis enfatiza a oposição binária significação voluntária *versus* significação involuntária e, no entanto, não me parece ser fosse possível haver, em um espetáculo teatral –

²⁶ PAVIS, 2000, p. 78. “[...] en laissant cette tâche à l'acteur, Brecht – et tous les metteurs en scène de son oeuvre – s'exposent à des généralisations, à des abstractions et à des simplifications”.

²⁷ BRECHT, 2005a, p. 109.

²⁸ PAVIS, 2000, p. 78. “[...] dérive du *gestus* de l'intérieur vers l'extérieur, son élargissement à tout l'événement théâtral, son transfert pour l'acteur, réduit parfois à un support superficiel et provisoire, et pour le spectateur, qui perd vite contact avec la dimension pulsionnelle et inconsciente du sujet désirant. paradoxalement, le *gestus* risque de refouler de corps, comme si le dessin, précis d'une gestuelle interhumaine refoulait le dessein caché du corps, sa volonté involontaire de signifier, de se transmettre au corps-esprit du spectateur”.

feito por atores vivos, em um encontro presencial, no aqui e agora da cena, com espectadores igualmente vivos –, somente uma ou outra dessas duas possibilidades de emergência dos sentidos da cena, parece-me que ambas possam coexistir produtivamente.

Sensibilidade, criatividade e criticidade seriam, porventura, inconciliáveis, na criação artística? Compromisso político inviabilizaria resultado estético? O trabalho corporal do ator seria passível de “abrir-se” completamente à leitura do espectador? Haveria, mesmo, a possibilidade de uma recepção puramente “pulsional” do corpo? Seria possível falar, nesse caso, de leitura da cena teatral, incluindo a presença do ator?

Em *Obra Aberta*, Umberto Eco cita Roland Barthes, em uma entrevista concedida pelo semiólogo francês à revista *Tel Quel*, em 1963, ocasião em que comenta as peças teatrais de Brecht.

Trago aqui a citação, que eu retiro da coletânea *Crítica e Verdade*, do próprio Barthes:

Mas sobretudo, no preciso momento em que ele ligava esse teatro da significação a um pensamento político, Brecht, por assim dizer, afirmava o sentido mas não o preenchia. Certamente, seu teatro é ideológico, mais francamente ideológico do que muitos outros: ele toma partido sobre a natureza, o trabalho, o racismo, o fascismo, a história, a guerra, a alienação; entretanto, é um teatro da consciência, não da ação, do problema, não da resposta; como toda linguagem literária, ele serve para “formular”, não para “fazer”; todas as peças de Brecht terminam implicitamente por um “Procurem a saída” dirigido ao espectador em nome daquele deciframento ao qual a materialidade do espetáculo deve conduzir: *consciência da inconsciência*, consciência de que a sala deve ter da inconsciência que reina sobre o palco, tal o teatro de Brecht. É sem dúvida o que explica que esse teatro seja tão fortemente significante e tão pouco pregador; o papel do sistema não é aqui transmitir uma mensagem positiva (não é um teatro dos significados), mas fazer compreender que o mundo é um objeto que deve ser decifrado (é um teatro dos significantes).²⁹

Em relação a esse mesmo assunto, o próprio Eco diz que,

Se examinarmos a poética teatral de Bertolt Brecht, encontraremos uma concepção de ação dramática como exposição problemática de determinadas situações de tensão; propostas estas situações – segundo a conhecida técnica da recitação “épica”, que não quer sugestionar o espectador, mas apresentar-lhe de modo distanciado, estranhado, os fatos a observar – a dramaturgia brechtiana, em suas expressões mais rigorosas, não elabora soluções; caberá ao espectador tirar conclusões críticas daquilo que viu.³⁰

Resolver um problema deixado aberto, decifrar o objeto do mundo, elaborar soluções (sempre provisórias) e conclusões (nunca definitivas) não se faz apenas à custa do recalque de pulsões, que, por sinal, não deixam de compor o sujeito que frui e lê a cena.

²⁹ BARTHES, 2007a, p. 167-168.

³⁰ ECO, 2007, p. 49.

A mobilização do espectador envolve (ou deveria envolver) todo o sujeito, não apenas uma parte dele. Resta saber que espaço é reservado para essa abrangência, em cada caso, quando a leitura de um espetáculo teatral (ou de outro processo ou produto artístico) é concebida como construção inventiva sensível, criativa e crítica do leitor.

Pavis constata que, em espetáculos criados sob influência da teoria e prática de Brecht, “apesar da advertência brechtiana, o *gestus* permanece frequentemente uma evidenciação, um tanto abstrata, de uma relação ou de uma contradição social, uma técnica destinada a provar uma tese”.³¹

Portanto, se o problema ocorre na utilização do conceito, não devem ser imputadas ao conceito as decorrentes distorções que desse tenham sido feitas, mas ao uso dispensado ao *Gestus* nos processos e produtos de criação teatral aludidos, ou seja, ao modo pelo qual esse operador conceitual tenha sido manejado nos meandros criativos de trajetos de produção cênica, nas décadas que se sucederam a Brecht.

Avançando no exame do segundo ensaio de Pavis, vejo que esse autor, relacionando o *Gestus* a técnicas corporais elaboradas para o ator, tais como o “gesto psicológico” de Michael Chekhov e a “ação de esforço” de Laban, vai ao encontro de uma ressalva de Koudela, quando ela constata que “geralmente são atribuídos diferentes significados para o *gestus*, que acentuam o seu caráter formal ou sociológico” e que essa compreensão dá-se “em detrimento da sua origem, que é física”, e “o risco dessas definições é perderem o corpo, em função do conceito”.³²

Koudela ressalta, ainda, que, na utilização pedagógica do *Gestus*, no âmbito do experimento com a peça didática brechtiana, “a origem física do *gestus* precisa ser resgatada com o objetivo de instaurar novamente o processo de criação que lhe deu origem”³³, com o que concordo plenamente.

Em minha abordagem, ainda que eu utilize o *Gestus* especificamente para ler o espetáculo teatral e não compreenda esse conceito como uma “técnica corporal”, minha perspectiva teórica e metodológica não eliminam, absolutamente, a possibilidade de considerar o todo da cena, incluindo o ator e o espectador em suas respectivas corporeidades e contando com todas as pulsões que os constituem e animam.

Ao relacionar o *Gestus* com o conceito feminista de *gendered body*, Pavis, dentre uma série de colocações instigantes, em certa altura de seu texto, faz uma afirmação que se destaca

³¹ PAVIS, 2000, p. 80. “Malgré l'avertissement de Brecht, le *gestus* reste souvent une mise en évidence assez abstraite d'une relation ou d'une contradiction sociale, une technique destinée à prouver une thèse”.

³² KOUDELA, 2008a, p. 124.

³³ KOUDELA, 2008a, p. 125.

para mim: “Lembramos que em Brecht o *gestus* permanece um conceito não diferenciado, tendo como única ambição representar mimeticamente as relações sociais”.³⁴ tendo em vista as colocações anteriores desse mesmo autor sobre o *Gestus*, apresentadas até este ponto da Tese, torna-se difícil compreender o que o autor tenha pretendido dizer com “representar mimeticamente”. O *Gestus*, abordado a partir do eixo da criação da cena, não é a pura imitação de relações sociais, como já dito acima, ou, então, não é *Gestus*, uma vez que esse conceito implica, de algum modo, na problematização e na elaboração cênica dessas relações.

Talvez, Pavis tenha, nessa passagem, concebido o *Gestus* a partir de uma outra compreensão da teoria teatral brechtiana, diferente da que desenvolvo neste trabalho, e que descrevo em maiores detalhes do primeiro capítulo de minha Tese.

Mais à frente, o autor coloca-se em uma perspectiva com a qual me alinho mais:

O *gestus*, vê-se, não é inofensivo olhado de perto. Ele é a única ferramenta da teoria do gesto a propor uma explicação global das situações dramáticas, mas ele faz correr o risco, ao ator como ao diretor, de bloquear a busca segundo esquemas rígidos demais. É assim a impressão que fica de uma visão geral de seu uso na prática contemporânea.³⁵

Em consonância com a afirmação acima, não há mesmo nenhum conceito ou procedimento teatral “inofensivo”. Todos dizem da atitude de seu proponente frente ao teatro e ao mundo, incluindo, obviamente, a dimensão social. E todos arriscam-se a serem utilizados de maneira esquemática ou rígida demais.

Como diz Barthes,

[...] todas as técnicas, até mesmo as mais “naturais”, significam sempre alguma coisa: existe uma arte revolucionária ou progressista do ator, uma maneira responsável de colocar aqui ou ali um refletor, de colocar uma cortina no lugar de um cenário pintado. Brecht considerou bem essa responsabilidade das técnicas: a maquiagem é também um ato político, sobre o qual devemos tomar partido, e que, pela infinita dialética dos efeitos e das causas, participa finalmente do mesmo combate revolucionário que o texto.³⁶

É justamente porque não é “inofensivo” que o *Gestus* é útil, seja do ponto de vista da produção ou da leitura da cena teatral.

³⁴ PAVIS, 2000, p. 83. “On se souvient que chez Brecht les *gestus* reste une notion non différenciée, ayant pour seule ambition de représenter mimétiquement les relations sociales [...]”.

³⁵ PAVIS, 2000, p. 86. “Le *gestus*, on le voit, n'est pas sans danger lorsqu'on le regarde de près. Il est le seul outil de la théorie du geste à proposer une explication globale des situations dramatiques, mais il fait courir le risque, à l'acteur comme au metteur en scène, de bloquer la recherche selon des schémas trop rigides. C'est aussi l'impression qui ressort d'un survol de son emploi et dans la pratique contemporaine”.

³⁶ BARTHES, 2007, p. 148-149.

Na direção de uma Pedagogia do Espectador,³⁷ a possibilidade de apresentar conceitos e procedimentos – e também operadores conceituais, entre esses, o *Gestus* – que se efetivem no desenvolvimento de um olhar sensível, criativo e crítico sobre o “mundo da cena” e sobre a “cena do mundo”³⁸ é um horizonte que não se pode desconsiderar.

Pavis considera, na última seção de seu segundo ensaio, que

O que mudou de todo, não é tanto o mundo e suas contradições quanto o *gestus da recepção* do público farto desse fim de século. Ele não tem mais a paciência de ver a construção histórica e ideológica ser colocada, ele precisa da solução imediata, não mais por causa da “angústia de esperar o final”, mas porque ele está convencido de que não há mais nada o que buscar, uma vez que os especialistas e os computadores já fizeram os cálculos. [grifo do autor]³⁹

Nesse trecho de seu texto, o autor corrobora a utilidade, e mesmo a urgência que vejo na utilização do *Gestus* como operador conceitual para a leitura do espetáculo teatral nesse início da segunda década do século XXI.

Se o ceticismo tomou conta das plateias, conforme percebe Pavis, é preciso entregá-lhes, novamente, instrumentos que as auxiliem a “estranhar” a busca que lhes parece não fazer mais sentido. Tal atitude cética liga-se, ela mesma, inclusive, a uma problemática social a ser traduzida cenicamente, buscando construir uma melhor compreensão da mesma, por meio do conhecimento teatral.

Em busca de defender essa proposta de qualificar o olhar do espectador, frente à cena e ao mundo é que encerro a Introdução da minha Tese de Doutorado, passando, então, a apresentar uma breve síntese do que o leitor encontrará nos capítulos que se seguem.

No Capítulo 1, partindo de aportes de autores pertinentes (procedimento utilizado nos demais capítulos), apresento algumas das principais características do teatro épico brechtiano, como campo teórico-prático do qual emergem as ideias brechtianas, trato de algumas das contribuições que mais destacam-se na herança brechtiana para o teatro que se faz e sobre o qual se reflete hoje, reafirmando a perenidade e produtividade das sugestões brechtianas, e

³⁷ Vertente de estudos no campo da Pedagogia do Teatro que enfatiza os processos formativos relacionados ao espectador teatral. Cf. DESGRANGES, 2003.

³⁸ Com esse jogo de palavras e ideias, com essas metáforas – enunciado que se repetirá ao longo da Tese – eu pretendo afirmar a necessidade de vincular a cena teatral, com seus elementos constituintes (mundo da cena) e o que está fora dela, ao contexto de outras práticas sociais, que não o teatro (cena do mundo), tendo em vista o tipo de leitura que proponho, ancorada no *Gestus*.

³⁹ PAVIS, 2000, p. 91. “Ce qui a changé du tout au tout, ce n'est pas tant le monde et ses contradictions que le *gestus da réception* du public repu de cette fin de siècle. Il n'a plus la patience de voir la construction historique et idéologique se mettre en place, il lui faut la solution tout de suite, non plus à cause de l'attente angoissée de la fin', mais parce qu'il est persuadé qu'il n'a plus à chercher, puisque les experts et les ordinateurs ont déjà fati les calculs”.

faço algumas considerações sobre o conceito de “pensamento-intervenção”, encontrado em um artigo de Marc Silberman, em relação a outros pontos da teoria teatral brechtiana, tais como a atitude distanciada exercida e preconizada por Brecht como forma de relacionar-se com o teatro e a realidade, e a perspectiva de colaboração dialógica que marcou o trabalho teatral brechtiano.

No Capítulo 2, procedo aproximações conceituais ao *Gestus*, construindo a sua compreensão, seja como categoria teórica, mais ampla, seja como ocorrência cênica (*Gestus* social) ou como formulação sintética que faz parte do processo de criação cênica (*Gestus* fundamental), seja como perspectivas de organização da cena, desde o ponto de vista da produção da cena (*Gestus* da demonstração), seja desde o ponto de vista de sua recepção (*Gestus* da entrega). Ao final do capítulo, busco sintetizar minhas definições do *Gestus* e de, tal como eu as denomino, suas quatro nuances.

No Capítulo 3, busco estabelecer relações entre o *Gestus* e outras categorias brechtianas (*distanciamento*, historicização, fábula e separação), no intuito de continuar ampliando e aprofundando a compreensão do operador conceitual escolhido como objeto de investigação nesta pesquisa.

No Capítulo 4, apresento considerações sobre a leitura em geral e a leitura do espetáculo teatral em particular, abordando algumas de suas características e questões que mais destacaram-se, em meu processo de pesquisa. Busco, também, estabelecer relações entre o *Gestus* e quatro categorias semióticas (teatralidade, mobilidade, referencialidade e legibilidade) a partir de sua abordagem por semioticistas do teatro. Ao final do capítulo, apresento e explico, sintetizada em um esquema, minha proposta de leitura do espetáculo teatral a partir do *Gestus*.

No Capítulo 5, como preâmbulo à leitura de *O Guesa Errante ou...*, utilizo minha proposta de leitura para efetuar a descrição, análise, interpretação e discussão, ou seja, ler dois objetos relacionados diretamente a *O Guesa Errante ou...*, interrogando-os a partir do *Gestus*: o nome do espetáculo e o texto dramático que faz parte do mesmo.

No Capítulo 6, busco demonstrar a produtividade da leitura do espetáculo teatral feita a partir do *Gestus*, expondo a leitura que construí de diversos elementos ou sequências cênicas, selecionados do espetáculo teatral *O Guesa Errante ou...*

Nas considerações finais, compartilho os principais pontos de chegada da pesquisa, pautando-me no caminho percorrido a cada capítulo da Tese.

Nas referências bibliográficas, apresento ao leitor os autores e obras que constituíram a base para a realização desta pesquisa e correspondente escrita desta Tese, registrando, nesse

item apenas os títulos citados, direta ou indiretamente, ou mencionados no texto deste trabalho. Não estão registrados autores e obras lidos ou consultados, mas que não constam como citações ou menções ao longo da Tese.

No Anexo A, como material de apoio ao leitor da Tese, encontra-se a ficha artística e técnica de *O Guesa Errante ou...*

No Anexo B, como material de apoio ao leitor da Tese em relação ao capítulo 5, disponibilizo ao meu leitor o texto dramático de *O Guesa Errante ou...*

No Anexo C, como material de apoio ao leitor da Tese em relação ao capítulo 6, consta um DVD contendo excertos em vídeo da apresentação de *O Guesa Errante ou...* em 12/12/2007, trechos que correspondem aos momentos que foram objeto da leitura do espetáculo, construída a partir do *Gestus*.⁴⁰

⁴⁰ Reitero que o Anexo C encontra-se somente na versão impressa desta Tese.

Capítulo 1

Apontamentos acerca da teoria teatral brechtiana

Acabou a peça. Cometeu-se o espetáculo. Lentamente
 Esvazia-se o teatro, um intestino relaxado. Nos camarins
 Os ágeis vendedores de mímica improvisada e retórica rançosa
 Lavam suor e maquiagem. Finalmente
 Apagam-se as luzes que puseram à vista o triste trabalho, e
 Deixam na penumbra o belo vazio do palco maltratado.
 Na plateia sem espectadores, ainda com leves aromas
 Senta-se o pobre autor de peças, e insaciado procura
 Lembrar-se.

Bertolt Brecht

Neste capítulo, parto de contribuições de estudiosos da vida e obra de Brecht, buscando caracterizar o teatro épico brechtiano, destaco algumas das principais contribuições da herança teórica brechtiana, que continuam sendo reapropriadas nos contextos acadêmico e artístico, entre elas, o conceito de “pensamento-intervenção”, e a relevância da atitude distanciada e do caráter colaborativo que perpassaram o engendramento da teoria brechtiana, contribuindo para fazer da obra brechtiana um referencial passível de permanente atualização.

Como é possível ver no poema de Brecht, em epígrafe, no qual ele se denomina a si mesmo como “o pobre autor de peças”, toda a sua trajetória é marcada por um “procurar lembrar-se”, ou seja, por uma indagação dos modos de fazer e pensar teatro, que fossem distintos daqueles com os quais se deparava.

Na busca de novos caminhos por meio dos quais essa arte possa não apenas encher a cena de mímicas e retóricas, Brecht procura sempre meios pelos quais a arte teatral seja deflagrada a partir do “belo vazio do palco” e, a partir daí, concebida e executada como um modo de contribuir mais efetivamente para a transformação tanto do próprio teatro quando da realidade na qual ele se insere.

1.1 Teatro Épico: caracterização

Começo estes apontamentos citando Fernando De Toro, o qual afirma que, “segundo Brecht, é impossível definir o teatro *épico* em poucas linhas e, por conseguinte, o conceito de teatro *épico*”. [grifos do autor]⁴¹

Trata-se de uma conceituação que se vai fazendo na escrita brechtiana, decorrendo de sua prática dramática e cênica, e não de uma fórmula que, em determinado momento, encontra-se totalmente finalizada.

Em Brecht, “a teoria vai desenvolvendo-se à medida em que se vai desenvolvendo o teatro e vice-versa. É uma teoria em constante desdobramento e, portanto, vai operando mudanças à medida em que avança”,⁴² não sendo o teatro épico “um mero procedimento ou método artístico de representação, mas um novo teatro”.

Brecht não fornece uma receita, “por estar esse [teatro] em constante evolução, porém, em diversas obras teóricas, assinalou características e elementos componentes, os quais são suficientes para compreender sua produção dramática”,⁴³ explicação que abrange, também, o trabalho do espectador, calcado em propostas estético-políticas inspiradas na teoria teatral brechtiana, tal como busco desenvolver nesta Tese.

Não há uma formulação definitiva em Brecht porque, em última análise, ele não se propõe a estabelecer normas fixas a partir das quais se deva produzir ou ler teatro, mas registra sua teorização a partir da reflexão sobre a respectiva prática, buscando afirmar um teatro efetivamente comprometido com um projeto de sentido⁴⁴ voltado para a transformação social.

Com relação às influências diversas que se destacam no teatro épico desenvolvido por Brecht, impactando sua produção teórica, Frederic Ewen ressalta a decisiva importância do diretor Erwin Piscator no desdobramento da trajetória estético-política brechtiana.

Piscator direciona sua força criativa para a realização de espetáculos, ao mesmo tempo panfletários, de grande elaboração formal e de notável inventividade tecnológica. É quem

⁴¹ DE TORO, 1984, p. 25. Tradução nossa da fonte original em espanhol. “Según Brecht, es imposible definir el teatro *épico* en unas cuantas líneas y por consiguiente el concepto de teatro *épico*”.

⁴² DE TORO, 1984, p. 24. “La teoría se va desarrollando a media que se va desarrollando el teatro y viceversa”.

⁴³ DE TORO, 1984, p. 25. “[...] por estar éste en constante evolución, pero em diversas obras teóricas señaló características y elementos componentes de aquél, los cuales son suficientes para comprender su producción dramática”.

⁴⁴ Com essa expressão, refiro-me ao processo no qual o sujeito pauta-se em determinados valores humanos, e em conhecimentos de ordens diversas (sensorial, sensível, racional, intuitiva etc.) para estabelecer seu modo de relação consigo, com o outro e com o mundo.

primeiro utiliza a expressão “teatro épico”, mais tarde apropriada por Brecht, que foi um de seus principais colaboradores, em especial no espetáculo *O bravo soldado Schweik*.

Segundo Ewen, Brecht sempre destacou a influência de Piscator em seu desenvolvimento artístico.⁴⁵ A propósito dessa e de outras influências, uma das características do teatro épico brechtiano é justamente a multiplicidade de referências a partir do qual se constituiu.

Fernando Peixoto, por exemplo, destaca, entre outras, a importância do cinema, particularmente do cinema mudo, uma vez que, “segundo Brecht, a interpretação gestual deve muito ao cinema mudo, cujos elementos são assim reintroduzidos na arte dramática. Afirma, por exemplo, que Chaplin [...] elaborou uma nova forma de figuração do comportamento humano”.⁴⁶ Peixoto alude, portanto, a uma influência específica no destaque que o trabalho com o gesto adquire nas experimentações cênicas de Brecht.

Martin Esslin expõe outras referências, ressaltando que

Brecht sempre reconheceu publicamente sua dívida para com uma vasta gama de velhas convenções e tradições teatrais: os elisabetanos, os teatros chinês, japonês e indiano, o uso do coro na tragédia grega, as técnicas dos palhaços e dos artistas de parques de diversões, as peças folclóricas da Áustria e da Baviera, e muitas outras.⁴⁷

Em seu próprio país, a influência particularmente importante de alguns artistas é reconhecida por Brecht, que o faz aqui na terceira pessoa:

As influências decisivas em seu teatro partiram de dois dramaturgos e de um clown. Nesses anos [de meados da década de 1910 ao início da década de 1920] começava-se a representar Büchner, cuja produção datava da década de 1830. O escritor de peças⁴⁸ assistiu uma representação de *Woyzeck*. Além disto, viu Wedekind atuando em suas próprias obras, com um estilo desenvolvido no cabaré. Wedekind trabalhara muito como cantor de rua. Entoava baladas acompanhando-se com alaúde.

Porém a influência mais importante foi do clown Valentin, o qual atuava em uma cervejaria. Apresentava breves esquetes nos quais aparecia como empregado, músico de orquestra ou fotógrafo, que odiavam seu patrão ou empresário e o ridicularizavam. O papel do empresário ficava a cargo da ajudante de Valentin, uma cômica de feitio popular que amarrava a si uma grande almofada para simular a pança e falava com voz profunda. Quando o escritor de peças dirigiu sua primeira peça, na qual figurava

⁴⁵ EWEN, 1991, p. 131-140.

⁴⁶ PEIXOTO, 1974, p. 68.

⁴⁷ ESSLIN, 1979, p. 132.

⁴⁸ Brecht, em seus escritos, muitas vezes refere-se a si próprio como “o escritor de peças”, ou, como traduz Ingrid Koudela, “o escrivinhador de peças”. (Cf. KOUDELA, 2001, p. 9)

uma batalha, perguntou a Valentin o que devia fazer com os soldados: “Como estão os soldados em uma batalha?” Valentin respondeu sem hesitar: “Branços, têm medo”.⁴⁹

Brecht seleciona, na citação acima, artistas que mais o teriam inspirado, indicando, possivelmente, uma atitude de desprezo com relação ao *mainstream* teatral alemão, voltando-se para personalidades artísticas alternativas, que se apresentavam em espaços alternativos, deixando de mencionar artistas mais canônicos, tais como os dramaturgos, já clássicos da dramaturgia alemã (e europeia), Johan Wolfgang Von Goethe e Friedrich Schiller, e os atores, então famosos na cena berlinense, Heinrich George e Agnes Straub.

É em Büchner, dramaturgo cuja relevância literária estava então começando a ser reconhecida na Alemanha, em Frank Wedekind, dramaturgo e ator que se apresentava em cabarés e na rua, e em Karl Valentin, um ator cômico que atuava em cervejarias e que escrevia seus próprios textos, eivados de um tipo de humor muito particular, que Brecht teria encontrado as “influências decisivas em seu teatro”.

Se as influências especificamente teatrais foram várias, não se esgotam as fontes nas quais Brecht busca inspiração para sua produção artística. Antes de seguir a carreira de artista, Brecht tinha estudado medicina e ciências biológicas em Munique, e a influência da ciência sempre o acompanha.

Segundo John Willet, para Brecht, “a essência de toda ciência era” “o ceticismo”, ou seja, uma atitude permanente de “recusa em aceitar dogmaticamente o que quer que seja”, uma “dúvida ativa e inquiridora”, a qual postula que “nada dever ser aceito sem prova, para que nada possa parecer inalterável”.⁵⁰

José Antonio Pasta Júnior expande a constatação da importância da relação arte e ciência na obra brechtiana, por meio do seguinte comentário:

⁴⁹ BRECHT, 1976a, p. 196. Tradução nossa da fonte original em espanhol. “Las influencias decisivas en su teatro partieron de dos dramaturgos y de un clown. En esos años se comenzaba a representar por primera vez a Büchner, cuya producción databa de la década de 1830. El escritor de piezas asistió a una representación de *Woyzeck*. Además vio a Wedekind actuando en sus propias obras, con un estilo gestado en el cabaret. Wedekind había trabajado como cantor callejero. Entonada baladas acompañándose con laúd.

Pero la influencia más importante fue la del clown Valentin, que actuaba en una cervecería. Presentaba breves *sketches* en los que aparecía como empleado, músico de orquesta o fotógrafo que odiaban a su patrón o empresario y lo ponían en ridículo. El papel del empresario estaba a cargo de la ayudante de Valentin, una cómica de corte popular que se ataba un almohadón para simular la panza y hablaba con voz profunda. Cuando el escritor de piezas representó su primera obra, en la que figuraba una batalla, preguntó al Valentin qué debía hacer con los soldados: ‘¿Cómo están los soldados en una batalla?’. Valentin respondió sin titubeos: ‘Blancos; tienen miedo’”.

⁵⁰ WILLET, 1967, p. 94.

A par da união de teoria e prática, a junção de arte e ciência é de uma recorrência impressionante em Brecht. Aparece não só como tema em sua dramaturgia (*Galileu*, *Vôo sobre o oceano*), no próprio aporte analítico e didático de praticamente todo o seu trabalho teatral, de romancista e mesmo de poeta, como também é questão permanente em seus escritos teóricos, cobrindo parte fundamental de diversos ensaios e figurando com importância e insistência no *Pequeno Organon* e em *A compra do latão*.⁵¹ Não tinha, assim, nem a exterioridade e valor episódico do puro “tema”, nem o caráter obsessivo da simples mania. O contraponto e a interpenetração de arte e ciência eram, antes, uma prática entranhada no trabalho de Brecht, nele repontando, por isso, sob tantas formas.⁵²

A atitude artística entranha a atitude científica e vice-versa na obra brechtiana, sendo recorrente essa junção, aparecendo não somente como tema dramaturgicamente, mas como “aporte analítico e didático”, e perpassando toda a sua produção artística e intelectual.

Dentre as várias ciências, uma delas lhe foi particularmente relevante: a sociologia, com ênfase no estudo do marxismo.

Marc Silberman afirma que a teoria marxista apresenta-se como um embasamento científico que vem reforçar intuições já presentes em suas primeiras peças e poemas. Esse autor refere-se ao processo da apropriação, feita por Brecht desse aporte em particular, relatando que

Brecht estudou e então tornou-se um marxista no final dos anos 1920. [...] Há ainda uma continuidade idealista no utópico pensamento marxista que adere bem ao de Brecht. Esse [pensamento] presume que todos compartilham os supostos interesses coletivos baseados em uma fundamental identidade de classe, enquanto que as interações altamente diferenciadas em uma tal constelação social sugerem uma intersecção muito mais complexa de necessidades, demandas, medos e desejos. Brecht, também, insistia em uma definição política e sociológica de classe como a articulação primária ou hegemônica da identidade subjetiva, mesmo que ele não fosse desatento à complexidade do assunto em outros campos. Todo o seu modelo poético, por exemplo, mina a forte tradição marxista entendendo a dialética como um movimento em direção à resolução das contradições (“Aufhebung”). A definição nos anos 1930 do Teatro Épico – com sua separação dos elementos e ênfase na qualidade positiva do fragmento devido à sua abertura à plateia – assim como a posterior revisão nos anos 1950 da plateia “confabuladora” no Teatro Dialético são exemplos de sua visão da contradição como um momento produtivo mais do que de fechamento. Além disso, a reformulação brechtiana do coletivo, como a “convivência” intersubjetiva de uma comunidade, sublinha a posicionalidade dos sujeitos que estão constantemente

⁵¹ Esses dois ensaios são considerados pelos estudiosos como os dois principais textos teóricos de Brecht.

⁵² PASTA JÚNIOR, 1986, p. 159.

produzindo a si próprios *como* sujeitos por meio do conflito e da contradição de um com o outro. [grifo do autor]⁵³

Temos, portanto, a partir de Silberman, que o estudo, interpretação e decorrente utilização que Brecht fez de escritos de Karl Marx foram decisivos para a posterior formulação de sua poética tanto como autor e diretor teatral, quanto como poeta e pensador, sem perder, devido a essa profunda influência, sua independência estética e política, mantendo aberta sua compreensão dos conceitos e proposições marxistas.

Marx adquire um estatuto particular na obra brechtiana, visto ser eleito por Brecht como seu “espectador ideal”, o que Pasta Júnior analisa da seguinte maneira:

[...] nota-se que Brecht, naquele momento, descobria em si mesmo uma constante, porém era *fora de si* que ele situava esta perspectiva compreensiva, integrativa. Marx, não com uma “referência” teórica ofuscante ou remota, mas em todo caso perfeitamente exterior. Além disso, tendo “desembocado” em Marx pela dinâmica de seu próprio trabalho, e encontrando nele um princípio de unificação para este mesmo trabalho, era [...] no sentido ativo, co-produtivo, de recepção que ele assim o projetava. Ora, um receptor é uma instância do processo produtivo; sua existência supõe, de maneira forte, a existência da produtividade específica do outro e até mesmo a provoca: projetado como receptor, Marx nem era “indiferente” à produção de Brecht nem o *eximia* dela e de sua especificidade, vale dizer, não lhe era perfeitamente exterior nem perfeitamente idêntico, não lhe quedava meramente lateral nem a recobria completamente, substituindo-se a ela e, por isso, anulando-lhe a especificidade. Projetado como seu receptor ativo e “compreensivo”, em relação ao trabalho de Brecht, Marx era a um tempo interior e exterior, e pelo estatuto dúplice dessa presença o inseminava ao mesmo tempo de totalização e de distanciamento. [grifo do autor]⁵⁴

⁵³ SILBERMAN, 2006, não paginado. Tradução nossa da fonte original em inglês. “Brecht studied and then became a Marxist in the late twenties. [...] Yet there is an idealist continuity in Marxist utopian thought that adheres to Brecht's as well. It presumes that everyone shares the imagined collective's interests because of a fundamental class identity, whereas the highly differentiated interactions in such a social constellation suggest a much more complex intersecting of needs, demands, fears, and desires. Brecht, too, insisted on a political and sociological definition of class as the primary or hegemonic articulation of subject identity, although he was not oblivious to the complexity of the subject in other ways. His entire poetic model, for example, undermines the strong tradition in Marxist understanding of the dialectic as a movement towards the resolution of contradictions (“Aufhebung”). The definition in the thirties of the Epic Theater – with its separation of elements and stress on the positive quality of the fragment owing to its openness to the audience – as well as the later revision in the fifties of the “cofabulating” audience in the Dialectical Theater are examples of his view of contradiction as a productive moment rather than one of closure. Moreover, Brecht's reformulation of the collective as the intersubjective “living together” of a community stresses the positionality of the subjects who are constantly producing themselves as subjects through conflict and contradiction with one another.”

⁵⁴ PASTA JÚNIOR, 1986, p. 202.

O autor demonstra que Brecht, em sua busca constante de referências que ligassem cada vez mais sua arte a seu próprio tempo, “desemboca” em Marx, encontrando um conjunto de reflexões e proposições que forneceram uma base teórica consistente, a qual, no entanto, se, em relação à obra brechtiana, não tem apenas o valor de um conjunto conceitual acessório, ou seja, se marca definidamente a produção artística e teórica de Brecht, ao mesmo tempo, não anula a leitura muito particular que ele faz do arcabouço sociológico marxista, dando margem a que a especificidade brechtiana pudesse manifestar-se em sua singularidade poética.

Brecht projeta em Marx a figura de um interlocutor-chave, um espectador ativo que, de alguma forma, norteia o decorrente desenvolvimento da obra brechtiana, proporcionando, a um só tempo, uma unidade (ainda que calcada na contradição) e um movimento autocrítico constante.

Anatol Rosenfeld sintetiza essa influência:

Segundo a concepção marxista, o ser humano deve ser concebido como o conjunto de todas as relações sociais e, diante disso, a forma épica é, segundo Brecht, a única capaz de apreender aqueles processos que constituem para o dramaturgo a matéria para uma ampla concepção do mundo. O homem concreto só pode ser compreendido à base dos processos dentro e através dos quais existe.⁵⁵

A concepção sociológica de homem como “conjunto de todas as relações sociais” – a qual leva Brecht a alargar os limites dramáticos e cênicos de sua obra teatral para que essa abarque os conteúdos necessários a uma abordagem compreensiva das problemáticas sociais próprias de seu tempo – contribui para as características que permeiam a produção teórica e prática de Brecht como artista.

Ainda assim, a característica básica da independência de Brecht permanece, o que é ressaltado por Esslin, considerando que, se “Brecht se considerava um marxista, apoiava lealmente a causa comunista e fazia tudo que podia para colocar a si e a seu enorme talento a serviço da mesma”, “permaneceu ciente da precariedade do equilíbrio entre fins e meios implícita em um compromisso tão arriscado, e da existência de um limite além do qual não poderia ir tal compromisso”. Brecht mantém ambígua sua situação na Alemanha comunista,

⁵⁵ ROSENFELD, 2006, p. 147-148.

“com um teatro à disposição em Berlim Oriental, um passaporte austríaco no bolso e os direitos autorais de suas peças nas mãos de um editor da Alemanha ocidental”.⁵⁶

Um exemplo dessa independência brechtiana, que o levou a conflitos com o partido comunista, é o caso do embate ligado à ópera *A condenação de Lúculo*, obra que cria junto com o compositor Paul Dessau e que é censurada pelo governo da República Democrática Alemã. Brecht e Dessau terminam por fazer modificações, sendo realizada outra versão dessa ópera, intitulada, dessa vez, e não aleatoriamente, *O julgamento de Lúculo*.

É evidente, nesse episódio, o jogo ideológico da troca do termo “condenação”, que implica uma posição clara em relação ao personagem central, o tirano que é submetido a julgamento, para “julgamento”, que pressupõe “neutralidade” do título e da obra em relação ao mesmo personagem.

Esslin nota que

A decisão de publicar ambas as versões [da ópera mencionada acima], bem como a permissão para a montagem da versão original na Alemanha Ocidental mostram a tática de Brecht: uma alegre aquiescência e até mesmo certa subserviência em suas relações com as autoridades se fazem notar, por um lado, enquanto que, por outro, se afirma uma teimosa perseverança em relação a suas convicções essenciais.⁵⁷

É possível derivar da visão de Esslin – por sinal, abertamente contrária ao comunismo – um aspecto fundamental da atitude de Brecht diante do poder instituído: sendo o sistema capitalista, nazista ou comunista, se identificadas contradições que coloquem em risco a liberdade humana, Brecht busca expressar tais contradições em suas obras e refletir esteticamente e politicamente seu posicionamento diante delas, como é o caso, no nível metafórico, da ópera de que falei acima, cujo texto pode ser compreendido como uma crítica a guerras e outras ações violentas, decorrentes de lideranças ditatoriais, a exemplo de Josef Stalin.

Outra forte influência teórica foi a dialética, base filosófica do marxismo e campo inspirador para Brecht que, por exemplo, justificava a construção de seus personagens, afirmando:

⁵⁶ ESSLIN, 1979, p. 160.

⁵⁷ ESSLIN, 1979, p. 186.

Assim, quando um de meus personagens debate-se entre contradições, é porque um ser humano não pode ser o mesmo a cada instante. As circunstâncias exteriores mudam sem cessar e por isso o equilíbrio interior do homem modifica-se. O eu imutável é um mito. O homem é um átomo em contínua decomposição e reconstrução.⁵⁸

É evidente a base dialética (e científica) na qual se ampara a concepção de homem como ser em contínua “decomposição e reconstrução”, concepção que Brecht transfere para a composição dos personagens de suas peças, os quais vão tornando-se, progressivamente, mais e mais complexamente contraditórios, chegando ao auge em personagens como *Mãe Coragem, Galileu Galilei e Azdak*.

Para Willet,

Tal dialética constitui, essencialmente, um método para exprimir “o fluir das coisas”; para mostrar que a história, a ciência e toda a vida humana jamais poderão ser tratadas como conceitos estáticos, mas como algo que se mantém numa contínua evolução ou desenvolvimento e em que, portanto, todas as causas, todos os efeitos, todas as relações, são dinâmicas; em que o elemento do tempo jamais pode ser menosprezado.⁵⁹

É o que é possível verificar, na leitura da obra brechtiana, particularmente a obra dramática, na qual a dinamicidade contraditória – seus personagens, principalmente a partir da década de 1930, não são estáticos, mas modificam-se dialeticamente em suas atitudes – é uma das características mais nítidas.

É plausível ressaltar dessa característica específica as peças didáticas, cuja estrutura esquemática segue outra dialética, não mais a do teatro épico de espetáculo, mas a dialética do teatro didático, na especificidade brechtiana dessa última expressão, que é esclarecida por Koudela, quando informa que “a peça épica de espetáculo foi escrita para ser representada por atores profissionais, enquanto a peça didática é dirigida a leigos”.⁶⁰

A autora explica também que,

Diante da falta de clareza com que esse conceito [peça didática] era utilizado pela recepção crítica, Reiner Steinweg estabelece a diferenciação entre *peça didática* e *peça épica de espetáculo*, recorrendo ao marco da diferenciação da ‘regra básica’. De acordo com Steinweg, o termo ‘regra básica’ indica que ‘a determinação de *atuar*

⁵⁸ BRECHT, 1973, p. 115. Tradução nossa da fonte original em espanhol. “Así, cuando uno de mis personajes se debate entre contradicciones es porque un ser humano no puede ser el mismo cada instante. Las circunstancias exteriores cambian sin cesar y por ello el equilibrio interior del hombre se modifica. El yo inmutable es un mito. El hombre es un átomo en continua descomposición y reconstrucción”.

⁵⁹ WILLET, 1967, p. 245.

⁶⁰ KOUDELA, 2008a, p. 104.

para si mesmo é o pressuposto para a realização da peça didática como ato artístico’ [grifos da autora].⁶¹

Nas peças didáticas brechtianas, os personagens aparecem muito mais como estruturas a serem ressignificadas, e mesmo “preenchidas” pelo atuante, para que exercite praticamente, no nível sensório-corporal, o pensamento dialético, ao invés de apresentarem-se como arcações dramaturgias de uma personalidade contraditória, a partir da qual o ator estabelecerá um diálogo crítico, do qual resultaria seu trabalho a ser fruído por uma plateia teatral, como seria o caso nas peças épicas de espetáculo.

Sintetizando o resultado das diversas influências sobre o teatro épico brechtiano, Rosenfeld aponta duas perspectivas centrais para o seu desenvolvimento: 1) “não apresentar apenas relações inter-humanas individuais – objetivo essencial do drama rigoroso e da ‘peça bem feita’, – mas, também, as determinantes sociais dessas relações”;⁶² 2) “apresentar um ‘palco científico’ capaz de esclarecer o público sobre a sociedade e a necessidade de transformá-la; capaz ao mesmo tempo de ativar o público, de nele suscitar a ação transformadora”.⁶³

Por um lado, a contraposição ao teatro predominante na época de Brecht, por outro, a afirmação do compromisso do teatro brechtiano com seu próprio tempo, tendo como função intervir estético-politicamente na transformação das relações sociais.

Rosenfeld acrescenta que Brecht contrapõe-se ao modelo do teatro burguês, que se pautava em uma forma dramática pura, ou seja, em um tipo de dramaturgia em que a ação dramática encadeia-se rigorosamente e que sugere a situação humana como pré-determinada e mesmo trágica, devido à sua linearidade inflexível.

Tal modelo é confrontado com uma nova estrutura dramática, configurada em “saltos” e “curvas”, procedimento que “permite entrever, em cada cena, a possibilidade de um comportamento diverso do adotado pelos personagens, de acordo com situações e condições diversas”.⁶⁴

É evidente o traço dialético que percorre a proposta dramaturgica de Brecht, negando a linearidade da ação dramática convencional e substituindo-a por uma série de operações que abrem para o leitor ou espectador a possibilidade de entrever outros comportamentos, o que potencializa a reflexão crítica, na medida em que é possível comparar a si próprio com os personagens do texto ou da cena, em suas marcantes contradições.

⁶¹ KOUDELA, 2007, p. 5.

⁶² ROSENFELD, 2006, p. 147.

⁶³ ROSENFELD, 2006, p. 148.

⁶⁴ ROSENFELD, 2006, p. 150.

Luiz Carlos Maciel, em seu prefácio à coletânea de ensaios brechtianos chamada *Teatro dialético*, complementa o apontamento de Rosenfeld, assinalando que “a mola de evolução do pensamento teórico de Brecht sobre o teatro é a contradição entre instrução e divertimento”⁶⁵, sendo “todas as suas outras idéias teóricas” produtos “de sua tentativa de síntese dessa contradição fundamental” e que as principais ideias propostas por Brecht foram “a nova estrutura épica de sua dramaturgia e o famoso efeito de *distanciamento* do tipo de espetáculo que a ela deve corresponder”.⁶⁶

Enquanto a segunda proposição alude ao tipo de texto dramático e cena teatral que Brecht investigou, a primeira proposição de Maciel diz respeito a uma questão que acompanha Brecht ao longo de toda a sua carreira, permeando seus escritos teóricos: como o teatro pode simultaneamente divertir e ensinar, ser a um só tempo ato artístico e processo pedagógico?

Para Brecht, tal questão não se reduz a “aportar ao teatro um melhoramento qualitativo, mas fixar-lhe um novo objetivo; não é que o teatro persiga um objetivo melhorado, mas um objetivo distinto”⁶⁷ daquele que, aos olhos de Brecht, pautava as realizações dramáticas e cênicas que, então, predominavam na cena teatral alemã e ocidental.

Em meio a um contexto teatral marcado, principalmente, pelo naturalismo e pelo expressionismo, Brecht, contrapondo-se a ambas as tendências, é categórico na proposição de um novo objetivo para o teatro:

Se se queria proporcionar aos esforços [técnicos e artísticos] sentido social, era preciso orientá-los a uma finalidade: pôr o teatro em condições de esboçar, com meios artísticos, uma imagem do mundo e modelos de convivência entre os homens que possibilitassem ao espectador a compreensão de seu meio social e lhe permitissem dominá-lo por meio da razão e do sentimento.⁶⁸

Tal era, portanto, a finalidade central do teatro épico brechtiano: colocar o mundo, por meio de sua representação teatral, ao alcance do homem comum, produzir do mundo uma imagem praticável, a fim de que se possa não somente compreender o mundo, mas dominá-lo, ou seja, a partir da influência teatral, transformar a prática social.

⁶⁵ Maciel In: BRECHT, 1967, p. 11.

⁶⁶ Maciel In: BRECHT, 1967, p. 12.

⁶⁷ BRECHT, 1973, p. 39. “[...] aportar al teatro un mejoramiento cualitativo, sino fijarle un nuevo objetivo; no es que ele teatro persiga un objetivo mejorado, sino un objetivo distinto”.

⁶⁸ BRECHT, 1973, p. 147. “Si se quería proporcionar a los esfuerzos sentido social era preciso orientarlos hacia un fin: poner el teatro en condiciones de esbozar, con medios artísticos, una imagen del mundo y modelos de convivencia entre los hombres que posibilitaran al espectador la comprensión de su medio social y le permitieran dominarlo a través de la razón y del sentimiento”.

Eis como formula Willet:

Com efeito, o fundamental do teatro de Brecht consiste em ele tentar expor as férteis (e cômicas) complicações da realidade: em usar termos inteligíveis e empregar todos os recursos do palco para tornar ainda mais explícito o sentido; sobretudo, em pretender fazer que os homens pensem.⁶⁹

Se Brecht pretende explicitar o sentido, vale ressaltar que esse mesmo sentido não é, necessariamente, algo claro e legível à primeira vista, posto que se refere a um mundo que igualmente não é transparente e facilmente compreensível.

Além disso, é primordial adicionar, a essa formulação sobre a pretensão brechtiana de “fazer que os homens pensem”, o intento (implícito) de também fazer que também sintam e ajam sobre o mundo que veem representado em forma artística, afinal, para Brecht, é evidente

[...] o muito que se ganharia se, por exemplo, o teatro e a arte em geral fossem capazes de produzir uma imagem praticável do mundo. Uma arte capaz disso estaria em condições de influir profundamente no desenvolvimento social. Já não se limitaria a dar origem a impulsos mais ou menos cegos, mas brindaria o mundo ao homem que sente e pensa, lhe brindaria o mundo dos seres humanos para que nele efetuasse sua prática.⁷⁰

A arte que se limita a ocasionar o aparecimento da emoção em maior ou menor grau não é, de modo algum, uma arte apolítica, visto que, para Brecht, esse tipo de arte “ensinava a ver o mundo como as classes dominantes queriam que ele fosse visto”.⁷¹

Torna-se, então, fundamental constituir uma arte praticável, ou, nos termos de Willi Bolle, uma arte que entrega “ao público a realidade como algo manipulável”, que dialoga com seu tempo e pode efetivamente influenciar o seu “desenvolvimento social”.⁷²

Os artistas, na proposta de Brecht, têm como tarefa “uma descrição mais exata da realidade social, uma descrição que, considerada desde o ponto de vista estético,” seja “cada

⁶⁹ WILLET, 1967, p. 274.

⁷⁰ BRECHT, 1973, p. 149-150. “[...] lo mucho que se ganaría si, por ejemplo, el teatro o el arte en general fueran capaces de producir una imagen practicable del mundo. Un arte capaz de ello estaría en condiciones de influir profundamente en el desarrollo social. Ya no se limitaría a dar origen a impulsos más o menos ciegos, sino que brindaría el mundo de los seres humanos para que él efectúe su práctica”.

⁷¹ BRECHT, 1973, p. 185. “Enseñaba a ver el mundo como las clases dominantes querían que se viera”.

⁷² BOLLE, 1976, p. 399.

vez mais complexa e cada vez mais eficaz. Tal objetivo somente alcança-se aproveitando as aquisições já conquistadas, porém sem restringir-se a elas”.⁷³

Ou seja, Brecht parte do conjunto de referências artísticas e culturais de seu tempo e propõe sua superação produtiva, alcançando uma arte mais adequada às especificidades do homem moderno, as quais, a partir da influência marxista, enquadram os “grandes temas” e a “nova sociedade” aos quais se refere Brecht, quando afirma que

[...] esses movimentos cênicos, por meio dos quais nosso teatro procura reproduzir com fidelidade o sentido de uma peça, não são fenômenos “puramente estéticos”, que perseguem efeitos ou a beleza moral. São parte de um teatro que encara grandes temas destinados à nova sociedade e não se podem realizar sem uma profunda compreensão e uma apaixonada aceitação da nova ordem que rege as relações humanas.⁷⁴

É precisamente em busca dessa perspectiva artística diversa que Brecht faz todos os esforços possíveis para integrar a dimensão estética à política, fatores inseparáveis na elaboração e realização de uma intervenção artística produtiva, em termos brechtianos.

Ainda faltam dois pontos a considerar, nessa breve caracterização do teatro épico brechtiano: a relação de Brecht com o chamado “realismo socialista” e sua oposição ao teatro aristotélico.

Para ambos os temas, trago De Toro, que explica, primeiramente, que, no âmbito do “realismo socialista” – termo baseado na interpretação de ideias de Marx acerca da arte e sua função social – “a arte há de ter uma função concreta e específica dentro da sociedade e, portanto, não pode ser algo desligado daquela. É um modo de produção a mais, e, conseqüentemente, seu produto tem que ser algo *utilizável e aplicável*” [grifos do autor].⁷⁵

⁷³ BRECHT, 1976b, p. 39. Tradução nossa da fonte original em espanhol. “[...] una descripción más exacta de la realidad, un descripción que, considerada desde el punto de vista estético [...] cada vez más difícil y al mismo tiempo más eficaz. Tal objetivo sólo se alcanza aprovechando las adquisiciones ya logradas, pero sin estancarse en ellas”.

⁷⁴ BRECHT, 1976b, p. 54. “[...] esos movimientos escénicos, por medio de los cuales nuestro teatro procura reproducir con fidelidad el sentido de una pieza, no son fenómenos ‘puramente estéticos’, que persiguen efectos o la belleza moral. Son parte de un teatro que encara grandes temas destinados a la nueva sociedad y no pueden realizarse sin una profunda comprensión y una apasionada aceptación del nuevo orden que rige las relaciones humanas”.

⁷⁵ DE TORO, 1984, p. 19. “El arte ha de tener una función concreta y específica dentro de la sociedad y por lo tanto no puede ser algo desligado de aquélla. Es un modo de producción más, y consecuentemente su producto tien que ser algo *usable y aplicable*”.

Se a arte, “de um lado, deve desenvolver a consciência social e política do proletariado – ou de outras classes – ou seja, usar a arte em função de uma causa política”,⁷⁶

Por outro lado, a arte deve elevar e afinar a sensibilidade e o nível espiritual das classes mais necessitadas. Não somente deve aumentar sua consciência social como também desenvolver os sentidos de apreciação da obra de arte, tudo isso contribuindo para o desenvolvimento do ser humano e de suas potencialidades.⁷⁷

Brecht alcança, ou busca alcançar, essas duas metas programáticas do realismo socialista, enfrentando discordâncias de colegas dramaturgos e teóricos, que defendem diferentemente o posicionamento estético-político do artista, como ocorre na polêmica com Georg Lukács.

De acordo com De Toro, dois aspectos especificam o modo de Brecht compreender e desenvolver o realismo socialista:

[...] (a) Brecht nega-se a diminuir ou a sacrificar a qualidade artística de uma obra para levá-la ao nível do proletariado. Crê que sem dúvida as representações da realidade hão de ser fiéis a essa realidade e, portanto, claras e transparentes, o que não quer dizer vulgares. Nega-se então a dar-lhes uma cultura *kitsch* em vez de arte.

[...]

(b) Brecht negou-se sempre a criar imagens falsas da realidade. O que lhe interessava era apresentar o homem em suas relações e processos sociais, em seu momento histórico concreto e não dar imagens enganosas da realidade. [...] Por um lado, realismo, segundo Brecht, não significa seguir alguns modelos realistas passados como infalíveis [como queria Lukács, em relação ao romance burguês do século XIX], por outro, tem como objetivo principal representar as relações sociais, denunciar as ideias da classe dominante, escrever desde o ponto de vista da luta de classes e da classe proletária.⁷⁸

⁷⁶ DE TORO, 1984, p. 19. “Por una parte debe desarrollar la conciencia social y política del proletariado – o de otras clases – es decir, usar la arte en función de una causa política”.

⁷⁷ DE TORO, 1984, p. 20. “Por otra parte el arte debe elevar y afinar la sensibilidad y el nivel espiritual de las clases más necesitadas. No sólo debe aumentar su conciencia social sino también desarrollar los sentidos de apreciación de al obra de arte, todo lo cual contribuirá al desarrollo del ser humano y de sus potencialidades”.

⁷⁸ DE TORO, 1984, p. 21. “[...] (a) Brecht se niega a disminuir o a sacrificar la calidad artística de una obra para llevarla al nivel del proletariado. Cree que sin lugar a dudas las representaciones de la realidad han de ser fieles a esa realidad, y a la vez claras y transparentes, lo cual no quiere decir vulgares. Se niega entonces a darles una cultura *kitsch* em vez de arte”.

[...]

“(b) Brecht se negó siempre a crear imágenes falsas de la realidad. Lo que le interesaba era presentar al hombre en sus relaciones y procesos sociales, en su momento histórico concreto y no dar imágenes falsas de la realidad. [...] Por una parte, realismo según Brecht no significa seguir algunos modelos realistas pasados como infalibles, por otra, tiene como objetivo principal representar las relaciones sociales, denunciar las ideas da la clase dominante, escribir desde el punto de vista de la lucha de clases y de la clase proletaria”.

Não somente com o governo comunista Brecht enfrenta as consequências de sua autonomia artística e intelectual, quando de seu retorno à Alemanha Oriental, após a Segunda Grande Guerra, mas antes disso, junto a seus pares, escritores e críticos que pensam, diferentemente de Brecht, sobre os rumos que a arte deve tomar na perspectiva histórica delineada pela base marxista que os identifica.

Com relação à oposição ao teatro chamado por Brecht de aristotélico, destaco que a razão de ter definido sua acepção de teatro épico em oposição a essa denominação não significa a negação da herança de Aristóteles para o teatro, à qual temos acesso por meio de sua *Poética*, afinal, Brecht compartilha com o filósofo grego a convicção de a fábula ser o elemento dramático central.

Brecht concentra-se mais precisamente na crítica ao conceito aristotélico de catarse, ou purgação, ou purificação, efeito pretendido pela tragédia, segundo Aristóteles: a tragédia, “suscitando o ‘terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções”. Por outro lado, Aristóteles apresenta a tragédia como “imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão [...] não por narrativa, mas mediante atores”⁷⁹, ao que Brecht contrapõe conjugando o caráter épico com o dramático, ou seja, recursos de ordem mais explicitamente narrativa com o modo de exposição feito somente por meio de ações.

Ademais, o teatro “aristotélico” que Brecht contesta é, em última análise, o modo pelo qual os escritos aristotélicos haviam sido lidos pelos dramaturgos e teóricos da dramaturgia na Europa desde o século XVIII, e que se tinham tornados mais “aristotélicos” que o próprio Aristóteles, instaurando uma tradição dramática que exigia uma “dramática pura”.

Nos termos de De Toro, “*Épico*, então, incorpora o dramático e o narrativo em Brecht: a cena adquire um narrador inexistente no teatro imediatamente anterior e contemporâneo a Brecht. O palco com seus elementos cênicos, como o coro e os atores, narra. [grifo do autor]”⁸⁰

Mais ao final de sua vida, Brecht considerou a possibilidade de mudar a denominação “teatro épico” para “teatro dialético”, pois

O conceito de teatro *épico* foi considerado por Brecht um tanto restritivo no sentido de que não lhe permitia expressar o aspecto de *demonstração científica* que pretendia através do teatro *épico*. Por outro lado, o conceito de teatro *dialético* expressa sem

⁷⁹ ARISTÓTELES, 1984, p. 245.

⁸⁰ DE TORO, 1984, p. 26. “*Épico* entonces, incorpora lo dramático y lo narrativo em Brecht: la escena adquire un narrador inexistente en el teatro inmediatamente anterior y contemporâneo a Brecht. El escenario con sus elementos escenográficos, como el coro y los actores, narra”.

dúvida bastante melhor os objetivos do teatro épico, e o tipo de representação a que Brecht queria chegar. [grifos do autor]⁸¹

Talvez por Brecht não ter disposto de tempo hábil para modificar sua formulação inicial, essa mudança terminológica não ocorreu efetivamente, e o teatro brechtiano seguiu sendo identificado como teatro épico, marcado que foi por elementos que se inserem em uma trajetória biográfica e em um contexto mais amplo, de extrema importância para uma melhor compreensão do legado brechtiano.

1.2 Herança brechtiana

Esslin considera com as seguintes palavras o percurso brechtiano como uma espécie de resumo das principais questões estéticas, econômicas, políticas e sociais de seu tempo, qual seja, a primeira metade do século XX:

[...] quase todas as correntes cruzadas e contradições, os dilemas morais e políticos, as tendências artísticas e literárias de nosso tempo ficam focalizados e exemplificados na vida de Brecht e suas vicissitudes. Por intermédio de seu compromisso com uma causa política, por intermédio de sua participação nas lutas pré-hitleristas da Alemanha, de sua experiência como escritor exilado tanto na Europa quanto na América, de seu mergulho de volta para a penumbra incolor, mas fascinante da Berlim Oriental, Brecht esteve mais profundamente envolvido nos conflitos de sua época que a maioria de seus contemporâneos. Suas experiências concentram e destilam os problemas básicos dessa época: a reação da geração da Primeira Grande Guerra face ao colapso de toda a sua civilização; os dilemas que confronta uma personalidade sensível e apaixonada numa era de pouca fé; os perigos porque passa um artista cuja indignação em relação aos males sociais de sua sociedade impele-o para os braços das forças totalitárias; as dificuldades teóricas e práticas que encontra um escritor de gênio numa sociedade rigidamente autoritária; a escolha entre, de um lado, condições de trabalho nababescamente subvencionadas, mas severamente restringidas num Estado comunista, e, por outro, as limitações que são impostas ao artista por uma sociedade livre, porém comercial. A experiência de Brecht exemplifica e ilumina todos esses problemas.⁸²

⁸¹ DE TORO, 1984, p. 26-27. “El concepto de teatro *épico* fue considerado por Brecht un tanto restrictivo en el sentido de que no le permitía expresar el aspecto de *demonstración científica* que pretendía a través del teatro *épico*. Por otra parte, el concepto de teatro *dialéctico* expresa sin duda bastante mejor los objetivos del teatro épico, y el tipo de representación al que Brecht quería llegar”.

⁸² ESSLIN, 1979, p. 10-11.

Esslin aponta traços históricos ligados à trajetória de Brecht, os quais me remetem à nossa realidade de cidadãos do século XXI: também nós estamos em meio a referências múltiplas e contraditórias de toda ordem em nosso mundo governado pelo mercado financeiro; vivemos cotidianamente encruzilhadas em que nos deparamos com a necessidade de decisões tanto no nível moral e ético quanto no nível político, em nossos contextos de trabalho, próprios de um país “emergente”; acompanhamos – particularmente aqueles que se encontram inseridos em uma categoria profissional que é, ao mesmo tempo, artística e acadêmica – tendências da arte e da ciência multiplicadas progressivamente, em plena expansão e consolidação da era digital e virtual; temos, enfim, também nossas questões pontuais e locais, as quais debatemos e nas quais nos debatemos, em busca de saídas para um mundo da informação e do consumo que caminha a passos largos para sua completa exaustão econômica e ecológica.

Resta saber se conseguimos, em nosso âmbito de atuação cotidiana, projetar e refletir sobre tantas problemáticas sociais, colaborando para sua compreensão e enfrentamento, tal como fez Brecht, ou buscou fazer, em sua obra.

Paolo Chiarini destaca o caráter de incontida inquietação e aguda indagação da realidade caótica – e por vezes catastrófica, como apontou acima Esslin – que contextualizou a trajetória pessoal e profissional de Brecht:

De resto, Brecht preza muito mais que o momento do dissídio pacificado o do contraste e do choque, da incerteza e das opções, da responsabilidade individual e da amarga experiência; por isso o seu teatro é animado de ponta a ponta por um perene e institucional “*pathos* dialético”. De fato, a dialética é a categoria central desse teatro: categoria absolutamente ausente na dramaturgia expressionista, e presente em germe na produção juvenil de Brecht, foi, porém, se desdobrando em toda a sua consciência crítica somente no fecundo e cotidiano repensamento do marxismo, que ele soube entender e aplicar de forma não dogmática e fechada, mas profundamente despreconcebida e criadora.⁸³

Chiarini identifica características fundamentais que se podem encontrar nos escritos teóricos brechianos: a preferência de Brecht pelo paradoxo e pelo embate (de ideias), diante do desvanecimento de apoios estáveis, em nível estético e político, para as escolhas que se faziam necessárias, e em direção às quais apontava repetidamente o seu cotidiano histórico; a relação inseparável entre o indivíduo, suas opções e o contexto mais amplo em que se insere;

⁸³ CHIARINI, 1967, p. 34.

as opções muitas vezes tingidas mais pelo amargor radical do espanto do que pela doçura de soluções pacificadoras.

Acompanhando Chiarini, é possível dizer que Brecht provoca-nos – aos que nos debruçamos sobre sua obra e sobre os desdobramentos dela, buscando desse movimento investigativo encontrar ferramentas para a compreensão mais apurada de nossas próprias opções e contextos – a confrontar nossa consciência crítica com nossas práticas sociais, seja no trabalho, seja no estudo, seja no palco ou nos outros agrupamentos de que fazemos parte.

Se, conforme Chiarini, Brecht repensa cotidianamente sua base filosófica e sociológica, calcada na teoria marxista; se Brecht realmente cultivava uma atitude de liberdade diante de referências por vezes dogmáticas e fechadas; se supera preconceitos inerentes – em maior ou menor grau – ao olhar humano, em favor de um posicionamento criador diante do mundo que intenta compreender e modificar a partir de seu trabalho como artista; temos, portanto, na obra brechtiana, um fardo material que ainda hoje pode ser útil para que nós – artistas e pesquisadores, entre outros interessados – tentemos desenvolver uma atitude que se aproxime da possibilidade de unir uma visão crítica a uma abordagem sensível e a uma prática criativa, em prol da construção de uma sociedade menos pautada em critérios meramente mercadológicos e mais fundamentada na defesa do humano em todas as suas dimensões, particularmente em sua dimensão social.

É necessário registrar aqui que há quem não pense assim com relação a Brecht, como relembrou e analisou recentemente Mark Clark – focalizando a relação entre Brecht e o episódio da insurreição trabalhista na Berlim oriental de 1953 –, cujo artigo cito:

A carreira de Bertolt Brecht na República Democrática Alemã tem sido objeto de acirrada controvérsia desde sua morte, em 1956. Para muitos, foi durante esse período que Brecht abandonou o papel de intelectual independente para se tornar um funcionário do partido. Hannah Arendt argumentou que ele “deixou de ser um poeta” durante seus anos na RDA, sofrendo “a repentina perda daquilo que, ao longo da história humana, tem figurado como um dom divino”. Essa perda ele sofreu não quando se tornou comunista, ou quando se recusou a romper com o comunismo durante os Julgamentos de Moscou, e nem mesmo quando deixou de se pronunciar publicamente sobre o Pacto Hitler-Stalin, mas apenas quando “se retirou para Berlim Oriental, onde pôde ver, dia após dia, o que significava para o povo viver sob um regime comunista” [...]. Theodor Adorno [...] classificou Brecht como um “apologista da cumplicidade”, que defendeu não um “socialismo imperfeito, mas uma tirania”. Especialmente depois da insurreição dos trabalhadores em 1953, quando Brecht apoiou publicamente as severas sanções do regime, muitos críticos ocidentais o descreveram como um traidor intelectual que tinha abandonado os próprios trabalhadores em nome dos quais ele alegava falar [...].

Alguns biógrafos recentes, entre eles Ronald Hayman e John Fuegi, também fizeram ácidas críticas aos atos de Brecht durante essa crise. Na única oportunidade de derrotar

a ditadura comunista e recuperar a liberdade, por covardia, oportunismo ou ambas as razões, Brecht escolheu apoiar o regime stalinista de Walter Ulbricht.⁸⁴

Clark desenvolve sua argumentação em prol de demonstrar como o dia a dia de Brecht, ao retornar à Alemanha e ao optar pelo lado comunista, trouxe uma série de dificuldades que não se analisam facilmente.

Brecht tem suas contradições e decide agir estrategicamente, vivendo sob um regime de governo que ele considera mais próximo de seu projeto de sentido – de mundo, de sociedade – e, no episódio analisado por Clark, diante da revolta dos trabalhadores, não assume um posicionamento público mais contundente, deixando-se, até certo ponto, levar pelos encaminhamentos oficiais.

No entanto, não é por isso que sua obra deixa de ter validade, que Brecht deixa de ser um poeta ou um intelectual crítico. Clark expõe uma série de outras ações, na atuação brechtiana na Alemanha Oriental, sobretudo no nível da política cultural do país, em prol de contribuir para uma sociedade mais justa, com maior liberdade de expressão e valorização da arte e do artista.

Tais ações não são anuladas por passagens, como a que Clark examina, em que Brecht vê-se – ou entende-se como tal – limitado, nessa situação imediata, no que tange ao alcance de suas possibilidades de intervenção pública. Avanços e recuos são necessários, portanto, a partir desse ponto de vista, para que se vá, paulatinamente, consolidando uma nova concepção de arte e de sociedade, nos primeiros anos de regime socialista na Alemanha Oriental.

Clark acrescenta evidências “de que Brecht sabia que não tinha mantido uma distância crítica adequada em relação ao regime”,⁸⁵ consciência expressa de modo particular em alguns de seus poemas.

Em relação à diversidade de opiniões sobre a figura de Brecht e sobre sua atuação como artista e cidadão, Chiarini fala dos muitos “Brechts” que foram produzidos pelas diversas interpretações que se fizeram dele e de sua obra (e que, certamente, ainda são e serão feitas, a exemplo da que, por sinal, faço nesta Tese):

Ao Brecht imaginativo, com o qual uma longa tradição de fácil cultura acabou com habituar-nos, ao Brecht expressionista ou, de vez em quando, niilista, ativista, neo-realista, enfim ao Brecht a quem se quis aplicar, a todo custo, uma etiqueta qualquer; ou, ainda, ao Brecht “metafísico” e “metahistórico”, solitário andarilho de inimitável parábola, queremos contrapor a leitura de um Brecht real, extraordinariamente rico de nuanças e sombras, vivente das mais diversas contribuições culturais, inclinado – sim

⁸⁴ CLARK, 2007, p. 187-188.

⁸⁵ CLARK, 2007, p. 209.

– para aquele eterno “espírito de contradição” que era o primeiro a reconhecer em si próprio, mesmo nos anos de maturidade (ainda que não mais acompanhado das atitudes e poses do *enfant terrible* de outros tempos) e que sempre o levou a assumir uma posição de “audácia” e de alerta para com os muitos aspectos do mundo moderno, e não apenas do mundo burguês; mas igualmente aberto a todas as mais diversas sugestões da cultura e da vida, aberto, em particular, à grande lição do teatro e da literatura clássica, dos gregos à cena medieval, aos elisabetanos. Quando, pois, falamos do “classicismo” de Brecht, entendemos referir-nos ao seu liame orgânico com tudo que de vivo produziu o teatro no decorrer dos séculos – vivo do ponto de vista tanto formal quanto ideológico (e em Brecht esses dois aspectos são intimamente complementares).⁸⁶

Tendo em vista as diferentes adjetivações disponíveis, o autor citado explicita sua própria visão de Brecht, focalizando a abertura ao novo, abertura que, se caracterizada por uma tendência de evocar e provocar o contraditório, não desconsiderou – muito ao contrário, enfatizou, seja pela negação, seja pela retomada criativa – as tradições culturais e teatrais a ele anteriores, utilizando-as como material para constantes leituras e re-elaborações.

Silberman amplia e traz para mais próximo de nosso tempo a multiplicidade de interpretações que têm sido dadas a Brecht.

Se, nos anos 1980, “uma retórica por vezes agressiva de acusações e autojustificações marcava os oponentes – de um lado, o Brecht político, do outro, o Brecht poeta, aqui, o Brecht rebelde, ali o Brecht estalinista, cá, o Brecht ‘museológico’, acolá, o crítico total do *status quo*”,⁸⁷ a divulgação extensiva de suas obras pela sua tradução, em diversas línguas – no mais das vezes, como no caso do Brasil, abrangendo somente parte de seus escritos –, aliada ao

[...] magnetismo de um pensador não dogmático, fizeram de Brecht um objeto favorito para ser desconstruído de uma distância crítica por estudiosos e diretores de outros países. Nas Américas Central e do Sul, na Ásia e na África, a obra de Brecht foi montada e continua a desempenhar um papel vital na articulação de processos emancipatórios de transformação nacional. Similarmente, teatros clandestinos, marginais e vanguardistas “leem” Brecht na “contramão” através de vários filtros: feminismo, teoria da performance, corpo, humor etc. [...] Após o fim da Guerra Fria, renasceu o interesse por novas imagens de Brecht, mesmo quando mais uma vez eram produzidas a partir de avaliações falsas: o Brecht chauvinista, que comprava texto por sexo, o Brecht totalitário, o Brecht anti-semita. É desnecessário frisar que isso não tinha nada a ver com o homem Brecht, antes ele se tornara uma tela de projeção. Brecht morrera há muito tempo e não era necessário protegê-lo como uma relíquia em uma redoma. Um contínuo interesse sobre Brecht não pode ser motivado pela nostalgia das aparentemente claras linhas de diferenciação no passado nem é

⁸⁶ CHIARINI, 1967, p. 108-109.

⁸⁷ SILBERMAN, 2006, não paginado. “A sometimes aggressive rhetoric of accusations and self-righteousness marked the opponents: on the one side the political Brecht, on the other the poet Brecht; here the rebel Brecht, there the Stalinist Brecht; here the antiquated Brecht in the museum, there the totalizing critique of the status quo”.

simplesmente uma questão de fazer o Brecht canonizado tornar-se novamente um iconoclasta. O Brecht pré-clássico, o movimento brechtiano de estudante, o Brecht “na contramão”, esses foram mediados historicamente e agora são reações obsoletas às mudanças atuais, onde a largamente conhecida exaustão brechtiana ou o Brecht museológico simplesmente referem-se à meia-idade de muito raciocínio intelectual.⁸⁸

O autor apresenta um panorama das diferenciadas recepções ou apropriações de Brecht, obviamente ligadas aos contextos históricos e culturais de países e grupos que, de alguma forma, utilizaram a obra brechtiana e deram a ela conotações várias, algumas delas paradoxais em relação a uma imagem mais ortodoxa de Brecht – o qual, é importante frisar, não foi o exemplo mais consumado de ortodoxia.

O que é mais contundente é que Silberman associa a “exaustão” brechtiana não ao legado de Brecht em si, mas àquilo ao que determinados pensadores reduzem as sugestões brechtianas, como se fossem irremediavelmente datadas e não se pudessem mais apropriar produtivamente.

Compreender Brecht hoje, desde o ponto de vista do qual Silberman olha para a herança brechtiana, é partir de toda a mediação histórica e cultural à qual a vida e obra de Brecht foram submetidas, seja no campo artístico, seja no campo acadêmico, seja em outros campos, e buscar o que ainda pode ressoar produtivamente.

Filtradas pelas mais contrapostas vertentes estéticas e políticas, as imagens plurais de Brecht demonstram o quanto sua obra resiste a uma compreensão uniforme e, ao mesmo tempo, o quanto magnetiza o interesse dos mais variados movimentos e tendências, ao longo de toda a segunda metade do século XX e início do século XXI.

Por sua vez, desconfiando de retomadas mais recentes, e talvez um tanto aleatórias, da teoria e da dramaturgia brechtianas, Jameson pergunta, acerca de determinadas apropriações da imagem de Brecht e de sua obra:

⁸⁸ SILBERMAN, 2006, não paginado. “[...] magnetism of a non-dogmatic thinker made Brecht into a favored object to be deconstructed from a critical distance by scholars and directors from other countries. In Central and South America, Asia, and Africa Brecht’s work has played and continues to play a vital role for articulating the emancipatory political process of national transformation. Similarly underground, fringe, and avant-garde theaters “read” Brecht against the grain through various filters: feminism, performance theory, the body, humor, etc.^[vii] After the end of the Cold War, interest in new Brecht images revived, even while it once again brought forth falsifying assessments: Brecht the chauvinist, who bought text for sex, the totalitarian Brecht, Brecht the anti-Semite. It is unnecessary to stress that this has nothing to do with the person Brecht, but rather he has become a projection screen. Brecht passed away long ago and does not need to be protected like a relic in a shrine. An ongoing interest in Brecht cannot be motivated by nostalgia for the apparently clear lines of distinction in the past nor is it simply a matter of turning the canonized Brecht back on his feet as an iconoclast. The pre-Classic Brecht, the student movement’s Brecht, the Brecht “against-the-grain” were historically mediated and now obsolete responses to present challenges, while the widely acknowledged Brecht “exhaustion” or the museum-quality Brecht simply refers to the half-life of much intellectual reasoning”.

[...] não há algo profundamente não-brechtiano em si na tentativa de reinventar e reviver “Brecht para os nossos tempos”, algo como “o que sobrevive e o que morreu em Brecht”, ou o Brecht pós-moderno ou o Brecht para o futuro, um Brecht pós-socialista ou mesmo pós-marxista, o Brecht da teoria homossexual ou da política de identidade, o Brecht deleuziano ou derrideano, ou talvez o Brecht do mercado e da globalização, um Brecht da cultura de massas, um Brecht do capital financeiro, por que não?⁸⁹

Jameson, ao elencar as diferentes classificações de Brecht, qualifica-as como “slogans ignóbeis, que carregam em si uma concepção reprimida da posteridade e inconscientemente fantasiam o cânon como uma forma de imortalidade pessoal, cujo oposto deve naturalmente ser a extinção pessoal”.⁹⁰

Esse autor considera, portanto, “não brechtiano” descontextualizar a obra de Brecht de seu arcabouço estético-político, e propor o ultrapassamento histórico sumário como única alternativa a não se submeter ao cânone cultural que se erigiu a partir da obra de Brecht, diante do qual a única atitude supostamente válida seria o apagamento total das marcas específicas da historicidade contemporânea como inevitável reverência a um Brecht “consagrado” culturalmente e, como tal, já situado em um patamar des-historicizado.

Jameson propõe que nenhuma das alternativas por ele mencionadas justifica *per se* a recuperação de Brecht, ou então corre-se o risco de cair em um total relativismo, ao contrário de uma abordagem que desenvolva um sensato processo reflexivo acerca das relações possíveis de serem estabelecidas entre a obra brechtiana, com suas devidas balizas textuais e contextuais, características obviamente conectadas a um determinado período histórico, e as características próprias da nossa atual conjuntura globalizada.

O que Jameson faz de extrema pertinência, no trecho citado, é alertar para o fato de que é alto o risco de esvaziamento estético e político das propostas brechtianas, tanto em utilizações artísticas quanto acadêmicas.

Diferentemente de Jameson, Hans-Thies Lehmann também contribui para estes apontamentos, indagando possibilidades de descobrir, nas marcas da obra de Brecht, atravessada pelas complexas mutações da história, a imagem do que Lehmann denomina “o outro Brecht”:

As perguntas de Brecht ainda vivem. Por isso – não apenas por ser arte grandiosa – remexe-se sempre de novo e com esperanças o campo experimental, sem o espanto de negar as ideias que levaram ao frio da morte e da catástrofe. O outro Brecht seria aquele do qual continuam válidas as perguntas e a inteligência da descrição do mundo,

⁸⁹ JAMESON, 1999, p. 19.

⁹⁰ JAMESON, 1999, p. 19.

todavia não sem a verificação mais severa dos ideais do coletivo, da política comunista-leninista. Daquilo que restou, exatamente das análises políticas e das ideias e utopias, a gente não pode tirar uma ideia apressada. [...] ainda existem as palavras e a força da nova leitura, na qual sempre se pensou, e ainda hoje se acredita, que num grande autor as ideias podem afundar, mas o campo de tentativas das palavras forma um campo de forças que chama por novas ideias.⁹¹

A pertinência das questões brechtianas, encontradas tanto em seus textos teóricos quanto em sua dramaturgia, poemas, prosa, diários e outros materiais, deve-se, conforme Lehmann, à peculiar qualidade de exposição estética das realidades históricas a que se referiam.

Em que pesem as mudanças decisivas que a história mundial apresenta-nos em relação à utopia brechtiana, com seu cunho marxista, concordo com Lehmann que não se podem negar sumariamente as análises e utopias contidas nessa obra apenas pelo fato de que a perspectiva revolucionária que lhe servia de lenitivo tenha sido subtraída por sucessivas conjunturas sempre mais afastadas de uma resolução política pertinente, haja vista os desdobramentos totalitários do stalinismo, entre outros.

A partir de Lehmann, pode-se dizer que Brecht é considerado consensualmente (até onde é possível sê-lo) um autor referencial pelo seu modo específico de conjugar teoria e prática em sua obra como um todo e pela sua maneira própria de conjugar sua obra com a história de seu tempo. Aí é que encontrarmos o motivo pelo qual o espaço do experimento, tecido pelas palavras por ele escritas, constitui um campo de potencialidades que ainda possibilita, e mesmo reclama, novas retomadas artísticas e acadêmicas.

Em relação às perguntas brechtianas que ainda vivem, trago uma citação de Barthes, a propósito destes apontamentos sobre a herança brechtiana:

O que torna a empresa de Brecht exemplar é que ela é mais arriscada que qualquer outra; Brecht aproximou-se ao extremo de um *certo* sentido (que se poderia chamar grosseiramente de sentido marxista), mas no momento que esse sentido “pegava” (se solidificava em significado positivo), ele o suspendeu como pergunta (suspensão que reencontramos na qualidade particular do tempo histórico que ele representa em seu teatro, e que é um tempo do *ainda não*). Esse atrito muito sutil de um sentido (pleno) e de uma significação (suspensa) é uma empresa que deixa muito para trás, em audácia, em dificuldade, em necessidade também, a suspensão de sentido que a vanguarda

⁹¹ LEHMANN, 2009, p. 220; 221.

acreditava praticar por uma pura subversão da linguagem comum e do conformismo teatral. [grifos do autor]⁹²

Barthes enfatiza a sutileza com que Brecht subvertia a ordem literária e teatral de seu tempo, mantendo aberta a interrogação do mundo que seu teatro formulava, ao contrário de pensar que a obra brechtiana seja panfletária.

Trago, então, Hans Henny Jahn, citado por Lehmann:

Nada me parece ser mais infrutífero do que aproximar-se da obra de Brecht a partir de uma grade. A sua “visão do mundo” foi do início até o fim a de um poeta não-cego. Ela não era restrita como alguns gostariam de afirmar; mas ela também não estava orientada pelo otimismo; ela estava orientada pela realidade.⁹³

Tal orientação voltada para a realidade aponta para um contínuo reposicionamento diante do objeto com o qual Brecht opta por confrontar-se em sua obra: o cotidiano social do homem, em estreita relação com o devir histórico, incluindo, entre seus elementos, e com particular ênfase, a arte teatral.

É diante dessa realidade que o projeto de sentido brechtiano, muito claramente orientado do ponto de vista estético e político, desenvolve-se em transformações sucessivas que, sem desfigurar os componentes marxistas que seu pensamento assumiu a partir de meados da década de 1920, demarcam uma busca incessante por liberdade criativa, pauta permanente em seu posicionamento artístico e cidadão.

Retomando Chiarini, que ressalta a compacta conjunção estético-política da obra brechtiana, é importante notar que esse autor chega a considerar Brecht um “clássico” – adjetivo merecido pela intensa ligação de Brecht com as obras mais relevantes produzidas ao longo da história do teatro ocidental-europeu (estendendo-se a influências outras, como a do teatro oriental).

No entanto, Chiarini não lança mão do termo “clássico” na acepção de “ineficaz” – tal como postulou Max Frisch que, em um discurso proferido durante um Colóquio sobre teatro

⁹² BARTHES, 2007a, p. 168.

⁹³ Jahn *apud* LEHMANN, 2009, p. 223.

em Frankfurt am Main, no ano de 1964,⁹⁴ referindo-se à obra brechtiana, apontou a “impressionante ineficácia de um clássico literário”⁹⁵ – mas como um autor que confere à sua obra a capacidade de reter produtivamente uma síntese provocadora que, ainda hoje, inspira experiências e experimentos, tanto artísticos quanto acadêmicos e pedagógicos, instaurando o caráter modelar que a obra brechtiana evidencia para os que dela se aproximam a fim de relacionarem-se com a mesma de modo sensível, criativo e crítico

Pasta Júnior defende, a seu modo, uma ideia semelhante, qual seja, de uma “classicidade contemporânea” de Brecht, obtida pelo modo pelo qual Brecht planeja e desenvolve sua obra e sua trajetória como artista e pensador, afirmando que

A atitude de Brecht, principalmente aquela que se estabelece a partir do final dos anos trinta e se consolida em sua última fase, é igualmente a de um ultrapassamento realizado com prudência e precaução, mediado pela análise, e, ao produzir-se, gerando lastro teórico e técnico aproveitável.⁹⁶

O cabedal de teorias e técnicas engendrado minuciosamente e cuidadosamente, fundamentado em uma arguta e permanente reflexão crítica, nos dizeres de Pasta Júnior, permite perceber a conjugação dos diversos elementos que compõem a obra brechtiana: as peças (as quais advêm, em sua maioria, de um constante movimento de adaptação e recriação de autores e temas recorrentes na história literária alemã e mundial), os poemas, os textos em prosa, os textos teóricos, os diários, as encenações registradas em livros-modelo.

Segundo Pasta Júnior, Brecht articulou conscientemente sua múltipla obra visando sua possibilidade de permanência para a posterioridade, o que pode ser ilustrado por um trecho do diário de trabalho de Brecht, datado de 16/08/1938:

Os *Poemas do exílio* são sem dúvida unilaterais. Mas em pequenas obras não há motivo para misturar tudo. A multiplicidade só pode ocorrer dentro de um todo, como parte da arquitetura de obras coerentes. O plano geral de produção, porém, está sempre se ampliando. E obras isoladas só podem ter uma chance dentro de tal plano. Aos *Negócios do Sr. Júlio César* deve-se acrescentar *O romance dos Tui*. Aos dramas, as *Lehrstücke*. Quando poderei começar *As aventuras do perverso Baal, o associal?* E *As atitudes de Lenin?* Trinta anos não seriam demais para o que precisa ser feito. Pois há também muitos tópicos a tratar enquanto os acontecimentos se desenrolam.⁹⁷

⁹⁴ Cf. Nota 2 do artigo de SILBERMAN, 2006, não paginado.

⁹⁵ SILBERMAN, 2006, não paginado. “[...] striking ineffectivity of a literary classic”.

⁹⁶ PASTA JÚNIOR, 1986, p. 145.

⁹⁷ BRECHT, 2002, p. 13-14.

Indo ao encontro das proposições de Pasta Júnior, é possível acompanhar, no trecho acima, Brecht concebendo sua obra como uma reunião de múltiplos projetos, ao mesmo tempo independentes e interdependentes, arquitetando-a de acordo com um sempre mais amplo plano de realização, onde, somente dentro dele, cada obra ganha identidade própria, tornando-se, comparativa e dialeticamente, parte orgânica do todo composto por suas diversas frentes de produção artística.

Brecht, no trecho citado, chega mesmo a reclamar da insuficiência do tempo para tal abrangência de trabalhos cogitados. E, ainda, ressalta que, “enquanto os acontecimentos se desenrolam”, novos tópicos apresentam-se como embriões para futuros projetos literários, dramáticos e cênicos.

Para Pasta Júnior, Brecht articula de tal maneira sua obra múltipla, imprimindo um funcionamento integrado a seus variados itens, que ela se torna perenemente inspiradora, permanentemente útil para novas recuperações, que não deixam de considerar as especificidades históricas em meio às quais foi elaborada, na sua diferença em relação às condições que contextualizam cada nova retomada da obra brechtiana.

1.3 “Pensamento-intervenção”⁹⁸

Voltando a Silberman e seu ensaio “Brecht today”, chama-me a atenção outro conceito – indo agora um pouco além do *Gestus*, foco de minha tese – particularmente produtivo: o “pensamento-intervenção”. Segundo esse autor, tal conceito “surge no início dos anos 1930, os quais talvez tenham sido a fase brechtiana mais produtiva”⁹⁹ e “foi compreendido [por Brecht] de diferentes formas e com diferentes objetivos no período do exílio e depois do seu retorno à Alemanha Oriental”¹⁰⁰. Silberman explica:

Primeiramente, é importante estabelecer a conexão paradoxal entre “intervenção” e “pensamento”. Pensamento descreve uma relação contemplativa diante de um objeto, diante de um evento ou diante do mundo; ele marca, sobretudo, um processo de distanciamento entre o sujeito e o objeto. Pensar sobre algo dispara análise e lógica, as

⁹⁸ Esse conceito apresentado por Silberman merece um estudo específico, que escapa aos limites desta Tese. Ainda assim, decidi compartilhar com o leitor da Tese meus apontamentos sobre o mesmo, pois o “pensamento-intervenção” liga-se à perspectiva de funcionamento do *Gestus*, seja na produção ou na recepção da cena teatral, uma vez que incita a ultrapassar a mera contemplação da cena e do mundo, rumo a uma ação que promova mudanças produtivas em ambas as esferas.

⁹⁹ SILBERMAN, 2006, não paginado. “[...] arose in the early thirties during what perhaps was Brecht’s most productive work phase [...]”

¹⁰⁰ SILBERMAN, 2006, não paginado. “[...] was realized in various forms and with differing goals in the time of exile and after his return to East Germany.”

quais desconstroem e reconstituem esse “algo”. Na longa tradição da filosofia iluminista, *cogito* (“saber”) é o ponto de partida e a essência do sujeito. Brecht, que experimentou diretamente as vicissitudes da “dialética do esclarecimento”, [...] achou essa definição da existência humana por demais restrita. Intervenção é o oposto de pensamento, uma vez que a primeira descreve um ato. Partindo da perspectiva do sujeito, intervenção refere-se a modificar o objeto, o comportamento, o evento ou a condição do mundo. Sua criatividade viveu de crises e achou sua mais produtiva inspiração na intensificação das contradições. Essas o levaram a inventar todo tipo de novas e dinâmicas formas poéticas e estéticas. O conceito de pensamento-intervenção provém dessa dinâmica; ele significa uma atitude que demanda não somente contemplação e cognição, mas também aplicação e efeito. Pensamento-intervenção é, então, o resultado de formas estéticas específicas que colocam em movimento o destinatário (por exemplo, o leitor, a platéia, o participante) por meio de um processo analítico e distanciador.¹⁰¹

Partindo, portanto, da conjugação de duas relações: a contemplação, na qual sujeito e objeto encontram-se distantes um do outro, cada qual em sua função no ato contemplativo, e o ato de modificar o objeto contemplado, ou seja, um processo de aproximação entre esses dois termos da relação, Silberman propõe que o “pensamento-intervenção” brechtiano demanda não apenas fruir e conhecer, mas, também, agir e transformar, fundando uma prática estética e política que pretende o movimento do espectador (sujeito frente ao seu objeto, qual seja, o espetáculo teatral e a realidade que lhe concerne e que é artisticamente mediada).

Tendo em vista que esse conceito surge no período em que Brecht levou a cabo um conjunto de experimentos realizados entre o final dos anos 1920 e o início dos anos 1930, dentre os quais adquirem particular destaque a teoria e a prática da peça didática brechtiana, trago Jacó Guinsburg que, juntamente com Koudela, analisa a relação entre educação estética e política, destacando desses autores um aporte muito a propósito da exposição que aqui desenvolvo:

Ao contrário da representação para uma plateia, que supõe a atitude passiva do espectador, o jogo teatral implica participação. Mas isto não impede que atores, músicos, dramaturgos e dançarinos formados possam também desempenhar funções importantes no seu processamento. Os meios podem ser os mais diversos. Seu âmbito

¹⁰¹ SILBERMAN, 2006, não paginado. “First, it is important to establish the oxymoronic connection between “intervention” and “thinking.” Thinking describes a contemplative relation to an object, to an event, or to the world; it marks above all a distancing process between the subject and object. Thinking about something triggers analysis and logic, which deconstruct and then reconstitute this “something.” In the long tradition of Enlightenment philosophy, *cogito* (“I know”) is the point of departure and essence of the subject. Brecht, who directly experienced the vicissitudes of the “dialectic of the Enlightenment,” [...] found this definition of human existence too limiting. Intervention is the opposite of thinking, since it describes an act. From the perspective of the subject, intervention refers to changing the object, the course of an event, or the condition of the world. In short, interventionist thinking is typical for Brecht’s antagonistic world view. His creativity lived off crises and found its most productive inspiration from the intensification of contradictions. For this he devised ever new, dynamic poetic and aesthetic forms. The concept of interventionist thinking abstracts from such a dynamic; it signifies an attitude which demands not only contemplation and cognition but also application and effect. Interventionist thinking is, then, a result of specific aesthetic forms that set in motion the addressee (e.g., the reader, the audience, the participant) by means of an analytical, distancing process”.

inclui desde a peça didática, no nexos mais estrito, que conhece apenas atuantes, até anteprojetos como o realizado pelo grupo de vanguarda Angelus Novus, com o fragmento *Fatzer* de Brecht, em Viena. Entre nós, as encenações de José Celso Martinez Corrêa, por exemplo, *Acordes* (a partir da *Peça didática de Baden Baden sobre o Acordo*), constituem experimentações dessa ordem.¹⁰²

É exatamente a perspectiva de “pensar-intervir” que orienta Brecht nessa fase experimental – talvez a mais radical, em termos teóricos e práticos –, quando há o desenvolvimento de propostas de encenação onde aqueles que encenam e atuam são, ao mesmo tempo, os principais destinatários do experimento.

A reflexão originada da ação – inclusive sensório-corporal – dinâmica característica da experimentação com a peça didática (pelo menos nas vertentes que tenho acompanhado) está estreitamente ligada à ideia de “pensamento-intervenção”, que não deixa de ser problematizada por Silberman:

Como uma abstração, então, o conceito de pensamento-intervenção é ainda viável, mas ele se torna problemático quando tentamos definir seu conteúdo. Que formas estéticas são ainda hoje utilizáveis? Há lugar para as “técnicas brechtianas” ou elementos estilísticos inventados por Brecht nos anos 1930, 1940 e 1950, para situações e instituições sociais específicas, que são ainda hoje válidos? Tais questões não podem ser respondidas abstrata e universalmente, ou seja, o pensamento-intervenção será aplicado diferentemente na Alemanha e nos Estados Unidos, por não ser uma fórmula, mas uma atitude rumo à experiência e à imaginação.¹⁰³

Silberman, questionando a viabilidade da utilização contemporânea do “pensamento-intervenção”, pondera que não há possibilidade de o uso desse conceito ser uniformizado. Se esse autor apresenta o “pensamento-intervenção” como produtivo ainda hoje, não o toma como “fórmula”, mas “atitude”, que se assume concretamente, diante de uma conjuntura específica, e não em um contexto puramente teórico.

A propósito, o termo “atitude” é particularmente relevante na discussão do *Gestus*, portanto, trago aqui algumas colocações de Brecht sobre a importância de observar atitudes cotidianas, em um trecho de seu diário de trabalho, datado de 07/12/1939:

Cientificamente se obtém a melhor solução quando se observa a atitude da pessoa que está dando forma, narrando, cantando, fazendo música, atuando. O relacionamento, por exemplo, o relacionamento que o narrador tem (e pensa que tem) com seus

¹⁰² Guinsburg e Koudela In: KOUDELA (org.), 1992, p. 43.

¹⁰³ SILBERMAN, 2006, não paginado. “As an abstraction, then, the concept of interventionist thinking is still viable, but it becomes problematic when we attempt to define its content. Which aesthetic forms are today still usable? Is there a set of “Brechtian techniques” or stylistic elements devised by Brecht in the thirties, forties, or fifties for specific social situations and institutions that are today still valid? Such questions can not be answered abstractly and universally, that is, interventionist thinking will be engaged differently in Germany than in the United States, for it is not a formula but an attitude toward experience and imagination”.

ouvintes, o nível cultural em que se acha toda pessoa participante de ato de contar histórias, etc. A noção do ato artístico é em si mesma muito produtiva. Se eu opto por uma certa atitude narrativa (talvez fosse melhor dizer: se me vejo compelido a adotar uma c[erta] a[titude narrativa]¹⁰⁴), então só certos efeitos muito precisos me são franqueados, meu assunto se organiza espontaneamente numa determinada perspectiva, meu material verbal e meu material imagético estendem-se numa determinada linha, procedentes de um determinado acervo, uma certa quantidade (e não mais) da imaginação do meu ouvinte está ao meu dispor, compete a mim apelar para suas experiências até um ponto específico, suas emoções ser disparadas nesta ou naquela direção, etc. A atitude, é claro, não é uma coisa unificada, ou constante, ou destituída de contradições.¹⁰⁵

Brecht valoriza atitude do artista diante da forma expressiva que escolhe utilizar, das relações que estabelece com outros sujeitos, da ação que realiza e do contexto cultural em que se acha inserido, juntamente com seus respectivos espectadores.

Se o artista opta – ou vê-se compelido a optar – por determinada atitude narrativa, é a partir dela que o seu material organiza-se, que se define a linha ao longo da qual se estenderão palavras e imagens, que seus conteúdos emocionais são considerados, e desse modo, também, cogitados os correspondentes movimentos responsivos de seu respectivo espectador.

Brecht considera, também, a possível falta de unidade e constância como contradição constitutiva de uma dada atitude narrativa. O termo atitude, pois – ainda que aqui eu não esgote a vastidão de seus desdobramentos – adquire, no fluxo da presente exposição, um sentido próximo ao “pensamento-intervenção” concretizado pelo sujeito – no caso específico desta pesquisa, o sujeito-artista, o sujeito-espectador, o sujeito-pesquisador – no questionamento dos modos de reflexão-em-ação ainda significativos e transformadores em nosso pletórico e caótico mundo pós-moderno.

Nesta altura dos apontamentos acerca do “pensamento-intervenção”, remeto meu leitor à formulação brechtiana “ato artístico coletivo”, investigada artística e pedagogicamente por Koudela, e proponho que essa linha de investigação seja exemplo de “pensamento-intervenção”.

A autora descreve seus experimentos e expõe sua fundamentação, sendo relevante citar as seguintes passagens:

Na abordagem que venho desenvolvendo, através do jogo teatral com a peça didática, a tematização do texto se inicia no plano sensório-corporal, por meio do exercício de jogos de regras e da experimentação de gestos e atitudes no jogo teatral. A relação entre jogo teatral (parte móvel, improvisação) e o texto (parte fixa) promove o processo semiótico de construção de significados por meio da linguagem gestual.

¹⁰⁴ Esses dois termos entre colchetes encontram-se presentes na fonte original.

¹⁰⁵ BRECHT, 2002, p. 48-49.

[...]

Representações de acontecimentos passados são tornadas conscientes enquanto tais: elas são temporais e transitórias. Ao serem assim mostradas, as relações dos homens entre os homens passam a ser mutáveis, passíveis de serem modificadas. Assim como aquilo que ocorreu no passado pode ser mostrado como transitório, também o presente pode ser historicizado. Isso faz com que o espectador se distancie do seu tempo e o veja com o olhar da geração futura.¹⁰⁶

Baseando-se em extensa e profunda pesquisa acerca das propostas pedagógicas brechtianas, Koudela reporta experimentos concretos nos quais podem tornar-se operativos conceitos que, de outro modo, tendem a permanecer elocubrações acadêmicas, com pouco ou nenhum impacto sobre a prática social.

Em outras palavras, nas propostas mencionadas acima, Koudela “pensa-intervém” e propõe que outros – os jogadores – também o façam.¹⁰⁷ Ao contrário de um inconsistente “Brecht pós-moderno”, tal como Jameson adjetiva, aqui temos uma retomada que não desconsidera a historicidade da herança brechtiana, uma abordagem que não extingue a contribuição singular de Brecht, mas que a confronta com aspectos da pós-modernidade – na qual Koudela situa suas provocações teóricas e práticas, inspiradas em Brecht – a mesma pós-modernidade onde, nos termos de Silberman, em meio a um mundo

[...] governado pela comunicação midiática e tecnológica, a voz de Brecht soa estranhamente fora de moda, enquanto práticas brechtianas – como vandalizar a literatura mundial, unir a poesia ao kitsch, usar positivamente cultura de massa, e “ver complexamente” tanto produção quanto recepção de arte – não têm sido somente cooptados pela economia de mercado, mas, têm sido integrados precisamente em suas estratégias funcionais. Na era do fluxo televisivo, das identidades virtuais e inter-náuticas e dos anúncios da Benetton exibindo vítimas da Aids, mesmo o efeito de distanciamento pode ser utilizado para vender mercadorias mais eficientemente. Ademais, esse niilismo valida uma parte pelo todo em um sistema que surge das imagens midiáticas para as experiências definitivas no capitalismo avançado. Para aqueles ainda comprometidos com o projeto crítico brechtiano, procurar formas de pedagogia e comunicação que encorajem o pensamento e minem atitudes meramente contemplativas é a meta.

Brecht era um mestre habilidoso em jogar “areia nas engrenagens” das hierarquias institucionais. Nesse aspecto, ele é um exemplo particularmente relevante para o público intelectual de hoje.¹⁰⁸

¹⁰⁶ KOUDELA, 2001, p. 46; 47.

¹⁰⁷ Não posso deixar de mencionar aqui o Teatro do Oprimido, de Augusto Boal, como outro exemplo de proposta teatral teórico-prática que se poderia relacionar com o conceito de “pensamento-intervenção”. No entanto, dissertar sobre esse assunto extrapola o recorte definido para esta Tese.

¹⁰⁸ SILBERMAN, 2006, não paginado. “In a world governed by media and technologized communication, the voice of Brecht sounds strangely old-fashioned, while simultaneously Brechtian practices – like vandalizing world literature, mixing poetry and kitsch, using mass culture positively, and “complex seeing” in the presentation and reception of art – have not only been coopted by the market economy but have been integrated into its very functioning strategies. In the age of television flow, virtual internet identities, and Benetton advertisements featuring aids victims even the alienation effect can be used to sell commodities more

E Silberman continua:

Em nosso tempo, quando a consciência midiática conforma os valores da opinião pública, tentativas e estratégias de jogar “areia nas engrenagens” tornam-se muito úteis, ainda que a cultura midiática global tenha já esquecido há muito as peças e poemas de Brecht. Em um mundo de simulações, onde tudo é comunicado por meio de códigos, e onde a vida social é caracterizada por dispersão e estresse, úteis são ferramentas que possam fortalecer a percepção, tornar visíveis as relações humanas, e desestabilizar hábitos de ver. [...] Aqui aporias e novos sentimentos de insegurança emergem, os quais, por sua vez, necessitam de novas estratégias de distanciamento, ou seja, métodos de não entendimento para entender de uma nova maneira. Manter essa atitude, mesmo quando estagnação, paralisia, reação e regressão são a ordem do dia, não é pouca coisa.¹⁰⁹

O autor, portanto, considera que, apesar de a sociedade pós-moderna – fundada economicamente na primazia do mercado e do consumo e sustentada pelas operações do capital financeiro com todas as suas oscilações – agilmente absorver em seu sistema cultural todas as iniciativas críticas, ainda vale a pena apostar em procedimentos que joguem “areia nas engrenagens”, procedimentos esses que, se não as fazem “pararem” imediatamente, pelo menos podem dificultar o seu “funcionamento”, dando chance de aparecerem novas percepções e novos olhares, os quais possam contrapor-se a uma história tida por muitos como irrecuperavelmente fíada ou absolutamente inexorável.

1.4 Colaboração, *distanciamento*, atualidade

Um traço brechtiano que enseja sua constante retomada no panorama da arte e da academia é a colaboratividade que caracteriza sua produção.

efficiently. Yet, this nihilism validates a part for the whole in a system that raises media images to the definitive experiences in advanced capitalism. For those still committed to Brecht's critical project, seeking forms of pedagogy and communication that encourage thinking and undermine merely contemplative attitudes is the goal.

Brecht was a cunning master of throwing “sand in the gears” of institutional hierarchies. In this respect he is a particularly relevant example for the public intellectual today”.

¹⁰⁹ SILBERMAN, 2006, não paginado. “In our times, when media consciousness shapes the values of public opinion, attempts and strategies to throw “sand in the gears” become quite useful, even if the global media culture has already long since forgotten the plays and poems of a Brecht. In a world of simulations, where everything is communicated through codes, and where social life is characterized by dispersion and stress, tools are useful that can strengthen insight, render visible human relations, and destabilize habits of seeing. For we are witnesses to how new technologies displace familiar securities and identities. Here aporias and new feelings of insecurity emerge, which in turn necessitate new strategies of distancing, that is, methods of un-learning in order to learn anew. To maintain this attitude, even when stagnation, paralysis, reaction, and regression are the order of the day, is no small feat”.

Jameson parte da lembrança de que “nos anos 60 muita gente compreendeu que em uma experiência coletiva verdadeiramente revolucionária o que passa a existir não é uma multidão ou massa sem nome e sem rosto”¹¹⁰, mas um conjunto social “no qual a individualidade não é apagada, mas se completa pela coletividade”, para constatar que, em nosso tempo, essa experiência está “caindo no esquecimento, com seus traços sendo sistematicamente apagados pela volta dos individualismos exacerbados de todos os tipos”¹¹¹, sendo dessa maneira

[...] que se ocultam e repudiam os traços propriamente utópicos do trabalho coletivo de Brecht e do trabalho coletivo ou colaborativo de todos os tipos; mas é justamente este um dos traços mais instigantes deste tipo de trabalho em geral, e uma das únicas fontes de entusiasmo que ele nos reserva – a promessa e o exemplo de uma cooperação utópica, nos mínimos detalhes daquelas sentenças literárias que nossa tradição tentou reservar-nos como os últimos refúgios da criação verdadeira e do gênio individual. É uma lição cujos prazeres certamente voltarão em gerações futuras, por maior que pareça o seu descompasso com a atual era do mercado.¹¹²

A dimensão colaborativa que marca a obra de Brecht – e que é identificável tanto nas biografias que descrevem seu modo de produção literária (em parceria com outros autores), e de produção cênica (em colaboração com músicos, atores e cenógrafos), quanto nas incontáveis retomadas intertextuais que ele fez de tantos autores e temas distantes no espaço e no tempo – dimensão que se estende a outros artistas que, a seu modo, também valorizam essa dimensão, é, pois, segundo o Jameson, “uma das únicas fontes de entusiasmo” reservadas como alternativa ao que nos oferece nossa atualidade globalizada.

Essa dimensão, se retomada em diálogo com a perspectiva brechtiana, pode contribuir para que as novas gerações desenvolvam atitudes outras frente ao mundo obscuro e incerto que se nos apresenta.

Chamo a atenção do leitor, aqui, para processos colaborativos de criação cênica que observo na prática teatral de grupos locais (Cia ZAP 18, Teatro Invertido, entre outros grupos de Belo Horizonte) e de outros estados brasileiros, alguns já amplamente estudados academicamente (como o Teatro da Vertigem e a Cia do Latão, entre outros grupos de São Paulo), os quais apontam para uma resistência cultural ao modelo individualista dominante criticado acima por Jameson.

¹¹⁰ JAMESON, 1999, p. 27.

¹¹¹ JAMESON, 1999, p. 28.

¹¹² JAMESON, 1999, p. 28.

Esse autor expõe também sua posição em relação à pertinência da obra brechtiana em nossos tempos pós-modernos, particularmente no que tange à eficácia do *distanciamento* (ou efeito-V):

Em geral, a luta entre as ideologias modernista e pós-modernista pode ser caracterizada como aquela que se apresenta entre uma fetichização das reservas visíveis de energia – máquinas cujo trabalho armazenado ainda é aparente, e que podem ser explosivamente reativadas, como o motor a combustão – e uma infundável transmissão de sinais eletrônicos cuja relação com a energia humana é problemática e que se oferece, ao invés disso, como um imenso elemento novo em que atores humanos podem mergulhar. A promessa de Brecht dá ao efeito-V a capacidade de revelar a produtividade humana latente até mesmo nesta segunda espécie de tecnologia cibernética ou informacional; para liberá-la, por sua vez, como uma forma de produção que é ao mesmo tempo uma forma de atividade.¹¹³

Diante de equipamentos ainda visíveis – herança da modernidade – e dispositivos invisíveis – marcas da era digital – parafernália em que nós, atores humanos, podemos mergulhar, é preciso nos lembramos das sugestões brechtianas.

Jameson, de modo semelhante a Silberman, aposta em também jogar “areia nas engrenagens”, se lhes for aplicado o “efeito-V” (efeito de *distanciamento*), ou seja, se for possível divisar, no intrincado entrecruzamento ideológico da contemporaneidade, pistas que possam nos conduzir por um caminho no qual “a concepção brechtiana de atividade” auxilie a transformar e ultrapassar tanto o conceito de produção implicado na “produtividade do capital financeiro” quanto naquele que “a nova ortodoxia pós-marxista sistematicamente denuncia” “como inadequado para uma era de informação e comunicação, e de qualquer forma impregnado do produtivismo stalinista e da exaustão ecológica da natureza”.

Produtiva, nessa perspectiva, é toda atividade que efetue progresso no sentido de superar a situação que se nos apresenta, em busca de uma outra possibilidade de relações de produção, de relações dos homens entre si, em direção a um movimento no qual o conhecimento leve ao compartilhamento, em que “‘intelectual’ gradualmente vai se transformar em ‘coletivo’ e atividade vai assumir uma dimensão histórica: é neste ponto que a produtividade brechtiana assume seu lugar como uma forma de *práxis* exemplar e ainda atual”.¹¹⁴

¹¹³ JAMESON, 1999, p. 239.

¹¹⁴ JAMESON, 1999, p. 240.

Podem-se observar, em nosso cotidiano desse início da segunda década do século XXI, a exemplo da “primavera árabe”,¹¹⁵ processos em que essa mesma cultura midiática, aludida por Jameson, é utilizada, ou tem sua produtividade transformadora ativada, em prol de mudanças importantes na vida política de países inteiros.

São processos – ainda que não artísticos – que jogam “areia nas engrenagens”, que revelam a “capacidade latente até mesmo nesta segunda espécie de tecnologia cibernética e informacional”. Evidentemente, podem-se aventar interesses econômicos que visam aproveitar-se das mudanças políticas alcançadas para franquear novos mercados, e que podem estar envolvidos nesses processos, mas a contundência de uma nova maneira de utilização das ferramentas digitais, com fins para além do entretenimento e consumo, rumo a um olhar crítico sobre a realidade social, é inegável.

Com relação à atualidade afirmada por Jameson, trago a contribuição polêmica de Roberto Schwarz, que desenvolve uma contundente provocação acerca da atualidade da proposta brechtiana, iniciando um de seus artigos¹¹⁶ com a frase: “quero começar explicando o ponto de vista segundo o qual Brecht hoje não tem atualidade nenhuma”.¹¹⁷

Schwarz focaliza o conceito e os procedimentos de *distanciamento*, tais como foram propostos e desenvolvidos por Brecht, como marcos para desenvolver sua análise, marcos que constituem, segundo o autor, “a suma da *atitude brechtiana*” [grifo do autor].¹¹⁸

Pela via negativa, o autor vai retomando aspectos da trajetória brechtiana, ressaltando o “conjunto de convicções políticas, teses estéticas e procedimentos literários que formam a textura da arte de Brecht” e busca demonstrar como esse mesmo conjunto “foi duramente afetado pela história recente”,¹¹⁹ da qual o autor destaca a Primeira Guerra Mundial, a Revolução Russa e a Crise de 1929, momentos que Brecht compreende com um olhar que busca retirar-lhes o caráter de “naturais” por meio de efeitos de *distanciamento*.

Segundo Schwarz, tais momentos críticos na história mundial já traziam em si o sinal da não naturalidade, portanto, distanciá-los seria uma redundância, e pergunta: “será mesmo

¹¹⁵ Cf. <<http://www.estadao.com.br/noticias/internacional,a-revolucao-sera-twittada,812020,0.htm>>. Acesso em 15/04/2012.

¹¹⁶ O artigo em foco foi elaborado a partir de uma palestra proferida por Schwarz quando da leitura pública de uma peça de Brecht, “A santa Joana dos matadouros”, feita pela Cia do Latão, em 1997. A Cia do Latão é um grupo de teatro de São Paulo cuja produção artística dialoga com proposições brechtianas (maiores informações no *site* <http://www.companhiadolatao.com.br/index.html> e no *blog* <http://blog.companhiadolatao.com.br/>).

¹¹⁷ SCHWARZ, 1999, p. 113.

¹¹⁸ SCHWARZ, 1999, p. 132.

¹¹⁹ SCHWARZ, 1999, p. 115.

verdade que a sociedade a caminho do fascismo, caracterizada por caos, complô, ação direta, manipulação, etc., pareceria *natural?*” [grifo do autor]¹²⁰

Ainda que esse autor reconheça a força poética de Brecht em suas investidas pró-*distanciamento*, Schwarz aponta para um descompasso, uma não coincidência entre os conselhos brechtianos: “No que não é de estranhar / Descubram o que há de estranho! / No que parece normal / Vejam o que é anormal! No que parece explicado / Vejam quanto não se explica!”¹²¹ e a compreensão de acontecimentos históricos como os mencionados acima.

Não compartilho a visão de Schwarz quanto a esse ponto, ainda que respeite seu amplo e profundo conhecimento das questões que polemiza.

Tais acontecimentos, assim como outros próprios do início dos anos 2010 – por exemplo, o processo eleitoral brasileiro em andamento no primeiro ano dessa década, quando é eleito deputado federal um humorista sem a menor condição de exercer o cargo político a que se propõe ocupar, ou a situação de abandono de países como o Haiti, somente minimizada quando um desastre natural avassala incontornavelmente o olhar do telespectador disperso pela atitude mecanizada do *zapping* diante da TV, e, mesmo antes, a crise econômica norte-americana de 2008, que vem reverberando mundialmente desde então – conquanto apresentem-se como situações inusuais, nem por isso deixam de ser naturalizados, em função de sua repetição massiva em todas as mídias que os veiculam.

Tais fatos demandam, portanto, ações de diversas ordens, entre elas, as de ordem artística e acadêmica, retomando conceitos propostos anteriormente ou mesmo cunhando outros, para des-naturalizar a percepção desses processos históricos e de uma infinidade de outros que se desdobram diante de nossos olhares em vias de paralisação pelo esgotamento do trabalho e do consumo.

Schwarz, no mesmo ensaio, analisa como ocorreu a recepção brasileira tanto das peças quanto da teoria de Brecht, entre os anos 1960 e 1970.

Na primeira década,

Em meio a comunistas ortodoxos e heterodoxos, católicos de esquerda, populistas antiimperialistas, artistas de vanguarda e libertários em geral, e a despeito da falta de

¹²⁰ SCHWARZ, 1999, p. 117.

¹²¹ BRECHT, 1990, p. 160.

informação, Brecht se tornava algo como um superego difuso: o dramaturgo cujas inovações tinham como referência a reflexão independente sobre a luta de classes era um ideal, e de fato propunha um eixo novo.¹²²

Na segunda década, após a instauração da ditadura militar e já caminhando para o final dos anos 1970 e início dos anos 1980,

[...] a abertura política deu espaço à retomada das posições anteriores – *mas estas já não convenciam*. Devido à ditadura, o debate político ficara na geladeira enquanto o país e o mundo mudavam. Ora, por mais que a nossa crítica literária diga o contrário, os procedimentos artísticos têm pressupostos que não são artísticos eles próprios: a derrocada do comunismo, que havia começado, bem como as novas feições do capitalismo, afetavam a técnica teatral de Brecht na sua credibilidade. Entrávamos no mundo de agora. [grifo do autor]¹²³

E no final dos anos 1990, quando escreve seu ensaio, Schwarz constata

[...] o uso que a publicidade tem feito dos resultados mais sensacionais da arte de vanguarda, entre eles o recurso de distanciamento. O ganho em inteligência representado pelo distanciamento, concebido outrora para estimular a crítica e liberar a escolha social, troca de sinal sobre o novo fundo de consumismo generalizado, ajudando, suponhamos, a promover uma marca de sapólio.¹²⁴

Não somente na publicidade, mas na dramaturgia televisiva, e em outros campos, produzem-se interminavelmente efeitos de *distanciamento* – a bem dizer, entre eles, muitos oriundos de procedimentos de comicidade muito anteriores a Brecht, nos quais tais efeitos já são perseguidos desde que se pretenda instaurar uma distância humorada e crítica diante da realidade tratada – e pode parecer terem relegado à completa banalização o produzir novos olhares diante de um assunto ou dado da realidade recuperados esteticamente.

A utilização de recursos para distanciar os discursos que se produzem nos mais diversos ambientes sociais não implica automaticamente em um olhar crítico, nem corresponde necessariamente a atitudes de produtores e receptores que se encaminhem para uma chave propositiva frente aos impasses de toda ordem em meio aos quais nos encontramos.

Quanto a essas proposições, como diz Schwarz em determinado ponto de seu artigo, “o ensinamento que se busca no antiilusionismo dele [de Brecht] é mais da ordem da pergunta que da resposta, embora a sondagem tenha horizonte de engajamento coletivo”.¹²⁵

¹²² SCHWARZ, 1999, p. 120.

¹²³ SCHWARZ, 1999, p. 125.

¹²⁴ SCHWARZ, 1999, p. 130.

¹²⁵ SCHWARZ, 1999, p. 131.

Aqui remeto o leitor desta Tese às perguntas brechtianas que continuam vivas, e às significações suspensas, abordadas anteriormente por meio de citações de Lehmann e Barthes.

Após comentar minuciosamente aspectos da peça de Brecht *A santa Joana dos matadouros*, Schwarz vai terminar sua argumentação indicando o que, a seu ver, decorre do modo de operação dramaturgica de Brecht, por meio de suas estratégias textuais e intertextuais:

O resultado é uma iluminação de viés, que faz ver a face mercantil dos negócios, que não é boa, e não deixa que o fetichismo se complete, ou seja, que o capital pareça ser apenas o capital. Assim, a vizinhança escarninha do presente com as glórias peremptas da ordem burguesa segue nos interrogando, não porque proponha uma volta atrás ou uma solução, mas pela evidência de fraude que nos proporciona.¹²⁶

Evidenciar a fraude é, portanto, uma operação fundamental para oferecer a chance de uma nova atitude diante do jogo falso apresentado na peça de Brecht, evidenciado não como conclusão fechada, mas como interrogação produtiva, obtida pela fricção, no texto dramático brechtiano mencionado, entre o conteúdo do presente brechtiano (a crise econômica de 1929) e a forma dramática do passado (o teatro clássico alemão).

Schwarz, portanto, oferece uma útil problematização da atualidade da obra brechtiana e, ao apontar para a fissura que essa obra promove na compreensão estético-política do cotidiano, corrobora a sua utilidade na plenitude de nossos tempos pós-modernos.

É o tema dessa mesma utilidade que Sérgio de Carvalho retoma, formulando novas perguntas a partir das do próprio Schwarz:

[...] para onde nos remete agora a crítica anticapitalista se ela já não indica com tanta clareza um quadro socialista como superação histórica da etapa anterior? Como incorporar o fato de que o capital se tornou um fator dinâmico na atualidade também no plano simbólico, aparecendo hoje pouco associado a ideologias de ares conservadores? Faz sentido um método artístico que pressupõe a luta de classes quando ela não está na ordem do dia?¹²⁷

Diante das colocações de Schwarz sobre a evidente derrocada do *distanciamento* brechtiano, que subsume aos ditames da sociedade da informação e do consumo, Carvalho contrapõe que

No teatro épico-dialético, por outro lado, o efeito de distanciamento se dá na relação historicizante estabelecida pelo trabalho dialético que ocorre no trânsito crítico e vivo

¹²⁶ SCHWARZ, 1999, p. 148.

¹²⁷ CARVALHO, 2009, p. 44.

entre palco e platéia, trabalho desapassivador, que gera uma disposição à atitude reflexiva conjunta ao desfrute estético da forma representacional.¹²⁸

Retomando aspectos das críticas feitas por Theodor W. Adorno ao engajamento político evidente na obra brechtiana – críticas das quais Carvalho diz identificar influências nas considerações de Schwarz –, Carvalho posiciona-se, como artista e pensador teatral, e seu depoimento corrobora a linha de raciocínio que estou buscando aqui estabelecer:

Como alguém interessado nas particularidades vivas do mundo real, como alguém que encontra no trabalho coletivo de arte um indício simbólico da realização de uma vida menos alienada e pré-determinada, eu não consigo achar que vale a pena uma perspectiva crítica em que o rigor analítico não se conjuga ao gosto pela produção viva, em que a lucidez sobre o que é não mobiliza a invenção do que podia ser.¹²⁹

O autordemonstra acima sua convicção na produtividade da obra brechtiana como ferramenta útil para empreendimentos estético-políticos que se comprometam com a utopia de um “pensamento-intervenção” claramente posicionado.

Segundo Carvalho,

[...] a didática brechtiana, em sua heterodoxia imaginativa, é ainda uma ferramenta teatral extremamente potente e útil – desde que capaz de contribuir para uma perspectiva historicizadora. Está longe de ser de conhecimento geral que as representações humanas não são naturais. Os véus ideológicos contemporâneos são muito fortes e elásticos, e mesmo que não sejam mais baseados nas crenças tradicionais (ou no idealismo clássico) continuam hábeis em eternizar as dinâmicas totalizantes do capitalismo em imagens de aparência eterna.¹³⁰

Refletindo sobre a validade de reativar o *distanciamento* brechtiano para descerrar os “véus ideológicos” naturalizantes, os quais muitas vezes nos impedem de enxergar os nexos econômicos e políticos que regem nossas cotidianas relações sociais e culturais, Carvalho avalia que estamos, atualmente, em

[...] um outro estágio no processo de naturalização, em que o conhecimento de que o dinheiro não é a alma das coisas do mundo pouco pode diante da sua violência material quanto diz que é. Diante disso, uma prática artística de representação desnaturalizadora ainda tem validade crítica não por expor um assunto mais ou menos óbvio, não por seu aspecto puramente temático ou epistemológico, mas por sugerir formas simbólicas de agregação e mobilização, tanto no plano sensível como nas relações de trabalho.¹³¹

¹²⁸ CARVALHO, 2009, p. 45.

¹²⁹ CARVALHO, 2009, p. 47-48.

¹³⁰ CARVALHO, 2009, p. 49.

¹³¹ CARVALHO, 2009, p. 50.

Carvalho, de modo semelhante a Jameson, aponta para a abrangência não somente da obra brechtiana em si, mas da possibilidade que ela tem de ativar tanto novos olhares quanto novas relações de trabalho, a princípio entre os artistas – envolvidos na montagem de suas peças, ou de trabalhos artísticos inspirados nas propostas brechtianas, e que se podem estender a trabalhos acadêmicos envolvidos com uma compreensão mais aprofundada da obra brechtiana visando a sua utilização produtiva, chegando até os respectivos interlocutores – espectadores e leitores – dessas empreitadas artísticas e acadêmicas, promovendo outras atitudes para “pensar-intervir” no próprio cotidiano, em níveis diferenciados de alcance.

Para Carvalho,

Seu método de geração de produtividade [o de Brecht] não pode ser julgado como uma configuração absoluta, puramente dependente do engajamento, pois sua qualidade fundamental é a exigência dialética da atualização. Nenhum dos gestos materializados nas peças existe sem a relação com o que está fora deles, o que nos sugere que a validade de estratégias de desautomatização depende do modo com que a dialética da cena (a “imagem praticável do mundo”) modifica a função convencional do teatro.¹³²

Dependendo, portanto, do modo pelo qual nos aproximamos da obra brechtiana, reduzindo-a a um legado teatral estático ou atualizando-a como um material dinamizador de criação e reflexão estético-política, é que se pode verificar a real utilidade dessa obra nos dias que correm.

Brecht abrange em sua obra uma multiplicidade de abordagens acerca das mais díspares situações por ele enfrentadas em sua trajetória biográfica, e o faz ao modo da contínua polêmica artística e intelectual. Ao unir esses dois modos de conhecimento, a obra teórica de Brecht torna-se útil e pertinente, sobretudo enquanto campo para estudos acadêmicos sobre e em arte.

Minha experiência na elaboração desta Tese indica a possibilidade de atualizar-se essa potencialidade produtiva, a qual Pasta Júnior formula nos seguintes termos:

[...] não se pode pretender conhecer a obra de Brecht e ao mesmo tempo comportar-se, em sua abordagem, como se se tratasse apenas de revelar uma totalidade previamente estabelecida: ela nos obriga a *produzir* a sua totalidade, ou seja, a acompanhá-la no movimento de seu surgimento, de sua constituição ativa e em seu auto-ultrapassamento permanente. [grifo do autor]¹³³

¹³² CARVALHO, 2009, p. 53-54.

¹³³ PASTA JÚNIOR, 1986, p. 84.

Percorrer a obra brechtiana, em busca de reinterpretar o *Gestus*, instigou-me a produzir, de certo modo, uma totalidade, ainda que fragmentária e transitória, no sentido de construir uma compreensão do *Gestus* pautada em uma certa unidade.

Foi-me possível [e certamente continuará sendo] acompanhar, surpreso, a minha própria leitura da obra de Brecht e ver, no desenvolvimento dessa mesma leitura, a constituição ativa de um percurso reflexivo em seu autoultrapassamento permanente.

A produtividade brechtiana, contida também em suas proposições relacionadas ao *Gestus*, é, para o pesquisador, portanto, uma característica que permanece ativa e justifica a constante retomada da teoria teatral brechtiana, desenvolvida tão peculiarmente, e em relação às novas leituras que se possam fazer dessa obra, trago a sugestão de Lehmann, de que

[...] as categorias-chave do teatro épico no próximo século [XXI] devem ser lidas de forma diferente, *mais esfarrapadas*. Para isto a gente deverá escavar o covil do tigre brechtiano, cujas garras, hoje, nos sinais da ortodoxia normalizada, não são mais temidas, mas cuja graça perderia o seu melhor resultado sem o sentido divertido de ser a atração de um poder teatral e poético, que não queria ajustar um par de ideias, mas deslocar o pensamento. [grifo do autor]¹³⁴

Com a convicção fortalecida de que ainda vale a pena “deslocar o pensamento”, “revelar a produtividade humana latente” e jogar “areia nas engrenagens”, reafirmo minha aposta na minha retomada dos escritos teóricos brechtianos, buscando, conforme sugere Lehmann, nos farrapos de texto onde o *Gestus* aparece, captar, não a ferocidade incontida de uma ideia demolidoramente absoluta, portanto, inútil, porque apassivadora e paralisante, mas a sutileza calculada de uma proposição surpreendentemente renovável, portanto, produtiva, porque libertadora e fértil, passível, portanto, de sempre novas utilizações.

Feitos estes apontamentos, passo a apresentar uma sequência de aproximações conceituais ao *Gestus*, primeiramente buscando compreender sua abrangência enquanto categoria mais ampla, para, em seguida, tentar construir meu entendimento de algumas das suas nuances mais específicas de compreensão (*Gestus* social, *Gestus* fundamental, *Gestus* da demonstração e *Gestus* da entrega).

¹³⁴ LEHMANN, 2009, p. 251.

Capítulo 2

Aproximações ao *Gestus*

O que viu, viajante?

Eu vi uma paisagem aprazível, onde havia um monte de cinza contra um céu claro, e relva oscilava no vento. No monte se encostava uma casa, como uma mulher se encosta em um homem.

O que viu, viajante?

Eu vi uma elevação, boa para abrigar canhões.

O que viu, viajante?

Eu vi uma casa, tão arruinada que apenas o monte a mantinha de pé; mas assim ficava o dia inteiro na sombra. Passei por ela em horas diferentes, e jamais safa fumaça da chaminé, que indicasse comida sendo cozinhada. E eu vi pessoas que lá vivem.

O que viu, viajante?

Eu vi um campo ressecado de chão pedregoso. Cada talo de relva era solitário. Pedras havia na grama. Demasiada sombra de um monte.

[...]

Bertolt Brecht

Neste capítulo, construo um percurso de aproximações ao conceito de *Gestus*, localizando-o como uma categoria teórica ampla que abrange outras compreensões que se possam fazer dele e abordando-o em seus desdobramentos, seja em relação à concretização cênica onde inscreve-se o movimento do “mundo da cena” à “cena do mundo” e vice-versa (*Gestus* social), seja na possibilidade de apresentar-se como um enunciado que sintetiza toda uma atitude estético-política a ser utilizada como baliza para uma cena ou um espetáculo teatral, fazendo parte do processo de criação cênica (*Gestus* fundamental), seja na sua perspectiva de reforço da teatralidade e da potencialidade da cena como forma de exposição poética de determinadas problemáticas sociais (*Gestus* da demonstração), seja na sua perspectiva de elaboração complexa do modo pelo qual se estabelecem as relações entre o espetáculo e o espectador (*Gestus* da entrega). Por fim, apresento, de modo mais condensado, as minhas definições do *Gestus* e das quatro nuances que pude indentificar e sobre elas refletir.

Os versos brechtianos escolhidos para abrir este capítulo apontam para a diversidade de respostas dadas a uma mesma pergunta: cada viajante olha para a mesma coisa, no caso, uma casa situada ao pé de um monte, e vê algo diferente.

Na “viagem” que empreendo em direção à compreensão do *Gestus*, também eu vou, passo a passo, vendo minha resposta diferir da anterior, à medida em que avanço no exame dos escritos brechtianos e naqueles de autores que se debruçaram sobre sua obra teórica, literária e cênica.

Início ponderando com Gerd Bornheim que, “nos escritos sobre o teatro, o sistema [brechtiano] e sua abrangência oferecem-se ao leitor de modo extensamente fragmentado”, portanto, “deve-se até dizer que a fragmentação preside a sua gênese e toda a sua aplicação”, sendo que “cada caso é um caso, e o método não pode ser entendido como uma fórmula que a eles se ajustasse exteriormente, espécie de *a priori* definitivamente estabelecido em sua verdade”.¹³⁵

Trazendo esses dizeres ao que me proponho fazer neste capítulo, digo que não pretendo entender o *Gestus* como “fórmula”, mas, ao contrário, partindo de uma multiplicidade de fragmentos – de textos brechtianos ou de seus estudiosos e outros – ir construindo um conjunto de comentários por meio dos quais vá emergindo a minha compreensão do *Gestus*, tentando abarcar ao menos parte da complexidade desse conceito.

Brecht constrói paulatinamente um enquadramento – sempre inconcluso – para seus conceitos, e assim também pretendo proceder em relação ao *Gestus*. Brecht não reduz esse operador conceitual a uma acepção uniforme, ao que eu, aproveitando a fertilidade conceitual do *Gestus*, busco desenvolver minha própria compreensão do mesmo e, ao terminar este capítulo, arrisco-me a sintetizá-la em formulações.

No entanto, ao apresentar minha síntese, não estou, absolutamente, pretendendo definir o *Gestus* em chave normativa, sob o risco de limitar a minha proposta de leitura do espetáculo teatral a determinados pressupostos e “impermeabilizá-la” a quaisquer imprevisíveis outras necessidades teóricas ou metodológicas que se façam necessárias, fechando, desse modo, novos campos de reflexão acerca tanto da produção quanto da recepção teatrais.

¹³⁵ BORNHEIM, 1992, p. 251.

Ao contrário, busco apontar algumas coordenadas que, resultantes da elaboração desta Tese, servem-me como base para ampliar meu conhecimento da teoria teatral brechtiana, visando contribuir para a abordagem do espetáculo teatral, a partir de meu lugar específico como leitor do mesmo.

Tendo em vista o que foi dito acima, é pertinente o alerta de Bornheim:

[...] existe uma boa parte da bibliografia sobre Brecht, por vezes apoiada em declarações e procedimentos do próprio poeta, que pretende estabelecer qualquer coisa como o Brecht autêntico [...] Entretanto, decerto em nome do mesmo Brecht, caberia defender um ponto de vista diverso, e advogar de vez, e imediatamente, a anulação total de quaisquer resquícios de estéticas normativas. [...] O cientificismo, em qualquer de suas postulações, patenteia-se sempre mais como estéril e esterilizante, prejudicial não só ao teatro, mas ao pensamento em geral e a todas as dimensões da vida social humana; atrofiado que é, leva à atrofia a própria possibilidade de criação.¹³⁶

Meu intento é, portanto, longe de apresentar prescrições científicas, que atrofiam possíveis caminhos criadores, potencializar os movimentos reflexivos que esta pesquisa proporcionou-me, auxiliando-me a ler com maior profundidade e alcance o espetáculo teatral.

Assim, talvez, minhas reflexões – estabelecidas a partir das de Brecht e dos demais autores que se constituem como interlocutores de minha trajetória investigativa – que certamente estão impregnadas pela minha própria visão sobre os temas trabalhados, possam elas, quiçá, inspirar outros artistas, espectadores e pesquisadores, em suas respectivas propostas de produção artística, de leitura dessa produção e de investigação acadêmica acerca de ambos os domínios.

2.1 *Gestus*

Dando início às minhas aproximações conceituais, examino alguns aspectos do ensaio “Estudos sobre a teoria do teatro épico”,¹³⁷ de Walter Benjamin, em que esse autor afirma e questiona:

¹³⁶ BORNHEIM, 1992, p. 9-10.

¹³⁷ Tradução nossa do título, em espanhol, na fonte original (“Estudios sobre la teoría del teatro épico”).

O teatro épico é gestual. A rigor, o gesto é seu material e o teatro épico sua utilização adequada. Se dermos continuidade a essas afirmações, colocam-se *per se* duas questões. Em primeiro lugar: de onde toma o teatro épico seus gestos? Em segundo lugar: o que se entende por utilização dos gestos? Como terceira pergunta, se seguiria esta: com base em que método realiza-se no teatro épico a elaboração e a crítica dos gestos?¹³⁸

As duas primeiras afirmações ainda não apontam para a especificidade do teatro épico brechtiano, o qual é o objeto da reflexão benjaminiana no ensaio em foco, afinal, o teatro é, em maior ou menor medida, gestual, e o uso apropriado do material gestual também não é privilégio da proposta brechtiana (a não ser que se problematize o significado do termo “adequado”).

Benjamin, obviamente, dá início à sua argumentação estabelecendo seu campo temático e, então, problematizando-o com as três perguntas que acrescenta às asserções iniciais. Na sequência, o autor vai, pouco a pouco, apresentando sua proposta de compreensão do problema da importância da gestualidade no teatro épico brechtiano.

Com relação à primeira pergunta, Benjamin responde que o teatro épico toma seus gestos do cotidiano, e exemplifica: supondo que um dramaturgo esteja escrevendo uma peça que trate de um tema histórico, ele domina essa tarefa na medida em que busca organizar com sensibilidade e racionalidade a dimensão gestual da narrativa dramática, estabelecendo uma sequência de comportamentos gestuais que remetam ao passado histórico, mas que o espectador atual possa acompanhar, ou executar (no sentido de compreender).

Dessa exigência benjaminiana, chega-se à contingência que tanto possibilita quanto limita o trabalho com um assunto histórico, dentro da proposta brechtiana, qual seja, os gestos devem ser passíveis de reconhecimento pelo homem moderno, e mais, não se podem apresentar gestos que não considerem a necessária relação entre o palco e a plateia, entre o espetáculo e o espectador, cada qual devidamente situado, do ponto de suas respectivas historicidades. Além de possibilitarem seu reconhecimento pelo espectador, de nada valem os gestos, se esses não forem elaborados criticamente.

Os exemplos fornecidos pelo autor, do Papa coroando Carlos Magno ou do segundo ao receber a coroa pelas mãos do primeiro, somente podem dar-se, como cena teatral, passando,

¹³⁸ BENJAMIN, 1975, p. 43. Tradução nossa da fonte original em espanhol. “El teatro épico es gestual. En rigor, el gesto es el material y el teatro épico su utilización adecuada. Si damos a esto vigencia, se plantean de por sí dos cuestiones. En primer lugar, ¿de dónde toma el teatro épico sus gestos? En segundo lugar, ¿qué se entiende por utilización de los gestos? Como tercera pregunta seguiría esta: ¿en base a qué método se lleva a cabo en el teatro épico la elaboración y la crítica de los gestos?”

em alguma medida, pela imitação do passado, e, ao mesmo tempo, o teatro épico requer “exclusivamente o gesto que se possa encontrar hoje”.¹³⁹

Dessa dupla condição, é possível concluir que a escolha do gesto ligado a um determinado contexto histórico, em relação ao contexto do artista que produz a cena e ao contexto do espectador que a recebe, de tal modo que esse processo de interação palco/plateia submeta o gesto ao debate, é um ponto de suma importância na elaboração da gestualidade cênica, no que tange ao teatro épico brechtiano.

O próprio Brecht, em trecho de seu diário de trabalho, datado de 10/10/1942, apresenta

[...] alguns exemplos básicos colhidos no dia-a-dia de pessoas empenhadas em demonstrar-alguma-coisa-umas-para-as-outras, assim como alguns elementos de atuação teatral na vida privada e na vida pública. *Como* as pessoas mostram ter raiva de outras, porque acham que isso é adequado ou vantajoso, ou mostram ternura ou inveja, etc. etc. Também na vida privada o agrupamento posto em prática em diversas situações é importante. Como as distâncias mudam em uma discussão entre marido e mulher: na altura de que frase um homem se afasta da mulher, quando se senta, etc.? O papel do agrupamento na dramatização cotidiana das relações sociais: onde o seu superior se senta, e como? Análises de registros fotográficos de acontecimentos históricos. Ou melhor, é da máxima importância reconhecer que o que as pessoas fazem quando usurpam ou reivindicam para si uma posição social elevada (acomodando a expressão e aderindo a costumes mais ou menos recomendados, etc.) é teatro (em parte inconsciente, mas ainda assim real). Se há nisso qualquer coisa natural, sua natureza é mutável. [grifo do autor]¹⁴⁰

Na citação acima, identifiquei exemplos brechtianos do campo de onde devem ser, segundo Benjamin, tomados os gestos para sua utilização pelo teatro épico.

É digno de nota que Brecht aponta para o comportamento gestual tanto na “vida privada” quanto na “vida pública”: o modo pelo qual o sujeito expressa-se gestualmente é parte de uma estratégia de relacionamento, cujas formas obedecem a determinados interesses, os quais, ainda que possam ocorrer no plano individual ou interindividual, sempre estão informados de conteúdos da ordem mais abrangente do social.

Em uma abordagem que pode ser considerada proxêmica,¹⁴¹ Brecht remete à expressão de sentimentos e relações resultantes de distâncias e posturas que variam conforme o desenvolvimento de uma troca interpessoal, ou a distribuição dos grupos nos diversos

¹³⁹ BENJAMIN, 1975, p. 43. “[...] exclusivamente el gesto que pueda hoy encontrarse [...]”.

¹⁴⁰ BRECHT, 2005b, p. 145.

¹⁴¹ “[...] a proxêmica estuda o modo de estruturação do espaço humano: tipos de espaço, distâncias observadas entre as pessoas, organização do habitat, estruturação do espaço de um edifício ou de um cômodo. [...] [As categorias proxêmicas] permitiriam observar que tipo de espaço (fixo/móvel) a encenação escolhe, como ela codifica as distâncias entre os actantes, entre os atores e os objetos ou entre o palco e a plateia.”. (PAVIS, 1999, p. 310)

espaços do trabalho e da sociabilidade, ou as ações realizadas e comportamentos assumidos para conquistar e reclamar outras localizações na escala social.

Todos esses materiais são possibilidades gestuais que podem ser captados tanto no frescor da sua instantaneidade quanto recuperados a partir da análise de fotografias – ao que podemos acrescentar, em nossa atualidade digital, a partir de registros fílmicos e videográficos – elementos que apontam para uma teatralidade do cotidiano, a qual, como expressão construída e não naturalmente espontânea, pode ser desconstruída e reconstruída, ou seja, tem como característica evidente a sua possibilidade de manipulação criativa e é passível de debate, como quer Benjamin.

Benjamin, com relação à sua segunda questão, responde o que entende por utilização dos gestos: tirar partido de suas particularidades, quando comparadas às da expressão verbal, tendo em vista que o gestual seria uma matéria menos “falsificável” que as palavras “enganosas”.

Dentro dessa compreensão, o gesto é mais propício para os objetivos específicos do teatro épico, sendo, ao mesmo tempo, mais utilizável que a globalidade de uma ação completa, a qual pode resultar “pluridimensional” e mesmo “impenetrável”, uma vez que o gesto “tem um começo e um final definíveis, ao contrário das ações e empreendimentos humanos”, sendo “essa índole estritamente fechada, à maneira de um quadro, de cada elemento de uma atitude (a qual, sem dúvida, encontra-se em um fluxo vital)”, o que se constitui como “um dos fenômenos dialéticos fundamentais do gesto”.

Da dialética entre a fixidez de um gesto, e a fluência de uma ação, na qual se insere o primeiro, Benjamin extrai “uma consequência importante: quanto maior a frequência com que se interrompe o que atua, tanto melhor receberemos seu gesto”.¹⁴²

Nesse ponto, faz-se notar, na exposição de Benjamin, a influência da pintura e da fotografia: a possibilidade de interromper um ator no “fluxo vital” de sua atuação – como é possível obter por meio de um quadro ou de uma foto – permite ao espectador uma recepção mais detida da cena em sua forma e conteúdo expressivos, os quais talvez passem despercebidos sem esse recurso externo.

Como o teatro épico pretende examinar detalhadamente todos os componentes de uma atitude, e desse complexo expressivo obter uma compreensão mais aprofundada dos ecos das

¹⁴² BENJAMIN, 1975, p. 44. “[...] tiene un comienzo y un final definibles a diferencia de las acciones y empresas de las gentes. Esta índole estrictamente conclusa, a la manera de un marco, de cada elemento de una actitud (que, sin embargo, se encuentra en un flujo vital) [...] uno de los fenómenos dialéticos fundamentales del gesto”. [...] “una consecuencia importante: cuanto con más frecuencia interrumpamos al que actúa, tanto mejor recibiremos su gesto”.

intrincadas problemáticas sociais que o atravessam, interromper uma ação e evidenciar um gesto é um procedimento que fica em primeiro plano, na perspectiva do teatro épico brechtiano, tal como apresentada por Benjamin.

Relaciono tal perspectiva a Barthes, quando comenta um livro de fotografias de Roger Pic,¹⁴³ do espetáculo *Mãe Coragem e seus filhos*, apresentado pelo Berliner Ensemble, em Paris, no ano de 1957:

A fotografia tem, pois, aqui, esse poder particular de fixar a mais fina e a mais complexa das significações; destacando do espetáculo uma infinidade de espetáculos particulares, ela mostra de que descontínuo é feita uma grande obra; libera átomos de espetáculo e funda, assim, um verdadeiro museu imaginário [...] Em suma, essas fotografias isolam para revelar melhor; por mais literais que sejam (pois recusam sempre interpretar o fato esteticamente), elas tomam partido, escolhem significações, ajudam a passar de uma ordem factual para uma ordem intelectual, expõem, no sentido preciosamente ambíguo do termo, isto é, apresentam e ensinam ao mesmo tempo; sua função e seu poder, quando não seus meios, não estão afastados dos da pintura.¹⁴⁴

A análise feita por Barthes das fotos e da utilidade delas para a leitura do espetáculo teatral alinha-se com a proposição benjaminiana, a partir da qual a demarcação de gestos favorece sua recepção crítica pelo espectador.

A ideia de interromper a ação para evidenciar ao leitor possíveis caminhos de significação do material gestual, alinha-se, também, com a perspectiva do *Gestus*, uma vez que a preocupação em elaborar a gestualidade, tendo em vista qualificar sua recepção, influencia o fazer teatral, do ponto de vista da criação da cena teatral.

Quanto à questão do texto no teatro épico brechtiano – tema que Benjamin não se propõe aprofundar no ensaio em foco – esse elemento tem a função de estruturar-se de modo a justamente interromper a ação, sendo “o caráter retardatário da interrupção” e “o caráter episódico do enquadramento”¹⁴⁵ os fatores que levaram Benjamin a designar como gestual o teatro épico, uma vez que ambos os procedimentos tendem a possibilitar uma melhor recepção do gesto.

E para que direção apontam interromper a ação e enquadrar o gesto?

Benjamin não separa a resposta a essa questão que formula da réplica à terceira pergunta formulada no início de seu ensaio, sobre o método utilizado por Brecht para elaborar e criticar o gesto.

¹⁴³ Trata-se de PIC, Roger; MEYER-PLANTUREUX, Chantal; BESSON, Bruno. **Brecht et le Berliner Ensemble à Paris**. Paris: Marvel et Arte Éditions, 1995.

¹⁴⁴ BARTHES, 2007b, p. 270.

¹⁴⁵ BENJAMIN, 1975, p. 44. “El carácter retardatario de la interrupción, el carácter episódico del encuadramiento [...]”.

A resposta a essas duas indagações torna evidente a dialética específica do teatro épico brechtiano, pois é uma resposta múltipla, uma vez que a utilização dos gestos e o seu método passam por diversas relações complexas, entre as quais Benjamin acena apenas com algumas possibilidades: a relação entre ator e personagem (e vice-versa); a relação entre ator e espectador (e vice-versa); a relação entre a ação encenada e a mesma ação em outras encenações.

Benjamin apresenta, também, outra relação mais ampla, à qual todas as anteriores encontram-se subordinadas: a relação entre conhecimento e educação.

Tal relação está ligada estreitamente ao caráter pedagógico do teatro épico, já assinalado anteriormente, quando, no capítulo anterior, aponte o movimento entre divertir e ensinar, que dinamiza toda a trajetória da obra brechtiana, na qual está continuamente em pauta conhecer e educar, saber e formar, seja no plano estético, seja no plano político.

Bornheim questiona a primazia que Benjamin concede ao gesto em sua abordagem do teatro épico brechtiano, e nota que, nas considerações benjaminianas, “o gesto parece encontrar o seu princípio e o seu fim no próprio corpo daquele que age, ainda que a ação deva ser como que colorida pela conjuntura atual”.¹⁴⁶

A partir dessa interpretação de Bornheim, Benjamin retira o foco sobre a inter-relação gesto/palavra, a qual sempre está colocada no teatro épico brechtiano, ao passo que “Brecht nunca escreveu qualquer roteiro para a pantomima, a arte do gesto pelo gesto nunca foi por ele cultivada”.

Bornheim apresenta, então, aquele que é, a seu ver, o principal problema do ator, visto a partir da teoria teatral brechtiana, formulando-o por meio das seguintes questões: “qual a justa dialética que deve ser interposta entre o gesto e a palavra?” “Como se introduz a separação entre o gesto físico e a palavra?”¹⁴⁷

Para respondê-las, o autor disserta:

Aqui não há apenas relação, mas relação dialética, o que no caso quer dizer que os termos que compõem a relação não perdem a sua identidade própria, sob pena de suspender-se a própria relação. Pois toda a técnica de atuação se reduz ao cultivo da separação, sem que se desconsiderem os termos que a permitem. E por isso mesmo a relação entre gesto e palavra é dialética: um termo não é reduzido ao outro, não desaparece no outro; pela separação os termos se mantêm naquilo que cada um é, e ao mesmo tempo cada um “comenta” o outro. A relação se verifica, portanto, na intimidade da separação. Deve-se, então, dizer que a atuação, amparada na palavra e

¹⁴⁶ BORNHEIM, 1992, p. 177.

¹⁴⁷ BORNHEIM, 1992, p. 178.

no gesto, não fica por conta nem da palavra nem do gesto, mas evolui no espaço da separação entre os dois.¹⁴⁸

O autor evidencia, portanto, que um ponto específico no trabalho do ator pautado na teoria teatral brechtiana é exatamente a manutenção de uma tensão produzida pelo confronto “cultivado” entre o gesto e a palavra – um dos procedimentos para a obtenção do efeito de *distanciamento* – vinculação dialética em que um elemento não se desfaz no outro, mas em que ambos mantêm-se em permanente equilíbrio instável e dinâmico.

Conforme Bornheim, mesmo que o gesto tenha particular importância no teatro épico brechtiano, esse elemento da cena não deve ser considerado a base desse teatro, e “o mínimo que se deve dizer é que tal tipo de interpretação torna estreita a problemática de Brecht”, pois escolher determinado elemento do espetáculo teatral em detrimento de outros, com o intuito de “tudo explicar encolhe as possibilidades do teatro, por destituir a totalidade e privilegiar um elemento em detrimento dos demais”.

Seguindo seu raciocínio, Bornheim diz que “Benjamin estabelece uma relação de preponderância causal entre o gesto e suas supostas decorrências”, e acaba por sacrificar “desse modo a dialeticidade que deveria determinar a relação entre as partes e o todo”.

Bornheim faz questão de ressaltar que em seus apontamentos prevaleceu “tão-somente o interesse em tornar claro o papel da totalidade objetiva e sua contrapartida, que está no processo de separação – essas são as duas grandes bases [do teatro brechtiano], e dentro de seus limites acomoda-se todo o resto”.¹⁴⁹

As colocações de Bornheim resultam em uma revisão crítica de um aspecto específico das proposições benjaminianas acerca da preponderância do elemento gestual no teatro épico brechtiano, no entanto, cabe indagar se a gestualidade em Benjamin abrange apenas o significado de gesto entendido como um dos elementos da cena teatral.

Há um pressuposto que leva Benjamin a estabelecer o gesto como matéria-prima do teatro épico e o próprio Bornheim, em outro ponto do mesmo livro, aponta um possível motivo para a ênfase benjaminiana, quando considera que

[...] a tendência do subjetivismo calcado nos sentimentos leva a uma dissolução do mundo dos gestos e, contra isso, para que se logre passar ao plano da realidade social, do social objetivo, o caminho estaria precisamente na exploração do gesto. Decisiva aqui, no entanto, não é apenas a passagem do subjetivo para o objetivo, e sim a

¹⁴⁸ BORNHEIM, 1992, p. 178.

¹⁴⁹ BORNHEIM, 1992, p. 178.

elucidação daquilo que se entende por objetividade. Está nessa objetividade aquilo que determinará a essência do gesto.¹⁵⁰

O pressuposto, a que me referi acima, diz respeito à busca pela objetivação da análise cênica da realidade encenada, a qual encontra no gesto matéria particularmente adequada ou recurso menos viciado que a palavra, quando compreendida em um contexto teatral predominantemente calcado em um psicologismo textocêntrico.

Ao trazer o gesto para o centro do debate, tomando-o como matéria fundamental do teatro épico, Benjamin procede uma inversão da ordem vigente no que tangia ao teatro de sua época, a mesma de Brecht. Muito mais que privilegiar o gesto em detrimento de outros sistemas significantes da cena, Benjamin aponta a concretude da gestualidade como ponto inicial de um processo de compreender, ao mesmo tempo, mais ampla e mais especificamente os frequentemente opacos e, por vezes, quase impenetráveis atravessamentos entre o individual e o coletivo, que perpassam o comportamento humano cotidiano e que demandam um esforço decidido para seu desvendamento vertido em expressão cênica.

No final do ensaio cujo exame aqui finalizo, Benjamin, no manuscrito original – segundo diz o tradutor – acrescenta, ao lado do último parágrafo, a seguinte proposição:

O gesto demonstra a significação e aplicabilidade social da dialética. Põe à prova as circunstâncias no homem. As dificuldades de encenação que saem ao encontro do ator durante seu trabalho não podem mais separar-se de uma entrada concreta no corpo da sociedade (ainda que procedam de uma busca do “efeito”).¹⁵¹

Aqui, vale destacar dois aspectos:

- 1) o gesto, *locus* a um tempo concreto e simbólico, mediador entre indivíduo e coletividade, colocado como instância onde inscrevem-se e põem-se à prova circunstâncias sociais;
- 2) a importância de não se separarem os processos criativos do ator, com seu corpo, daqueles processos que ocorrem no “corpo da sociedade”.

¹⁵⁰ BORNHEIM, 1992, p. 275.

¹⁵¹ BENJAMIN, 1975, p. 44, nota nº 1. “El gesto demuestra la significación social y la aplicabilidad de la dialéctica. Pone a prueba las circunstancias en el hombre. Las dificultades de puesta en escena que le salen al encuentro al actor durante su trabajo no pueden separarse ya de una cala concreta en el cuerpo de la sociedad (aunque procedan de una búsqueda del ‘efecto’”).

Esses aspectos fazem-me pensar que Benjamin não tinha em mente apenas a concretude do gesto, mas exatamente um avanço brechtiano na abordagem do trabalho do ator e da cena, qual seja, sem deixar de trabalhar o texto dramático, e mesmo trabalhando a partir desse elemento da cena teatral, Brecht apontou para um outro elemento, o gesto, como um fator de problematização sensível, criativa e crítica das relações entre teatro e sociedade, e desse “gesto” de Brecht decorreu o paulatino e inconcluso engendramento da ideia de um *Gestus* que fundamenta o trabalho do ator (e do diretor etc.) em sua elaboração gestual, a qual se irradia para os demais sistemas significantes da cena teatral.

Daí considerar o gesto como a matéria básica do teatro épico brechtiano.

Acerca da relação dialética entre gesto e palavra, apontada acima por Bornheim, Pavis, por sua vez, propõe que,

Em lugar de fundir logos e gestualidade em uma ilusão de realidade, o *gestus* fende radicalmente a representação em dois blocos: o mostrado (o dito) e o mostrar (o dizer). O discurso [aqui no sentido de texto falado em cena] não forma mais um bloco homogêneo, ele ameaça, a todo o momento, separar-se de seu enunciador. Longe de assegurar a construção e a continuidade da ação, ele se interpõe para interromper o movimento, para comentar o que se poderia ter colocado em cena.¹⁵²

Pavis aponta o jogo de mútua fricção que se instala entre palavra e gesto, não mais um corroborando e reduplicando o outro, mas ambos concorrendo para uma dinâmica disjuntiva, em prol de uma dissociação de sentidos que vai ao encontro da perspectiva brechtiana, pautada na busca constante da dialética como princípio de leitura do teatro e da realidade.

Esse autor aponta também para o deslocamento que se opera entre o ator que mostra e o corpo que é mostrado, entre o texto que é emitido e o gesto que é realizado, entre o personagem que é enunciado e o ator que o enuncia.

Além da relação gesto/fala, há outra polaridade, a respeito do *Gestus*, que precisa ser aqui descrita e discutida, a qual é encontrada na proposta brechtiana desenvolvida especificamente para as suas peças didáticas: a relação, igualmente dialética, entre atitude e postura.

Esse inter-relacionamento está situado em uma perspectiva pedagógica que trago aqui para iluminar um aspecto diretamente ligado ao *Gestus* e prefigurado na metodologia sugerida por Brecht para as peças didáticas, perspectiva já mencionada de passagem no capítulo

¹⁵² PAVIS, 2000, p. 73. “Au lieu donc de fondre logos et gestualité en una illusion de réalité, le *gestus* fissure radicalement le représentation en deux blocs: le montré (le dit) et ele montrer (le dire). Le discours ne forme plus un bloc homogène, il menace à tout moment de se séparer de son énonciateur. Loin d'assurer la construction et la continuité de l'action, il s'interpose pour en arrêter le mouvement, pour commencer ce qui aurait pu être joué en scène”.

anterior: na proposta de trabalho com essas peças, não há distinção entre atores e espectadores, todos devem atuar, experimentando e reelaborando suas atitudes e posturas por meio da prática teatral balizada pela experimentação sensório-corporal do texto da peça didática.

Conforme Koudela, “o corpo é um produto cultural, então as estruturas de alienação, presentes na sociedade, também deixam marcas sobre o corpo – em uma sociedade onde existir a alienação do homem em relação à produção, também a relação do sujeito com o corpo passa por essa perda de identidade”.¹⁵³

É plausível, desde esse ponto de vista, que o trabalho pedagógico com a peça didática desenvolva-se como um contínuo exercício de corporificar as palavras e os gestos presentes no texto da peça didática, refletindo ao nível sensório-corporal atitudes diversas inspiradas nessa mesma peça, antes de que essa experiência torne-se consciência crítica verbalizada, em um processo que visa desalienar o jogador por meio do questionamento prático de sua relação com o seu próprio corpo, com o corpo dos demais jogadores e com o “corpo da sociedade”.

Essa proposta é favorecida, segundo Guinsburg e Koudela, pela tipologia dramatúrgica brechtiana da peça didática, que “prevê uma parte fixa e possibilidades de variantes; o controle sobre a aprendizagem não ocorre de forma fechada – o texto é estímulo para transformações”.¹⁵⁴

Ao pensar nessas transformações – as quais proporcionam um exercício dialético de variações acerca de alternativas possíveis para posturas a serem assumidas e atitudes a serem tomadas frente a uma dada situação cênica – é relevante considerar, com Reiner Steinweg, que,

Por “postura” Brecht não entende a “posição”, ou o “posicionamento” diante de algo, a “opinião” sobre alguma coisa, mas sim postura corporal da cabeça, ombro, hábitos de movimentos, gestos – quando o gesto estatiza repentinamente, ele se evidencia como integrante da postura corporal; a maneira de construir sentenças, ligá-las entre si, interrompê-las. Tudo isso é expressão de modelos de orientação “interiores”, que não são conscientes para o indivíduo. É justamente sobre esse espaço que os jogos com a peça didática chamam a atenção – sobre as contradições entre as atitudes interiores pré-conscientes – seja das pessoas que representam, seja das figuras que estão sendo representadas – figuras da vida pública, por exemplo, com as quais tiverem semelhança.¹⁵⁵

Na prática pedagógica, a partir da peça didática brechtiana, há uma estratégia de base que propõe exercitar, no plano da corporeidade, as potencialidades dialéticas do texto da peça

¹⁵³ KOUDELA, 2008a, p. 121.

¹⁵⁴ Guinsburg e Koudela In: KOUDELA (org.), 1992, p. 33.

¹⁵⁵ Steinweg In: KOUDELA (org.), 1992, p. 51-52.

didática brechtiana, estratégia que Koudela esclarece: “Brecht constrói a sua teoria da peça didática sobre o fato de que causa e efeito, nessa relação de pensamento e sua expressão física, podem ser invertidos. [...] Não apenas o sentimento, também o pensamento é, segundo Brecht, influenciado pelas atitudes corporais”.¹⁵⁶

O próprio Brecht afirma que “todo pensamento necessário tem seu correlato emocional, todo sentimento seu correlato intelectual”¹⁵⁷ e Pavis auxilia a refletir sobre esse ponto em um trecho de sua definição para o verbete “atitude”:

Em BRECHT, a atenção do encenador e do espectador deve voltar-se para as relações inter-humanas, em particular em seu componente socioeconômico. As atitudes (*Haltungen*) das personagens entre si (ou *gestus*) tornam visíveis as relações de força e as contradições. A atitude serve de vínculo entre o homem e o mundo exterior, semelhante, nisso, à atitude tal como definida pelos psicólogos.¹⁵⁸

O objetivo último da proposta brechtiana com as peças didáticas é des-naturalizar as posturas corporais para que o ator – seja ele profissional, amador ou apenas um não ator exercitando-se no teatro – desencadeie um processo de observação e auto-observação, de consciência e autoconsciência que o leve a desenvolver um comportamento cognoscitivo sensível, criativo e crítico em sua relação consigo e com o coletivo.

Assim sendo, tornar visíveis as relações de força e as contradições, inclusive aquelas internalizadas pelo sujeito em seu comportamento físico, a partir da relação entre postura e atitude, no plano sensório-corporal, torna-se fundamental para compreender o desenvolvimento metodológico dessa proposta.

Nesse sentido, o aporte de Robson Jesus Rusche torna-se relevante:

A atitude se localiza no limiar entre emoção e ação e está inscrita nas relações corpóreas e intersubjetivas. A dissociação mente e corpo, sentimento e discurso, palavra e emoção representam um dos grandes problemas estudados pela psicologia em nosso século. O teatro, na sua pesquisa sobre as linguagens corporais, pode ser de grande ajuda no esclarecimento desse tema. A intersubjetividade das atitudes pode ser vista nas relações humanas através dos gestos, enquanto processo psicológico, e de percepção da linguagem corporal. Isso pode significar a tomada de consciência sobre as atitudes que são corpóreas e emocionais e nos revelam nossa forma de relação com o mundo.¹⁵⁹

¹⁵⁶ KOUDELA, 2007, p. 21.

¹⁵⁷ BRECHT, 2002, p. 20.

¹⁵⁸ PAVIS, 1999, p. 28.

¹⁵⁹ RUSCHE, 2008, p. 297.

A citação desse autor, partindo tanto da psicologia quanto do teatro, aponta para a intersecção entre atitude e postura (que inclui o gesto) não somente como relação entre signos interiores e exteriores, mas como manifestações de uma relação subjetiva indissociável, entre ação e emoção, e que foi historicamente cindida, dicotomizada, e essa ruptura é tomada como objeto de investigação sobre as influências recíprocas e contínuas entre as dimensões individual e social, influências que são atravessadas por fatores psicológicos, econômicos, políticos, sociais e culturais, entre outros.

Pensando nessa influência, há uma perspectiva que não pode ser perdida de vista quando pensa-se no trabalho do ator e na recepção desse trabalho pelo espectador, na perspectiva do *Gestus*.

Se o ator, em sua experimentação de atitudes e posturas, é influenciado também em seu pensamento e sentimento, e não somente no movimento físico, é plausível considerar que o espectador, ao receber uma gestualidade elaborada com o fim de evidenciar seus atravessamentos sociais, também refaça, sutilmente, em seu próprio corpo, o mesmo transcurso gestual percorrido pelo ator, e possa ter seu comportamento alterado, em alguma medida, devido à “via de mão dupla” entre corpo e mente, percepção e compreensão, gestualidade e cognição.

A recepção de atitudes e posturas não seria somente um ato intelectual, mas teria lastro na experiência sensório-corporal do espectador comum, ainda que esse não assuma explicitamente as posturas que observa, como ocorre no jogo com a peça didática brechtiana.

Essa relação entre o movimento corporal do ator e sua reduplicação interna operada pelo espectador, é sintetizada por Pavis nos seguintes termos:

[...] em vez de retomar a visão sedentária do espectador instalado frontalmente e a distância que se refugia no esquema unicamente visual e teórico de uma perspectiva global, seria mais judicioso levar em consideração a percepção *estésica* do espectador, observar como ele reage fisicamente à partitura e ao que ela implica como subpartitura e estar no mundo para o ator. A descrição semiológica do ator e de sua partitura deve pois integrar a perspectiva estésica do espectador e avaliar como ele está consciente de própria presença corporal e tátil. [grifo do autor]¹⁶⁰

A implicação sensório-corporal do espectador, portanto, segundo o autor citado, não depende necessariamente de executar uma ação corporal e vocal completa para que haja o envolvimento sensorial da plateia, pois esse ocorre necessariamente integrado ao seu processo de percepção e intelecção da cena que se desenrola diante de si.

¹⁶⁰ PAVIS, 2005, p. 95.

Koudela, por outro lado, ilumina em outro ponto a reflexão que ora construo, cogitando: se “a relação entre o individual e o coletivo” “é o tema central das peças didáticas”¹⁶¹ e “se entendermos os textos das peças didáticas como dispositivos para experimentos, então elas devem ser suscetíveis de modificações quando novas questões ou pontos de vista são colocados, ou gerados pelo próprio texto”.¹⁶²

A partir dessa cogitação, evidencia-se uma estreita vinculação entre essa tipologia dramaturgica brechtiana e o funcionamento do *Gestus*, seja no polo da produção, seja no da recepção da cena teatral.

O olhar do artista ou do espectador, quando informados pela perspectiva fornecida pelo *Gestus*, tal como compreendo esse operador conceitual, leva o leitor a movimentar-se da cena (gesto) em direção ao mundo (problemáticas sociais) e vice-versa, movimento que gera contínuas modificações, pois vão sendo levantadas novas questões e vão sendo colocados novos pontos de vista, gerando uma cadeia de compreensões sempre diferidas do texto dramático utilizado (ou de outro ponto de partida que se esteja utilizando para o experimento cênico) ou do texto cênico em questão.

Nesse mesmo livro, citado acima, encontro outros argumentos que corroboram o vínculo que ressalto.

Koudela parte da evidência de que

O conceito de *gestus*, central para toda a estética brechtiana, propõe tornar compreensível e acessível aquilo que é subjetivo, através do esclarecimento das relações interobjetivas, que se originam na convivência social. Decorre daí que o processo de educação da peça didática visa, através da execução e observação de gestos e atitudes, tornar conscientes posicionamentos internos, exteriorizando-os.¹⁶³

No processo de exteriorização apontado acima, “a expressão subjetiva não é excluída ou posta de lado – mas o *gestus* social estabelece relação entre atitudes e comportamentos e a realidade”.¹⁶⁴

Koudela ressalta que, “para Brecht, a *atitude* significa mais do que um determinado estado corporal. Ela expressa, enquanto produto de ações sociais, uma relação – é uma forma determinada através da qual alguém (ou um grupo) se confronta com o ambiente social”. E acrescenta que “os modelos de comportamento que cada pessoa forma individualmente, assim

¹⁶¹ KOUDELA, 2007, p. 42.

¹⁶² KOUDELA, 2007, p. 57.

¹⁶³ KOUDELA, 2007, p. 164.

¹⁶⁴ KOUDELA, 2007, p. 102.

como a maneira da imitação (que é desenvolvida desde a infância), são o resultado de uma cultura determinada pela classe social, sexo, língua, articulação, etc.”¹⁶⁵

Ou seja, a inter-relação gesto e palavra, na ordem da experiência sensível – a qual não descarta, mas potencializa a experiência cognitiva –, e das marcas do contexto social, em sua complexa contraditoriedade, contidas nessa mesma inter-relação, é um processo que merece destaque no processo de compreensão do *Gestus* e seus desdobramentos teóricos e práticos.

Atitude e postura, portanto, no contexto da exposição em curso, colocam-se como polos indissociáveis da experiência teatral, seja do ponto de vista do ator, seja do espectador, ou de ambos os pontos de vista, conjugados (como no experimento com a peça didática).

Esses dois polos interpelam-se e transformam-se um no outro, tendendo a promover o movimento dialético entre prática e teoria, ação e reflexão, sensibilidade e cognição, produção e leitura, movimento que deve sempre ser levado em consideração, quando trata-se da relação entre espectador e espetáculo teatral, em uma abordagem que reconhece a importância fundamental de formar bons leitores de cena, a necessidade primordial de obter um espectador iniciado, ou seja, um espectador que não somente observe a arte, mas que desenvolva uma “arte da observação”,¹⁶⁶ a qual, se é um potencial de todo homem, pode e deve ser desenvolvida.

Esse espectador iniciado, especializado, nas palavras de Flávio Desgranges, torna-se

[...] autor de histórias, fazedor de cultura. [...] Assim, formar espectadores consiste em provocar a descoberta do prazer do ato artístico mediante o prazer da análise. A especialização do espectador constitui-se não tanto em ensinar como pensar, dialogar, ler, gostar, mas sim em propor experiências que estimulem o espectador a construir os percursos próprios, o próprio saber, deixando que cada qual vá descobrindo laços e afinidades, tornando-se íntimo a seu modo, relacionando-se e gostando de teatro do seu jeito.¹⁶⁷

É nessa direção que pretendo contribuir com esta Tese, ou seja, na perspectiva de compartilhar uma proposta específica de utilização de um operador conceitual que seja uma possibilidade a mais de qualificar o espectador, na perspectiva de instrumentalizá-lo para desenvolver leituras melhores porque mais amplas e profundas, tanto da cena quanto do mundo a que se refere a cena, ou onde está inserida, dele sendo parte indissociável.

¹⁶⁵ KOUDELA, 2007, p. 42.

¹⁶⁶ Cf. Brecht *apud* KOUDELA, 2007, p. 110.

¹⁶⁷ DESGRANGES, 2003, p. 173.

A promoção da autonomia do leitor de cena, conforme propõe Desgranges, está ligada a esse processo de apresentação e disponibilização de ferramentas conceituais para a aleitura do espetáculo teatral.

Avançando nestas aproximações ao *Gestus*, trago Hans Martin Ritter, citado por Koudela, o qual propõe uma classificação que cito a seguir:

De acordo com Hans Martin Ritter,¹⁶⁸ o conceito de *gestus* possui uma qualidade sintética e uma qualidade analítica. A qualidade sintética do *gestus* reagrupa as manifestações do comportamento humano, enquanto a sua qualidade analítica retira de uma determinada manifestação frases e atitudes singulares. A singularidade assume significado dentro de uma ação mais abrangente. Ela é contextualizada.

Na qualidade analítica do *gestus* está contida, simultaneamente, sua qualidade sintética, na medida em que os gestos tornam-se características singulares das relações entre os homens.¹⁶⁹

Os movimentos de análise e síntese atribuídos ao *Gestus* como qualidades operativas, também confluem para a compreensão desse conceito como um processo conjugado de leitura da cena e do mundo, que pode ser acionado tanto na produção quanto na leitura do espetáculo teatral.

A partir dessa perspectiva dupla (síntese e análise) e dialética (uma qualidade está contida na outra), concebo a utilização produtiva do *Gestus*, seja quando, ao criar a cena, o artista analisa, esquadrinha, e disseca o mundo em busca de manifestações pertinentes ao seu projeto de sentido, seja quando sintetiza, combina e compõe o resultado dessa seleção, para construir um objeto que traduza a sua relação sensível, criativa e crítica com o material apreendido.

Da mesma forma, o espectador, ao interrogar a cena para dela obter sua própria compreensão, analisa, recolhe fragmentos do todo cênico para com eles sintetizar, construir outro objeto, não material e não definitivo: a leitura que faz (ou pode fazer) do espetáculo teatral, tomado em sua relação inerente com o mundo em que está contextualizado.

Nesse sentido, ainda um aporte teórico de Koudela apresenta-se como relevante para minhas aproximações conceituais:

A função essencial do *gestus* é resgatar a relação entre a singularidade e a contextualidade (História). Através do desenvolvimento do conceito de *gestus*, Brecht criou uma didática que pode ser utilizada em diferentes direções. Ela pode apreender contextos sociais, abrangendo simultaneamente a singularidade e a concretude na sua

¹⁶⁸ Eis a referência do livro citado por Koudela: RITTER, Hans Martin. **Das Gestische Prinzip Bei Bertolt Brecht**. Köln: Promethverlag, 1986.

¹⁶⁹ KOUDELA, 2008a, p. 125-126.

relação com o tempo. Ao mesmo tempo em que o conhecimento é conquistado na sua dimensão sensório-corporal, através da reordenação das singularidades, o experimento estético permite a investigação do contexto histórico.¹⁷⁰

Na citação acima, a autora aponta dois caminhos (entre outros possíveis, como ressalta Koudela) de experimentação pedagógica baseados no conceito de *Gestus*:

- 1) a apreensão de “contextos sociais”, em um movimento que não perde de vista o indivíduo e sua relação dialética com seu entorno social;
- 2) a possibilidade, já mencionada anteriormente, de uma aproximação sensório-corporal ao texto da peça didática (ou outro texto dramático e mesmo textos não dramáticos, mas que potencializem o experimento dialético, tomados como “modelos de ação”), aproximação que, reordenando as singularidades em jogo, oportunize a indagação dos componentes historicizantes passíveis de serem encontrados ou elaborados a partir da prática lúdica com o texto.

A dimensão educacional do *Gestus* fica, pois, aqui, evidenciada e registrada a fim de que não se perca em meio à discussão predominante desta Tese, a qual se volta, como já dito, para compreender como o *Gestus* pode operar produtivamente na leitura da cena teatral.

O *Gestus*, como categoria mais ampla, diz respeito, portanto, a um tipo de abordagem da produção e da recepção da cena teatral, em que o horizonte central é constituído pelo movimento que vai da cena para o mundo, do teatro para a realidade, e que é conjugado ao movimento contrário, das problemáticas sociais para sua tradução em forma teatral (dramática ou cênica).

Esse horizonte operativo é que preside o funcionamento conceitual do *Gestus*, do modo como o compreendo nesta Tese.

Passo agora à exposição do que eu denomino as quatro nuances do *Gestus*.

2.2 *Gestus* social

Com relação ao modo como Brecht desenvolve sua exposição teórica, ao longo de seus inúmeros ensaios, produzidos no decorrer de mais de 30 anos, Bornheim discorre sobre a imprecisão terminológica que se verifica na ocorrência o termo *Gestus*:

¹⁷⁰ KOUDELA, 2008a, p. 126.

A terminologia brechtiana, frequentemente, prima em não ser precisa. Assim é que, de repente, sem nenhum aviso prévio, tropeça-se na palavra *Gestus*, palavra que nem se alinha ao vocabulário da língua alemã, e por uma razão simples: ela é latina. É bem verdade que essa licença em relação ao latim talvez seja mais usual em solo germânico do que em qualquer outro lugar. Mas se o excelente escritor que foi Brecht põe-se a usá-la, mesmo que de modo nada excepcional, possivelmente o seu emprego esconda algum tipo de inquietação. Acontece que quase sempre a palavra latina *Gestus* aparece como sinônimo de seu derivado alemão, *Geste* [“movimento rico em expressão”, segundo a nota nº 11 de Bornheim, na mesma página]. A indiferença no emprego de uma ou outra, contudo, apenas disfarça um problema maior e que acaba vindo à tona em algumas poucas passagens.¹⁷¹

Há que se considerar o fato de que – em que pese o grande artesão das palavras que foi Brecht – a precisão terminológica em seus ensaios teóricos não parece ser, exatamente, a sua maior preocupação, já que teorizava em consonância com suas experimentações práticas, como artista teatral e autor literário, ou em função da possibilidade do exercício prático dessas artes – ainda que tal prática, em determinados períodos, tenha sido intermitente ou mesmo impossível, como durante longos períodos de seu exílio.

Não vejo a teorização brechtiana como pautada em protocolos de escrita acadêmica, ainda que Brecht fosse tão afeito à ciência e suas conquistas para o bem estar do homem no mundo.

Brecht escreve como quem “pensa em voz alta”, portanto, registrando os movimentos imprecisos da busca contínua de compreender melhor o que se dava em seu exercício prático como artista e cidadão.

Pavis constata essa mesma variabilidade de termos e sentidos atribuídos por Brecht ao *Gestus*:

[...] *Gestus* (ou *gestich*) é freqüentemente associado a um adjetivo ou um substantivo, precisando sua materialidade (“o domínio do *gestus*”, “o conteúdo do *gestus*”, “o material do *gestus*”), seu caráter social (“o *gestus* social”, “o *gestus* fundamental”) ou sua faculdade demonstrativa (“o *gestus* geral de mostrar”, “um teatro que toma tudo emprestado do *gestus*”, “o *gestus* da entrega”). O denominador comum de todas essas definições está na dimensão social [...] O *gestus* é, por vezes, um simples movimento corporal do ator (mímica facial), uma maneira particular de comportar-se (gestualidade), uma relação física entre duas personagens, um arranjo cênico (figura formada por um grupo de pessoas), o comportamento comum a um grupo, a atitude do

¹⁷¹ BORNHEIM, 1992, p. 280.

conjunto das personagens na peça, o gesto da entrega global da cena ao público pela encenação... [grifo do autor]¹⁷²

Tendo em vista a ampla variação tanto terminológica quanto de significados, constatada tanto por Bornheim quanto por Pavis, proponho, portanto, organizar minha compreensão do *Gestus*, considerando a instabilidade do termo em Brecht.

Tendo em vista o modo de organização que escolhi, é importante dizer que o agrupamento das reflexões que se seguem em quatro tópicos é resultado menos de um esforço classificatório e mais de uma busca de entender algumas dentre as principais variações do termo *Gestus* nas formulações brechtianas, variações que são ênfases em determinado aspecto do funcionamento da categoria mais ampla, e que, como dito anteriormente, são denominadas por mim como nuances do *Gestus*.

Proponho a articulação em quatro adjetivações (social, fundamental, da demonstração e da entrega) como uma estratégia teórica de “olhar” para o *Gestus* de pontos de vista diferentes, tentando construir minha compreensão desse conceito, sem reduzi-la a uma sentença supostamente definitiva. Outras nuances poderiam ter sido levantadas, mas as que mais destacaram-se em minha pesquisa bibliográfica foram as que decidi apresentar ao leitor.

Uma vez que o *Gestus* social, tal como compreendo essa nuance, corresponde ao modo de concretização cênica mediada pela categoria mais ampla do *Gestus*, começo minha abordagem da nuance *Gestus* social em relação ao trabalho do ator, que assume uma das principais funções no fazer teatral, e a quem Brecht delega uma parte importante na produção de efeitos de distanciamento e na responsabilidade pela consecução de cenas alinhadas ao desvelamento crítico do mundo.

Trago, a propósito, o comentário de Bornheim sobre dois aspectos pertinentes para retomar neste ponto da Tese.

Primeiramente,

¹⁷² PAVIS, 2000, p. 69. “*Gestus* (ou *gestisch*) est souvent associé à un adjectif ou un substantif précisant sa matérialité ('le domaine gestuel', 'le contenu gestuel', 'le matériaux gestuel'), son caractère social ('un gestus social', 'le gestus fondamental') ou sa faculté de démonstration ('le *gestus* général du montrer', 'un théâtre qui emprunte tou ou gestus', 'le *gestus de la livraison*'). Le dénominateur commun de toutes ces définitions en est la dimension sociale” [...] “Le *gestus* est tour à tour un simple mouvement corporel (gestualité), une relation physique entre deux personnages, un arrangement scénique (figure formée par un groupe de personnes), le comportement commun à un groupe, l'attitude d'ensemble des personnages dans la pièce, le geste de la livraison globale de la scène au public par la mise en scène...”

[...] as técnicas brechtianas de distanciamento – e por extensão qualquer tipo de técnica que persiga o distanciamento – adquirem sua possível eficácia tão-somente a partir dos fundamentos sociais a partir dos quais essas técnicas são exercitadas, isto é, as técnicas sempre estão a serviço de uma realidade – qualquer que seja ela – outra que não a do teatro.

Em segundo lugar,

[...] as técnicas de distanciamento não são um absoluto, e bastaria deflagrá-las para obter o resultado almejado. Por si mesma a técnica nada é, e a sua utilização revela-se essencialmente relativa – relativa aos fundamentos que a tornam possível; e os fundamentos chineses não poderiam confundir-se com os de uma sociedade tão profunda e velozmente empenhada em sua própria transformação quanto a de nosso tempo.¹⁷³

As duas considerações de Bornheim, publicadas no início da década de 1990, podem ser utilizadas quanto ao teatro ocidental da década de 2010, que era e ainda é feito em um contexto no qual, nas palavras de Iná Camargo Costa – as quais ecoam as de Schwarz, citadas e comentadas no capítulo anterior –, “o vanguardista ‘efeito de distanciamento’ hoje faz parte do repertório da publicidade”.¹⁷⁴

Da mesma forma que o *distanciamento*, o *Gestus* pode-se ver esvaziado e reduzido a uma utilização puramente técnica, a serviço de projetos de sentido completamente outros que não os brechtianos, ou aqueles que se alinham com os brechtianos.

Esse é, certamente, um ponto a ser considerado quando lidamos com uma proposta teatral que se põe a serviço de uma realidade que não a do teatro, e cujo resultado almejado, igualmente, não se detém no produto cênico, mas pretende expandir-se na prática social de artistas e espectadores.

O fato é que as problemáticas sociais estão sempre em pauta na obra de Brecht, por exemplo, quando ele propõe que o ator,

Ao empreender seu trabalho sobre as circunstâncias e características do personagem, elaborará aqueles traços que se encontram dentro do campo de forças da sociedade. Dessa maneira, sua atuação se transformará em um colóquio (sobre condições sociais)

¹⁷³ BORNHEIM, 1992, p. 249.

¹⁷⁴ Costa In: JAMESON, 1999, p. 9.

com o espectador, que justifique ou rechace essas condições, de acordo com a classe social a que pertence.¹⁷⁵

Ao ator, portanto, não cabe unicamente expressar seu personagem, mas tornar essa expressão uma espécie de confabulação desenvolvida junto ao espectador, sobre questões sociais, processo no qual o ator tenha autonomia para, a partir de seu ponto de vista, ligado à sua inserção específica na sociedade, justificar ou rechaçar situações, ações, comportamentos, atitudes e posturas, a serem concretizadas cenicamente, deixando evidente se considera-os corretos ou injustos.

O ator, evidentemente, não está isolado do conjunto de relações sociais que o cercam, nem deixa de receber de seu entorno mais imediato influências decisivas no modo pelo qual lê a cena e o mundo. No entanto, em Brecht, essa perspectiva é evidenciada, e a dimensão opinativa do trabalho atoral é, aqui, decididamente incentivada, bem como a ancoragem da construção da cena nas relações com a dimensão social, o que justifica o emprego do adjetivo “social” ao *Gestus*, em relação ao ator.

Brecht afirma ser necessário que, “ao mostrar seu desacordo com o mundo”, o ator busque “assinalar os limites desse mundo, suas características, e demonstrar que ele é combatível”.¹⁷⁶ Para lograr tal assinalamento e tal demonstração, o ator desenvolve uma atitude que, “com relação ao mundo do autor, é de surpresa, e essa atitude ‘géstica’ é a que deve transmitir ao espectador”.¹⁷⁷

Tal atitude do ator tem como característica fundamental a “surpresa”, ou seja, a não naturalização das relações sociais a serem concretizadas cenicamente, a partir do material dramático a ser encenado, aproximando-se, portanto, da mesma atitude crítica esperada do espectador.

Brecht sugere que essa “surpresa” ocorra a partir do momento em que “os diferentes traços da sua conduta [cênica] não somente” sejam tomados “da peça em questão, quer dizer,

¹⁷⁵ BRECHT, 1973, p. 173-174. “Al emprender su trabajo sobre las circunstancias y características del personaje elaborará aquellos rasgos que caen dentro del campo de fuerzas de la sociedad. De esta manera su actuación se transformará en un coloquio (sobre condiciones sociales) con el espectador que justifique o rechace estas condiciones de acuerdo con la clase social a que pertenece [...]”.

¹⁷⁶ BRECHT, 1976a, p. 12. “Al mostrar su desacuerdo con el mundo del autor [...] “señalar los límites de ese mundo, sus características, y demostrar que es combatible”.

¹⁷⁷ BRECHT, 1976a, p. 12. “[...] “con respecto al mundo del autor es de sorpresa, y esa actitud “géstica” es la que deber transmitir al espectador”.

do ‘mundo do autor’”.¹⁷⁸ Brecht considera a necessidade de que o ator confira “a uma característica [do personagem] uma significação que vá além da obra [dramática]” e pensa que esse processo efetiva-se quando o ator “arranca um traço do contexto original, do ‘mundo do autor’ e transporta-o para outro contexto, o do outro mundo, o mundo real, o mundo conhecido por ele, pelo ator”.¹⁷⁹

É nítida a relação necessária entre teatro e realidade na perspectiva atoral apontada aqui por Brecht. É preciso que o ator não se feche em uma redoma artística, mas que lance um contínuo olhar sobre o mundo, faça uso do “pensamento-intervenção” – apresentado e discutido no capítulo anterior a partir de Silberman –, encontrando nesse mesmo mundo os dados necessários para elaborar seu trabalho.

É preciso que o ator busque ampliar sua percepção e compreensão do mundo, problematizando-o na perspectiva de sua recriação poética, a partir “de fora; do ponto de vista do mundo exterior, do meio, do ponto de vista da sociedade”.¹⁸⁰

Então, pergunto, com Brecht:

[...] a partir de que pontos de vista ou em benefício de que objetivo escolhe o ator, passo a passo, esses traços?

[...]

Por que o ator há de brindar o seu público somente com a possibilidade de uma vivência, quando pode proporcionar-lhe um conhecimento, quando pode abrir-lhe os olhos a algo?¹⁸¹

¹⁷⁸ BRECHT, 1976a, p. 19. “[...] los diferentes rasgos de su conducta no sólo[...] de la pieza en cuestión, es decir de “mundo del autor.”

¹⁷⁹ BRECHT, 1976a, p. 20. “[...] un rasgo del contexto original, de “mundo del autor”, y lo traslada a otro contexto, el del otro mundo, el mundo real, el mundo conocido por él, por el actor”.

¹⁸⁰ BRECHT, 1976a, p. 20. “[...] desde afuera; desde el punto de vista del mundo exterior, del medio, desde el punto de vista de la sociedad”.

¹⁸¹ BRECHT, 1976a, p. 20; 24. “[...] ¿Con ajustes a qué puntos de vista o en beneficio de qué objetivo va escogiendo el actor, paso a paso, esos rasgos?”

[...]

¿Por qué el actor ha de brindar a su público sólo la posibilidad de una vivencia, cuando puede proporcionarle un conocimiento, cuando puede abrirle los ojos a algo?

Para Brecht, uma arte teatral que favorece não somente uma experiência emocional, mas também estabelece um movimento crítico e busca expandir o olhar do espectador – não sem antes abri-los ao ator e aos seus demais companheiros de criação –, “a arte dramática com esse objetivo reside mais no *gestus* do que na expressão. Até as palavras devem basear-se em um *gestus*”.¹⁸²

Construir uma nova atitude diante da cena e do mundo é, pois, tarefa primordial para o artista que se pauta nessas premissas de Brecht, o qual, aludindo ao tipo de representação especificamente artístico da realidade, e pautado pela sua concepção de realismo socialista, afirma que, “quando a arte reflete a vida real, faz isso com espelhos especiais”,¹⁸³ e mais, “a arte não deixa de ser realista porque modifique as proporções”,¹⁸⁴ somente deixando de sê-lo “quando modifica-as [as proporções] de maneira tal que se o público aplicasse os conceitos e impulsos inspirados por essas representações, se estilhaçaria contra a realidade”.¹⁸⁵

Brecht pautava-se por um referencial estético-político que tinha como pressuposto central a proposição de que a arte, sem deixar de ser arte, deveria orientar seu empenho em fazer, continuamente, a ligação com a realidade social, tornando-a “praticável”, ou seja, favorecendo que o momento da ocorrência do fenômeno teatral fornecesse, a todos os envolvidos, recursos de ordem estética e política para enfrentarem com mais eficácia os desafios apresentados pela realidade, que se caracterizava por uma sociedade capitalista com seus desdobramentos em plena expansão.

Uma arte que “se estilhaçasse” quando confrontada com essa realidade não teria utilidade, não valeria a pena ser feita.

Ressalto que, por dever ser “praticável”, a arte não deveria deixar de ser bela (na acepção estética do termo): a beleza não foge das cogitações criativas de Brecht, o que fica claro quando ele assinala que

[...] o agrupamento dos personagens no palco e os movimentos de grupo devem ser de tal ordem que a necessária beleza seja atingida principalmente através da elegância da disposição deste material de forma que se estabeleça o *Gestus*, deixando-o nu para o entendimento da plateia.¹⁸⁶

¹⁸² BRECHT, 1976a, p. 25. “El arte dramático de este objetivo reside más en el *gestus* que en la expresión. Hasta las palabras deben basarse en un *gestus*”.

¹⁸³ BRECHT, 1976b, p. 139. “Cuando el arte refleja da vida real, lo hace con espejos especiales”.

¹⁸⁴ BRECHT, 1976b, p. 139-140. “El arte no deja de ser realista porque modifique las proporciones [...]”.

¹⁸⁵ BRECHT, 1976b, p. 140. “[...] cuando las modifica de manera tal que si el público aplicara en la práctica los conceptos e impulsos inspirados por esas representaciones se estrellaría contra la realidad”.

¹⁸⁶ BRECHT, 1967, p. 213.

A beleza é aqui tomada por Brecht como componente necessário para que se estabeleça um *Gestus* social, na medida em que esse não pode ser desenraizado de sua localização no campo das artes.

Tal proposição pauta-se pela premissa de que disposição e elegância são qualidades bem-vindas para que o material apresentado ganhe uma forma tal que favoreça o *Gestus* social ser desnudado, ou seja, perceptível, passível de fruição, compreensível, legível para a plateia, e possa concretizar-se diante do espectador como componente da obra artística a ser fruída criticamente.

Barthes, como espectador que foi dos primeiros espetáculos do *Berliner Ensemble* a ultrapassarem as fronteiras da Alemanha Oriental, observa que:

[...] esse trabalho político não recusava a beleza; o menor azul, a matéria mais discreta, uma fivela de cinto ou um trapo cinza formavam, em qualquer ocasião, um quadro que nunca copiava a pintura, e, entretanto, não teria sido possível sem um gosto muito refinado: esse teatro que se desejava engajado não temia ser *distinto* (palavra que seria preciso libertar de sua futilidade costumeira para lhe dar um sentido próximo da “distanciação” brechtiana). O conjunto desses dois valores produzia aquilo que se pode considerar um fenômeno desconhecido do Ocidente (e talvez precisamente Brecht o houvesse aprendido do Oriente): *um teatro sem histeria*.

Enfim, derradeiro sabor, esse teatro inteligente, político de uma ascética suntuosidade era também de acordo, aliás, com um preceito de Brecht, um teatro engajado: jamais uma tirada, jamais uma prédica, jamais, até, aquele maniqueísmo edificante que geralmente opõe, em toda arte política, os bons proletários aos maus burgueses, mas sempre um argumento inesperado, uma crítica social que se conduz fora do tédio dos estereótipos e mobiliza o móvel mais secreto do prazer, a sutileza.¹⁸⁷

Barthes ressalta, portanto, os “dois valores” que conjuntamente constituem a especificidade da poética cênica brechtiana: a “distinção” e o “engajamento”, o sutil refinamento estético aliado ao nítido compromisso político, os quais não são vistos como elementos opostos, mas como conjunção intrínseca que permeia as investidas cênicas de Brecht, ligação inextricável conduzida com um aprimoramento expressivo que somente por meio de uma arte altamente elaborada é possível alcançar.

Dando prosseguimento às aproximações à nuance do *Gestus* social, é importante ressaltar que, para Brecht, “por *gestus* deve entender-se todo um complexo de gestos, maneirismos e frases ou discursos que uma ou várias pessoas dirigem a uma ou várias pessoas”.¹⁸⁸

¹⁸⁷ BARTHES, 2007b, p. 307-308.

¹⁸⁸ BRECHT, 1976a, p. 26. “Por *gestus* debe entenderse un complejo de gestos, ademanes y frases o alocuciones que una o varias personas dirigen a una o a varias personas”.

Destaco, primeiramente, o termo “complexo”, pois o mesmo é fundamental para a compreensão dessa nuance do *Gestus*, tal como a estou construindo aqui.

Um *Gestus* social não se obtém apenas por meio de um elemento cênico, um gesto, mas por meio de uma confluência complexa de elementos. Mesmo que o resultado seja simples, essa simplicidade esconde toda uma elaboração que a antecede e fundamenta.

Outro ponto a destacar é a presença da palavra (“frases ou discursos”) na citação de Brecht feita no parágrafo anterior.

Essa co-existência, gesto e palavra, aponta para uma outra co-existência, qual seja, a dos diversos sistemas significantes que constituem a trama sógnica do espetáculo teatral.

Concluindo os destaques, merece relevo o âmbito em que se dão o direcionamento de gestos e falas: esses estão relacionados a outra pessoa, ou a um grupo. É no eixo interindividual, atravessado por influências de ordem coletiva, que se fundamenta o *Gestus*, o que torna procedente qualificá-lo de “social”.

Brecht exemplifica:

Um vendedor de peixe mostra, entre outras coisas, o *gestus* da venda. Um homem que escreve seu testamento, uma mulher que procura seduzir um homem, um policial que bate em um homem, um homem ou dez homens pagando... em todos esses acontecimentos há um *gestus* social. Alguém que clama a seu deus só chega ao *gestus* – segundo essa definição – quando sua oração tem alguma relação com outros [homens] ou quando é produzido em um contexto no qual surgem relações de homem a homem. (O rei que ora em *Hamlet*.)¹⁸⁹

A principal característica constitutiva do *Gestus* social é ilustrada na citação acima por meio de situações que envolvem, necessariamente, duas ou mais pessoas, mas não em um tipo de relação com foco unicamente na dimensão interpessoal e sim enfatizando a relação dessa dimensão com o contexto social que a envolve e marca inevitável e indelevelmente.

O ato de vender, o de escrever um testamento, o de seduzir alguém, o de bater em alguém (importante notar, é um policial quem bate...), o de pagar a alguém, todos são atos que demarcam a mediação social das relações entre os homens.

¹⁸⁹ BRECHT, 1976a, p. 26. “Un vendedor de pescado muestra, entre otras cosas, el *gestus* de la venta. Un hombre que escribe su testamento, una mujer que procura atraer a un hombre, un policía que golpea a un hombre, un hombre diez hombres pagando... en todos ellos hay un *gestus* social. Un hombre que clama a su dios sólo llega al *gestus* – según esta definición – cuando su oración tiene alguna relación con otros o cuando se produce en un contexto en el que surgen relaciones de hombre a hombre. (El rey que ora en *Hamlet*.)”.

Mesmo o exemplo negativo – o ato de rezar não é um *Gestus* social – na medida em que, em sua elaboração cênica, aparecer devidamente ligado a um contexto social, adquire o correspondente caráter de *Gestus*.

Para situar melhor esse caráter, torna-se necessário apresentar a diferenciação que Brecht faz entre:

- 1) Pantomima: “é um ramo específico da arte de expressar-se, como o teatro, a ópera e a dança. Na *pantomima* tudo é expresso sem palavras, até as palavras” [grifo do autor];¹⁹⁰
- 2) Gestos: “substituem a expressão oral e [...] são compreendidos a partir da tradição, como (entre os ocidentais) o sinal afirmativo que se faz com a cabeça”, fazendo parte deles “a plethora de gestos e maneirismos que demonstram uma atitude ou um estado espiritual: desprezo, tensão, perplexidade etc.”;¹⁹¹
- 3) *Gestus*, que se entende por

[...] todo um complexo de gestos e maneirismos, de natureza muito variada, que – juntos com expressões orais – constitui a base de uma situação dada que está vivendo um grupo de homens e que determina a atitude total de todos os que participam desse acontecimento (um julgamento, uma deliberação, uma luta etc.), ou um complexo de gestos e expressões que, ao apresentar-se em um indivíduo, desencadeia determinados acontecimentos (a atitude vacilante de Hamlet, a convicção de Galileu etc.), ou, simplesmente, a atitude subjacente de um homem (por exemplo, satisfação, expectativa etc.). Um *gestus* define as relações entre pessoas. O desempenho de uma tarefa, por exemplo, não determina um *gestus*, enquanto não implique uma relação social como seria a exploração ou a cooperação.¹⁹²

¹⁹⁰ BRECHT, 1976b, p. 63-64. “[...] es una rama aparte de arte de expresarse, como el teatro, la ópera e la danza. En la *pantomima* todo se expresa sin palabras, hasta las palabras”.

¹⁹¹ BRECHT, 1976b, p. 64. “[...] remplazan a la expresión oral y que se entienden por tradición, como (entre los occidentales) la señal afirmativa que se hace con la cabeza” [...] “la plétora de gestos y ademanes que demuestran una actitud o un estado espiritual: desprecio, tensión, perplejidad, etcétera”.

¹⁹² BRECHT, 1976b, p. 64. “[...] todo un complejo de gestos y ademanes, de naturaleza muy variada, que – junto con expresiones orales – constituye la base de una situación dada que está viviendo un grupo de hombres y que determina la actitud total de todos los que participan de ese suceso (un juicio, una deliberación, una pelea, etcétera) o un complejo de gestos y expresiones orales que, al presentarse en un individuo, desencadena determinados sucesos (la actitud vacilante de *Hamlet*, la convicción de *Galileo*, etcétera) o, simplemente, la actitud subyacente de un hombre (por ejemplo, satisfacción o expectativa). Un *gestus* define las relaciones entre personas. El desempeño de una tarea, por ejemplo, no determina un *gestus*, en tanto no implique un relación social como sería la explotación o la cooperación”.

Aqui a compreensão da ênfase social do *Gestus* avança, sendo diferidas três dimensões em que o mesmo opera, e os exemplos brechtianos contribuem para uma compreensão mais concreta das diferentes dimensões apontadas:

- 1) A dimensão global de uma determinada situação social, obtida pelo conjunto das diversas atitudes em jogo visando a sua configuração cênica; um julgamento constitui, *per se*, um tipo de reunião socialmente determinada, com regras e protocolos concernentes a esse ritual deliberativo, dando margem à identificação e ao estabelecimento de uma problemática social que abarca e influencia os comportamentos interindividuais;
- 2) A dimensão relacional de um comportamento de um determinado personagem que influencia o desenvolvimento social do comportamento de outros personagens; a hesitação de um príncipe diante de um crime que envolve seu pai – o rei – impacta todos os escalões sociais, entre eles, os inferiores, que sustentam a monarquia, influenciando, portanto, o comportamento social de outros personagens, assim como a atitude convicta de Galileu, em prol do heliocentrismo, tendo em vista o prestígio social do cientista, ameaça o poder político de que dispõe a Igreja Católica;
- 3) A dimensão individual de uma atitude, que não deixa de ser atravessada por motivações subjacentes, advindas das forças sociais em questão; a satisfação tranquilizadora ou a expectativa ansiosa de um indivíduo são carregadas de influências emersas do todo das relações que se estabelecem entre os co-participantes das situações sociais em que determinado personagem está envolvido, ou seja, há sempre a possibilidade de ligar uma situação individual, singular, a uma situação social, contextual.

O desfecho da citação é esclarecedor: para que se estabeleça um *Gestus* social, há necessidade de que seja considerado o conjunto de relações sociais que enquadram determinada situação a ser apresentada por meio da linguagem teatral.

Neste ponto de minhas aproximações conceituais, passo a tratar do ensaio de Brecht denominado “A Música-‘*Gestus*’”, que comentei em minha Dissertação de Mestrado, do

ponto de vista o uso da música no espetáculo teatral, e que vale a pena ser reexaminado aqui, uma vez que contém, segundo nota de Maciel, “a mais extensa definição de *Gestus* dos” “escritos teóricos”¹⁹³ de Brecht.

O primeiro trecho a ser citado é:

Gestus não significa mera gesticulação. Não se trata de uma questão de movimentos das mãos, explicativos ou enfáticos, mas de atitudes globais. Uma linguagem é Gestus quando está baseada em um gesto e é adequada a atitudes particulares adotadas pelo que a usa, em relação aos outros homens. A frase “arranca o olho que te incomoda” é menos eficiente, do ponto de vista do *Gestus*, do que “se teu olho te incomoda, arranca-o”. A última começa apresentando o olho e sua primeira parte tem o *Gestus* definido de colocar um suposto. A segunda parte, principal, vem como uma surpresa, um conselho libertador.¹⁹⁴

Há pelo menos três aspectos, na citação acima, a serem comentados, a saber:

- 1) Não se deve confundir o termo *Gestus* com gesto ou gesticulação: o termo latino, em sua apropriação por Brecht, demarca um outro significado, ao mesmo tempo mais amplo – remete a “atitudes globais” – e mais específico – origina-se no contexto estético-político da teoria teatral brechtiana;
- 2) O termo tem origem etimológica na gestualidade, mas, enquanto conceito brechtiano, passa a referir-se a uma compreensão precisa dessa dimensão expressiva do trabalho atoral: o corpo deve mostrar “atitudes particulares”, ou seja, atitudes próprias de um indivíduo em sua singularidade – aqui destaco a dimensão individual – e atitudes adotadas “em relação aos outros homens” – aqui destaco a dimensão social, a qual compõe dialeticamente com a primeira;
- 3) O exemplo imediatamente apresentado é de ordem literária: uma frase bíblica que Brecht cita, comparando duas versões, a fim de demonstrar o funcionamento de um *Gestus* social: na primeira versão do enunciado, a ação já é sugerida de imediato, ficando sua motivação para o fim, sendo que a causa, portanto, não é enfatizada; na segunda versão, a primeira frase contextualiza o sujeito, constrói um pressuposto (o olho de alguém o incomoda), enquanto a frase que se segue – uma sugestão que soa como uma ordem, devido ao emprego do imperativo – desconstrói a expectativa gerada no leitor pelo contexto descrito: a solução para

¹⁹³ Maciel In: BRECHT, 1967, p. 77.

¹⁹⁴ BRECHT, 1967, p. 76-77.

um olho incômodo não é, para o senso comum, arrancar o olho, pois há uma contradição entre livrar-se de um incômodo e destruir o órgão causador do mesmo, principalmente se esse órgão é um olho, vital para a percepção sensorial do mundo, e mesmo para a sobrevivência; nessa segunda versão, a ação proposta parte de um contexto para locaziar um caso específico, ainda que, na proposição feita para resolver a questão, vá contra o que se espera da solução do problema apresentado; há, por outro lado, a dimensão rítmica da frase, que na segunda forma adquire uma contundência maior, por estabelecer uma pausa (mínima que seja) que valoriza o caráter performativo do enunciado, ou seja, torna-o mais assertivo e vibrante; em resumo: tanto na conjugação de um contexto que antecede uma ação sugerida, quanto na rítmica quebra de expectativa operada pela segunda formulação da frase bíblica, são identificáveis características que apontam para o modo de configuração de um *Gestus* social.

Transpondo o exemplo para o campo do texto dramático e do espetáculo teatral, é plausível dizer que um comportamento cênico configurado como um *Gestus* social é aquele em que o contexto (social) é apresentado no mesmo patamar – e dialeticamente – que o sujeito a quem se sugere adotar tal ou qual atitude (individual) diante de sua situação social, sendo a tensão indivíduo/sociedade fundamental para conferir, seja à sentença verbal, seja ao texto dramático, seja à cena teatral, um nível mais alto de problematização cênica de uma determinada questão social ou de um conjunto delas.

Uma cena configura um determinado *Gestus* social na medida em que há a conjugação de um estado de coisas ligado às relações, circunstâncias ou questões sociais que se pretendem problematizar, e que atravessam a ação ou conjunto de ações a serem desenvolvidos cenicamente.

Bolle, examinando esse mesmo ensaio, acrescenta informações importantes:

Assim, a frase bíblica “Arranca o olho que te aborrece” pode ser expressa com maior força gestual da seguinte maneira: “Se teu olho te aborrecer, arranca-o!” De fato, Lutero, tradutor da Bíblia para o Alemão e empenhado em captar os fatos lingüísticos “na boca do povo”, optou por esta segunda formulação.

A referência à figura do Reformador e a utilização do termo latino *gestus*, empregado por Cícero no sentido de “atitude do corpo”, em particular “gestos do ator ou do orador” são significativas: Brecht focaliza a linguagem na sua função pública.¹⁹⁵

¹⁹⁵ BOLLE, 1976, p. 393.

Na interpretação de Bolle, o que importa ressaltar aqui é o empréstimo que Brecht faz de uma versão da Bíblia em linguagem popular e a alusão à situação pública de exposição retórica, tema tratado por Cícero, em cujos escritos o termo *gestus* é utilizado.

Além desses aspectos, destaco também o fato de Brecht, no desenvolvimento de sua principal definição de *Gestus*, iniciar seus exemplos por um enunciado verbal, o que se explica pelo fato de Brecht ter sido, antes de tudo, um trabalhador da palavra (em poemas, peças, romances, histórias curtas, ensaios teóricos, diários e outros).

O que é mais relevante, nesse caso, é a relação comparativa que Brecht estabelece entre a formulação dos dois enunciados verbais apresentados, já apontada acima. É o modo de trabalhar a palavra (ou qualquer outro elemento da cena teatral) que permite enquadrá-la em um uso que se afasta ou aproxima-se da perspectiva delineada pelo *Gestus*, configurando um exemplo de *Gestus* social.

Continuando meu comentário ao ensaio em foco, Brecht propõe que é a partir da definição da atitude política do artista diante da obra a compor, e do modo como essa atitude é traduzida esteticamente, que sua composição pode ser considerada socialmente relevante, sendo que essa relevância liga-se, evidentemente, ao sistema de valores estético-políticos que orientam a teorização brechtiana. O artista, então, pode demonstrar a sua maior ou menor maturidade política.

Como o ensaio em foco versa sobre a música no teatro épico, o destinatário de Brecht é, conseqüentemente, um músico, um compositor. Brecht pretende que o uso do *Gestus* possa ajudar nas composições musicais e “o que é mais importante é o fato de que o princípio de procurar o *Gestus* pode dar-lhe condições de adotar sua própria atitude política quando fizer música. Para isso, é essencial que ele estabeleça um *Gestus* social.”¹⁹⁶

Brecht, nas diversas fases de sua carreira – antes, durante e depois do exílio –, inúmeras vezes colaborou com compositores altamente gabaritados, com formação erudita, tais como Kurt Weill, Hanns Eisler e Paul Dessau, entre outros. Suas colaborações foram intensas e Brecht, possuidor de conhecimentos musicais rudimentares, mas dono de uma notável musicalidade, provocava seus colaboradores a compor a partir de um posicionamento político diante da peça ou do poema a serem musicados.

Brecht, na citação acima, busca convencer o músico a adotar essa atitude e vertê-la em expressão musical, o que, como visto acima, demanda o estabelecimento de um *Gestus* social,

¹⁹⁶ BRECHT, 1967, p. 78.

expressão que é, então, demonstrada por Brecht por meio de seu costumeiro método exemplificativo:

A atitude de espantar uma mosca não é um *Gestus* social, ainda que a atitude de espantar um cachorro possa sê-lo, por exemplo, se representar a batalha incessante de um homem maltrapilho contra os cães de guarda. Os esforços para manter o equilíbrio numa superfície lisa só resultam em *Gestus* social se a queda significa um embaraço diante dos outros, isto é, uma perda de prestígio social e de valor no mercado. O gesto de trabalhar é decididamente um *Gestus* social, porque toda atividade humana dirigida para o controle da Natureza é uma tarefa social, uma tarefa do mundo dos homens. Por outro lado, um gesto de dor, enquanto permanece abstrato e tão geral que não se ergue acima da categoria puramente animal, ainda não é um *Gestus* social.¹⁹⁷

Brecht ressalta, na citação acima, que o que faz com que uma ação seja considerada um *Gestus* social é a relação que ela pode tornar possível a seu respectivo leitor estabelecer com um entorno complexo de relações sociais contraditórias, em outras palavras, com uma problemática social.

Em seus novos exemplos, “espantar um cachorro” em si não contém ainda o componente necessário para constituir um *Gestus* social, mas, ao contextualizar-se quem espanta qual cachorro – “um homem maltrapilho” em “batalha incessante” contra “cães de guarda” – Brecht fornece os dados para que se possa construir a ligação entre a atitude individual e as forças sociais que a cercam e problematizam.

O mesmo ocorre em relação ao segundo exemplo: escorregar não tem caráter de *Gestus* social, a não ser que essa ação seja desenvolvida de tal modo que evidencie-se uma relação – no caso, de “embaraço diante dos outros”, tendo em vista “uma perda de prestígio social” – entre quem escorrega e o que podem pensar ou fazer, no plano social, com relação àquele que se acidenta.

Em seguida, Brecht contrapõe o mundo do trabalho – esfera predominantemente social, pois implica relações entre homens, reguladas por acordos ou leis determinados coletivamente, a partir de fatores econômicos, políticos e culturais – ao mundo da expressão física de sensações – como a dor – as quais, enquanto não se diferenciam “da categoria puramente animal” não podem ser consideradas *Gestus* sociais.

É preciso que haja o trânsito instalado entre a expressão individual e o atravessamento dela por vetores advindos de uma determinada problemática social para que se constitua, cenicamente, um *Gestus* social.

¹⁹⁷ BRECHT, 1967, p. 78.

Esse trânsito, é preciso ressaltar, não surge mecanicamente, ele advém de uma leitura de mundo feita por Brecht, que ultrapassa uma percepção acomodada ou apressada e que se detém na busca de aprofundar o questionamento dos motivos que subjazem aos acontecimentos que envolvem as relações dos homens entre si.

Somente a partir de uma leitura de mundo dessa qualidade é que se pode voltar o olhar para a cena a ser construída e elaborá-la de tal modo que as descobertas efetuadas na leitura da “cena do mundo” transfiram-se para o “mundo da cena”.

Essa transferência, por sua vez, também não ocorre mecanicamente, uma vez que é mediada pela dinâmica própria do pensar e fazer artístico.

Portanto, extraio da explicação brechtiana os fundamentos para minha defesa da utilização do *Gestus* como operador conceitual para a leitura do espetáculo teatral, em um processo que aponta para a efetuação de leituras conjugadas da cena e do mundo.

Brecht constata a falta desse trânsito entre as dimensões individual e social na produção artística que observava ao seu redor [Alemanha, décadas de 1920 e 1930]:

Contudo, é esta precisamente uma tendência comum na arte: remover o elemento social de todos os gestos. O artista não é feliz enquanto não consegue “o olhar de um animal caçado”. O homem, então, torna-se o Homem: seu gesto é despido de toda individualização social; é vazio e não representa nem assume nenhuma operação entre os homens realizada por este homem particular.¹⁹⁸

É nítida a crítica brechtiana ao artista que busca unicamente um resultado estético em sua arte, sem levar em conta a sua função social, sem que tal função transforme sua perspectiva de criação e instigue sua atitude política diante da arte e do mundo no qual está inserido e frente ao qual está colocado.

Para Brecht, o “‘olhar de um animal caçado’ só torna-se um *Gestus* social se revela as manobras particulares dos homens, através das quais o homem individual é degradado ao nível da besta”. Ou seja, para transformar-se em um *Gestus* social, um determinado gesto precisa revelar mais que apenas a si próprio: é preciso que revele “as manobras particulares dos homens”, o que torna possível desvelar aspectos ambíguos presentes no cotidiano, os quais, por si só, ou pela sua simples observação ou representação cênica, podem passar como “naturais”, sem que sejam evidenciadas as marcas constitutivas de um possível embate de forças sociais que estão presentes, necessariamente, em qualquer elaboração humana, ainda que não sejam identificadas e compreendidas criticamente.

¹⁹⁸ BRECHT, 1967, p. 78.

Brecht, então, formula uma síntese de sua definição do *Gestus*: “o *Gestus* social é o gesto relevante para a sociedade, o gesto que permite conclusões sobre as circunstâncias sociais”.¹⁹⁹

A relevância do gesto surge, portanto, se esse é elaborado, do ponto de vista de sua produção ou leitura, de modo a promover o desvelamento ideológico mencionado no parágrafo anterior.

É necessário, também, que esse mesmo gesto permita tirar “conclusões sobre as circunstâncias sociais”, o que decorre de um gesto trabalhado nessa perspectiva crítico-social: esse gesto (ou outro elemento da cena teatral, ou o conjunto deles, em uma dada sequência espaço-temporal) torna-se, então, um *Gestus* social.

Em seu projeto utópico, e por isso mesmo fascinante, Brecht aposta alto na capacidade de um artista elaborar uma cena que desvende aspectos ocultos de circunstâncias sociais para determinado espectador, processo que aperfeiçoa a leitura de cena e de mundo de ambos, artista e espectador.

Brecht faz uma aposta igualmente alta na capacidade de leitura crítica desse mesmo espectador diante da obra daquele artista, uma vez que elaborar conclusões, ou avaliações, ou questionamentos, ou compreensões, ou interrogações acerca de problemáticas sociais, depende de um movimento do espectador em direção ao movimento do artista, impresso na cena teatral produzida.

Em que pese o fato de não se poder adiantar de modo preciso como vai ocorrer uma determinada leitura de cena, ou seja, se o espectador vai captar ou não o desvendamento pretendido pelo artista, passa a ser importante justamente preparar ferramentas para ler a cena, e é o que proponho fazer aqui, apresentando o *Gestus* como uma delas.

Dispondo de recursos para tal, há mais chance de que se produza uma leitura que, mesmo não correspondendo exatamente ao projeto do artista, ainda assim dê lugar a um processo de reflexão crítica, conjugado à fruição artística.

Na sequência do ensaio em foco, Brecht aventa a possibilidade de o músico transpor uma atitude política – nesse caso, comunista, conforme os pressupostos brechtianos – para sua produção artística, exemplificando com uma composição em homenagem à morte de Vladimir Lênin: dentre as inúmeras possibilidades de atitude à disposição do compositor – evocar dignidade, expressar ira e mostrar resignação, entre outras –, o artista deve, para Brecht,

¹⁹⁹ BRECHT, 1967, p. 78-79.

escolher precisamente aquela que traduza mais fielmente o que pode ser o sentido de luto dos comunistas pela perda de seu grande líder.

Esse sentido a ser traduzido desafia o compositor na medida em que, para Brecht, a medida de um homem é dada pela relevância transformadora de sua obra e, no caso de uma homenagem póstuma, também a utilidade dessa cerimônia deve estar em primeiro plano, ao invés de uma reverência saudosista, desligada da função inspirada na influência que um grande líder político, como Lênin, exerceu no plano social a partir de uma perspectiva comunista. Em outros termos: a melhor homenagem é a reafirmação da praticabilidade das propostas de Lênin.

Há um poema, “Os tecelões de Kujan Bulak homenageiam Lênin”,²⁰⁰ em que Brecht demonstra esse conceito de celebração da memória do líder soviético, por meio de uma narrativa na qual, ao invés de um busto de gesso, Lênin recebe, de trabalhadores do interior do Turquistão, a ação de sanar um problema de infestação de pernilongos transmissores de febre, que é depois escrita como narrativa e gravada em uma placa, colocada em exposição, sendo esse um modo produtivo de celebrar a importância de Lênin, no aniversário de sua morte.

Ou seja, o sentido do luto, ou da lembrança, está na continuidade viva das propostas de mudança social apresentadas pelo líder revolucionário.

Essa mesma compreensão pode tomar, também, como exemplo o poema que utilizei como epígrafe na Introdução desta Tese, o qual trago novamente aqui:

Não necessito de pedra tumular, mas
Se necessitarem de uma para mim
Gostaria que nela estivesse:
Ele fez sugestões
Nós as aceitamos.
Por uma tal inscrição
Estaríamos todos honrados.²⁰¹

Nesse caso, Brecht sugere, em relação a si mesmo, o “sentido do luto” comunista, que se materializa, no poema citado, na imagem da “pedra tumular” onde registra-se por escrito a aceitação das sugestões brechtianas.

Como traduzir essa ideia, esse “sentido do luto”, musicalmente?

Essa é outra aposta altíssima de Brecht, por ele mesmo reconhecida, em outro ensaio,²⁰² quando afirma que “tudo isso mostra que satisfazer as exigências do teatro épico é uma tarefa difícil para a música”.²⁰³

²⁰⁰ BRECHT, 2000, p. 173-174.

²⁰¹ BRECHT, 2000, p. 340.

A exigência brechtiana, que se estende ao teatro e a qualquer outra arte que pretenda aceitar as suas sugestões, está na pretensão de buscar conscientemente o controle da criação cênica, de tal modo a favorecer a fruição do espectador e, ao mesmo tempo, instrumentalizar seu olhar para ler com cada vez maior alcance sensível, criativo e crítico a cena diante de si, exigindo do espectador tanta perícia e competência no desenvolvimento de sua leitura quanto a que se espera do artista na produção de sua obra.

Brecht, no caso específico da composição em homenagem a Lênin, não apresenta exemplos de como poderia ser uma tal composição musical, que respondesse à demanda brechtiana.

Deixa, produtivamente, ao leitor de seu artigo, a tarefa de cogitar possibilidades.

Um último trecho relevante para o exame, que ora procedo, é a afirmação de Brecht de que

[...] o tema, em si, é em certo sentido, um tanto banal, sem características, vazio e auto-suficiente. Somente o *Gestus* social – a crítica, o artesanato, a ironia, a propaganda, etc. – insufla-lhe humanidade. A pompa dos fascistas, tomada em seu valor, tem um *Gestus* vazio: o da mera pompa que é um fenômeno sem características: homens marchando em vez de caminhar, uma certa rigidez, muitas cores, os peitos estufados conscientemente, etc. Tudo poderia ser o *Gestus* de alguma festividade popular, inofensiva, puramente factual e portanto aceitável. Só quando essa marcha passa por cima de cadáveres aparece o verdadeiro *Gestus* social do Fascismo. Isso significa que o artista tem que adotar uma atitude definida em face do fato da pompa; não pode deixá-la falar somente por si própria, expressando-se enquanto fato puro.²⁰⁴

Da citação acima, destaco dois aspectos:

- 1) No exemplo dado, é perceptível, mais uma vez, a necessidade de uma significação global ser elaborada inicialmente para que, em decorrência dela, torne-se possível estabelecer um *Gestus* social: a imagem de soldados marchando, ainda que caracterizados de modo a ser identificados como fascistas, pode não revelar a torpeza histórica que essa orientação política adquiriu com particular contundência durante a Segunda Grande Guerra Mundial; diferentemente, quando acrescenta-se um elemento que ultrapassa a fachada e desvenda o outro lado da situação – último metaforizado na imagem de cadáveres sobre os quais marcham os soldados –

²⁰² Trata-se de “O uso da música no teatro épico”. (BRECHT, 1967, p. 81-89)

²⁰³ BRECHT, 1967, p. 87.

²⁰⁴ BRECHT, 1967, p. 79-80.

pode-se obter um grau mais efetivo de crítica social por meio de uma elaboração cênica, configurando um *Gestus* social; é interessante notar que o que Brecht denomina *Gestus* vazio pode ser identificado com uma cena teatral que não se pautar a partir da tradução artística de uma problemática social; o mesmo acontece com a leitura de cena, que pode ser igualmente uma leitura vazia, do ponto de vista do *Gestus* (categoria ampla), se não ocorre a operação crítica que se movimenta entre cena e mundo;

- 2) Brecht defende, de maneira provocativa, a necessidade fundamental de o artista posicionar-se, definir sua atitude política diante da arte e do mundo, e que tal atitude deva ser explicitada por meios artísticos, em sua obra.

Enquanto o primeiro aspecto destacado é relativamente claro, o segundo merece um comentário específico.

Brecht toca em um ponto extremamente controvertido, que é o modo pelo qual um artista pode ou deve posicionar-se politicamente, e expressar esse posicionamento em sua obra.

É evidente que, como cidadão, há meios de participação política socialmente estabelecidos e desenvolvidos por meio da formação de coletivos e da representação, seja civil, seja institucional (inclusive partidária), seja governamental.

Além desses meios, cada cidadão também tem, no exercício de sua especificidade profissional, a possibilidade de atuar conscientemente no plano político, e ao artista, a partir da provocação brechtiana, faz-se necessário buscar não uma forma pré-definida, mas continuamente indagar-se sobre os modos pelos quais pode interferir politicamente a partir de seus meios de expressão específicos.

Neste ponto de meu comentário, tendo em vista que Brecht, no seu tempo, foi um artista que se tornou referência no campo da dimensão política presente no trabalho dos fazedores e pensadores da arte, podem ser trazidas as seguintes palavras de Eco:

É então que assume significado definitivo a função de uma “vanguarda”, e suas possibilidades ante uma situação a ser descrita. É a arte que, para dominar o mundo,

nele penetra a fim de absorver, em seu interior, as condições de crise, usando para descrevê-lo a mesma linguagem alienada com que esse mundo se exprime: levando-o porém a uma condição de clareza, *ostentando-o* como forma de discurso, ela o despoja de sua qualidade de condição alienante, e nos torna capazes de desmistificá-lo. Daqui pode ter início uma operação subsequente. [grifo do autor]²⁰⁵

A consideração desse autor sobre as vanguardas artísticas pode ser relacionada com o que observo, de modo especial, nas peças de Brecht: utilizando-se da linguagem dramática à sua disposição (sem deixar de fazer nela as modificações que considera necessárias), e, versando sobre temas que lhe parecem relevantes para tratar como dramaturgo e diretor, Brecht adentra os meandros da forma artística e seu conteúdo social, de modo a dar, diante do material que enfrenta, condições de clareza para seu leitor, buscando fornecer a ele condições para tornar-se capaz de ver com olhos críticos o que antes, talvez, visse sem questionar.

Em suas peças, Brecht exemplifica os diversos *como* por ele encontrados para que sua arte “falasse”, não “por si própria”, mas, orientada pelo artista e seu posicionamento político, com seus meios específicos da arte teatral (aqui, especificamente no plano dramático).

No *Pequeno Organon*, parágrafo 21, Brecht formula duas questões que dão continuidade a esta reflexão:

Agora bem, como deverão ser nossas imagens da vida social se nos decidimos a consagrar-nos à grande paixão de criar, de produzir? Diante da natureza e da sociedade, qual é a atitude criativa, a atitude produtiva que adotaremos em nosso teatro para prazer de todos e em nossa condição de filhos de uma era científica?²⁰⁶

Na sequência de *O Pequeno Organon*, em busca de responder ao duplo questionamento transcrito acima – de como podem ser as imagens cênicas a ser compostas e de qual a atitude, criativa e produtiva, estética e política, a ser adotada pelo artista, filho de uma “era científica” – Brecht, toca nos mais diversos aspectos da arte teatral, sempre na perspectiva de sua função social ser ressaltada como oportunidade de produzir condições para a modificação de situações atravessadas por problemáticas sociais.

No desenvolvimento destas aproximações conceituais, neste item dedicadas à compreensão do *Gestus* social, é necessário registrar que, logo após a série de parágrafos

²⁰⁵ ECO, 2007, p. 266.

²⁰⁶ BRECHT, 1976b, p. 115. “Ahora bien, ¿cómo deberá ser nuestras imágenes de la vida social si nos decidimos a consagrarnos a la gran pasión de crear, de producir? Ante la naturaleza ya la sociedad ¿cuál es la actitud creadora, la actitud productiva que adoptaremos en nuestro teatro para placer de todos y en nuestra condición de hijos de una era científica?”

dedicada ao trabalho do ator no teatro épico, Brecht começa a desenvolver uma série de proposições acerca do *Gestus*, sendo que o parágrafo 61 trata especificamente desse conceito:

Designamos como âmbito do *gestus*, o âmbito das atitudes que adotam os personagens entre si. As atitudes físicas, as entonações e as expressões fisionômicas estão determinadas por um *gestus* social: os personagens injuriam-se uns aos outros, trocam cumprimentos ou conhecimentos. Entre as atitudes que adota um homem frente aos demais figuram também algumas que na aparência pertencem ao âmbito privado. Tal é o caso das expressões de religiosidade. Essas manifestações do *gestus* costumam ser muito complicadas e contraditórias, ao ponto de que se torna impossível expressá-las em uma única palavra, e o ator deve estar alerta para que, ao elaborar sua composição, da qual forçosamente tem que tender a exagerar os traços, nada seja perdido e em troca imprima-se força a todo o complexo.²⁰⁷

Brecht utiliza o termo “âmbito” (traduzido também como “esfera”²⁰⁸) no sentido de que é uma categoria teórica, que se relaciona dialeticamente com a respectiva prática cênica, mas, de qualquer modo, existe como categoria no plano teórico, no âmbito teórico, na esfera teórica.

Não há, portanto, um único *Gestus* social, mas inúmeros, tantos quantos determinada peça ou encenação requererem, a partir da visão que o artista tenha delas, em função do objetivo maior de problematizar dramática ou cenicamente o complexo contraditório de relações sociais que se relaciona com determinada proposta teatral.

Essa problematização é uma operação teórica que se dá mediada pelo *Gestus*, que, por sua vez, não se define concretamente, a não ser quando é materializado em uma cena, configurado como um *Gestus* social específico.

Os sistemas significantes apontados por Brecht – “as atitudes físicas, as entonações e as expressões fisionômicas” – situam-se entre os sistemas não verbais, considerando-se que as entonações, ainda que vinculadas à expressão verbal, dizem respeito ao som das palavras, e

²⁰⁷ BRECHT, 1976b, p. 132. “Hemos designado como ámbito del *gestus*, el ámbito de las actitudes que adoptan los personajes entre sí. La actitudes físicas, las entonaciones y las expresiones fisionómicas están determinadas por un *gestus* social: los personajes se injurian unos a otros, intercambian cumplidos o enseñanzas. Entre las actitudes que adopta un hombre ante los demás figuran también algunas que en apariencia pertenecen al ámbito privado. Tal es el caso de las expresiones de religiosidad. Estas manifestaciones del *gestus* suelen ser muy complicadas y contradictorias, al punto de que es imposible expresarlas en una sola palabra, y el actor debe estar alerta para que al elaborar su composición, que forzosamente tiene que tender a exagerar los rasgos, no se pierda nada y en cambio se imprima fuerza a todo el complejo”.

²⁰⁸ Por Luiz Carlos Maciel, em BRECHT, 1967, p. 209, e por Fiana Pais Brandão, em BRECHT, 2005a, p. 155.

não ao seu significado semântico, ainda que essa divisão seja estabelecida mais no plano teórico do que no plano da produção/recepção da fala em cena).

A exemplificação não reduz o âmbito do *Gestus* a tais sistemas, mas apenas inicia a localização de sua concretização por esses conjuntos específicos de signos corporais, vocais e faciais.

Os exemplos novamente apontam para processos que se dão entre os homens, apontam para o que esses constroem – ou destroem – entre si, no plano social.

Brecht considera que há comportamentos que somente “na aparência pertencem ao plano privado”, apontando para o atravessamento contínuo do indivíduo por forças sociais que o influenciam a cada passo de sua existência.

Brecht conclui ressaltando a complexidade expressiva de um *Gestus* social, na medida em que esse necessariamente compõe-se de “manifestações” “complicadas e contraditórias”, decorrendo dessa condição a exigência da elaboração de um intricado de sistemas significantes para que se possa dar conta de um âmbito tão vasto e plural quanto o das atitudes adotadas mutuamente na esfera social, em sua problematização sensível, criativa e crítica, na perspectiva da criação teatral.

Terminando as aproximações ao *Gestus* com ênfase em sua nuance social, cito Jameson, quando propõe que

[...] o *gestus* envolve claramente todo um processo no qual um ato específico – na verdade, um fato particular, situado no tempo e no espaço e vinculado a indivíduos concretos e específicos – é assim identificado e renomeado, associado a um tipo mais amplo e mais abstrato de ação em geral, e transformando-se em algo *exemplar* [...] O ponto de vista teórico que o *gestus* requer é constituído, portanto, por muitos “níveis” distintos e depois reassociados uns aos outros: este é precisamente o processo que interessa identificar como alegórico, na medida em que, diversamente de outras figuras retóricas, a alegoria é um modo singularmente frustrado de abstração, onde, na ausência do conceito, várias narrativas – algumas completamente diferentes umas das outras, e outras, meras versões da primeira história – são invocadas para comentar-se entre si, num processo circular em que cada nível enriquece o anterior. [grifo do autor]²⁰⁹

Jameson apresenta aqui três contribuições importantes:

²⁰⁹ JAMESON, 1999, p. p. 143-144.

- 1) O *Gestus* opera a articulação entre um gesto, uma ação, uma sequência cênica – os quais têm na sua singularidade histórica, espacial e temporal a sua marca diferencial – e um conjunto outro de gestos, de ações e de situações mais amplos e abstratos (em uma perspectiva de generalizações sociais diversas), os quais constituem, ao mesmo tempo, o polo oposto ao da concretude cênica; o *Gestus*, em uma relação dialética, confere exemplaridade ao específico – e aqui “exemplar” não tem nenhuma carga moral de certo ou errado, mas o caráter de relevância social de um fato que oferece possibilidades de, diante dele, adotarem-se atitudes de cunho crítico-social;
- 2) A abordagem teórica do *Gestus* requer o estabelecimento de “muitos ‘níveis’ distintos”, todos eles correlacionados, conforme busquei demonstrar nos diferentes “pontos de ataque” pelos quais abordei a nuance social do *Gestus*, ao longo deste item; o *Gestus*, como operador conceitual, invoca reflexões acerca das relações dos homens entre si, movimentos reflexivos que se dão em níveis diversos de aprofundamento, e que, ao serem transpostos para a linguagem teatral, correspondem, analogamente, à dinâmica de produção de uma alegoria;²¹⁰
- 3) O *Gestus* (aqui mais próximo da nuance do *Gestus* fundamental, a ser abordada no próximo item deste capítulo), como sua frequente formulação em títulos indica, pode ser compreendido em uma perspectiva fabular, ou seja, como uma possibilidade embrionária do desdobramento de narrativas cênicas diversas, as quais podem ser, em diferentes versões, opostas ou complementares, estendidas em um encaminhamento alegórico, na medida em que o autor considera a alegoria como “um modo frustrado de abstração” o qual, na impossibilidade de uma conceituação homogênea, lança mão de “várias narrativas” “para comentar-se entre si”, gerando um desenvolvimento cênico cujo caráter contraditório é a garantia de sua produtividade.

²¹⁰ “Personificação de um princípio ou de uma ideia abstrata que, no teatro, é realizada por uma personagem revestida de atributos e de propriedades bem definidos (a foíce para a Morte, por exemplo)”. (PAVIS, 1999, p. 11)

Não afirmo aqui ser a alegoria o único caminho estilístico apropriado à concretização cênica de um *Gestus* social (ainda que Brecht tenha percorrido esse caminho em algumas de suas peças²¹¹), mas concordo com Jameson quando ele diz que o *Gestus*, como operador conceitual, agencia um trânsito entre conceituações mais amplas e abstratas (teóricas) e concretizações mais restritas e materiais (práticas), decorrendo daí que a concretização cênica pauta nessa perspectiva, dá condições de identificar-se que o entendo, nesta Tese, por *Gestus* social.

2.3 *Gestus* fundamental

Para Bornheim, a principal questão disfarçada na “indiferença” terminológica brechtiana, apontada na citação desse autor que consta no início do item anterior, está ligada à novidade que “reside na afirmação [brechtiana] de que cada época desenvolve um *Gestus* ou mais, ou um tipo de *Gestus* que substará em todo comportamento social; cada época ofereceria, pois, uma espécie de estilo físico”.²¹²

Desse modo,

O texto [teórico brechtiano] começa a indicar, portanto, uma distinção entre os gestos plurais, considerados em sua generalidade, e o *Gestus* fundamental. E a frase final do fragmento [que Bornheim examina] torna as coisas ainda mais claras (e permite estabelecer um paralelo com a distinção que estabelecemos entre ação dramática e intriga); [Bornheim cita palavras de Brecht] “Palavras podem ser substituídas por outras palavras, gestos podem ser substituídos por outros gestos, sem que com isso se modifique o *Gestus*” [...] É fácil perceber a inteligente importância para o ator (e também para o mímico e o bailarino) da distinção entre gesto e *Gestus*, sobretudo do ponto de vista prático, no processo de composição do personagem. Além disso, também se entrevê que a distinção termina quase que forçosamente em integrar-se num verdadeiro sistema prático e mesmo teórico, embora Brecht tenha manifestado (ao menos por escrito) tão escassas preocupações nesse sentido.²¹³

O “problema maior” colocado por Bornheim, em relação à terminologia brechtiana, é a apreensão brechtiana de que há, a cada momento histórico, em cada contexto histórico, uma espécie de atitude subjacente que influencia de modo amplo os comportamentos individuais e coletivos, os quais se traduzem em determinada qualidade de gesto e palavra.

²¹¹ PAVIS, 1999, p. 11.

²¹² BORNHEIM, 1992, p. 281.

²¹³ BORNHEIM, 1992, p. 281.

No plano do texto dramático, segundo esse autor, a atitude que subjaz e marca o desenvolvimento da ação desdobra-se na diferença entre gesto (intriga²¹⁴) e *Gestus* (ação²¹⁵).

A partir desse aporte, ou seja, a partir da ideia de uma “atitude subjacente” a um determinado contexto econômico, político, social e cultural, eu começo a propor aqui uma outra diferenciação, a que se pode fazer entre *Gestus* social e *Gestus* fundamental (ou *Grundgestus*).

Enquanto o primeiro diz respeito a uma determinada sequência cênica (elaborada a partir da perspectiva do *Gestus*), o segundo diz respeito a uma formulação que abrange todo o processo de criação de um texto dramático ou de um espetáculo teatral, segundo um viés crítico-social.

Essa formulação decorre do modo pelo qual um dramaturgo ou um coletivo teatral elaboram seu ponto de vista político sobre o material estético que elaboram em seu processo criativo que, no contexto da teoria teatral brechtiana, deve ser informado por problemáticas sociais que atravessam os sujeitos de determinado contexto histórico, o qual, advinda dessas mesmas problemáticas sociais, desenvolve uma atitude subjacente que, por sua vez, termina por informar cada *Gestus* social particular.

Outra expressão utilizada por Brecht, “conteúdo géstico”, que aparece algumas vezes na obra teórica brechtiana consultada, está também relacionada ao conceito de *Gestus* fundamental.

Esse tipo de conteúdo pode ser compreendido como um conjunto de significados e sentidos, estabelecidos pelo artista diante de sua realidade social, que perpassa a cena teatral de modo a revelar a contraditoriedade social expressa em uma situação determinada, conjunto que, é bom reiterar, não está, de modo algum, dado na realidade cotidiana, devendo, portanto, ser investigado e construído pelo artista, a fim de ser entregue em forma artística ao espectador.

Essa necessária elaboração do artista pode ser alinhada às já mencionadas qualidades sintética e analítica do *Gestus*.

²¹⁴ “A intriga, por oposição à ação, é a sequência detalhada dos saltos qualitativos da fábula, o entrelaçamento e a série de conflitos e obstáculos e de recursos usados pelas personagens para superá-los. Ela descreve o aspecto exterior, visível da progressão dramática e não os movimentos de fundo da ação interior”. (PAVIS, 1999, p. 214)

²¹⁵ “A ação situa-se num nível relativamente profundo visto que ela se compõe de figuras muito gerais das transformações actanciais antes mesmo de se deixar adivinhar, no nível real da fábula, a composição detalhada dos episódios narrativos que formam a intriga”. (PAVIS, 1999, p. 3)

Brecht vale-se de uma solução cênica para exemplificar um gesto que pretende revelar o “conteúdo géstico” de uma determinanda cena do texto dramático de Shakespeare *Rei Lear*, descrita como se estivesse sendo encenada, ou seja, como cena teatral:

Quando o rei Lear (ato I, cena 1) reparte o reino entre suas filhas, e, ao fazê-lo, rasga um mapa, o ato da divisão fica distanciado. Dessa maneira, não se atrai a atenção somente sobre o reino; ao demonstrar tão às claras que ele considera esse reino como sua propriedade privada, lança-se uma certa luz sobre as condições básicas da ideologia familiar feudal.²¹⁶

No exemplo acima, que configura claramente um *Gestus* social, o gesto do ator está associado a um objeto (mapa).

Ao significar com um objeto em suas mãos o reino de Lear, o ator possibilita que esse mesmo reino seja considerado um brinquedo nas mãos do rei. As “condições básicas da ideologia familiar feudal” são iluminadas pelo gesto de rasgar um mapa, que demonstra a atitude de Lear diante da sociedade de que faz parte, a qual é reduzida pelo monarca a um objeto caprichosamente manipulado por ele, que se posiciona – talvez em uma chave irônica – como dono de tudo, terras e súditos, e desses dispõe como bem quer, como se também esses fossem objetos facilmente manipuláveis, tal como é um mapa: eis o “conteúdo géstico” dessa cena, eis um aspecto da problemática social que se relaciona com a situação ficcional.

Revelar esse conjunto de complexas relações, analisando-as, e sintetizá-las em momentos-chave, por meios teatrais – no exemplo brechtiano, lançando mão de ação e objeto –, esse processo pode ser compreendido como uma das decorrências do funcionamento do *Gestus* como operador conceitual, na utilização que dele faz Brecht em seus exemplos dramático-cênicos.²¹⁷

É importante notar que Brecht coloca-se, diante da cena que descreve, na posição de leitor dessa mesma cena, sendo possível, portanto, cogitar que, ainda que não

²¹⁶ BRECHT, 1973, p. 181. “Cuando el rey Lear (acto I, esc. I) reparte el reino entre sus hijas, y al hacerlo rompe un mapa, el acto de la división queda distanciado. De esa manera no se atrae la atención sólo sobre el reino; al demostrar tan a las claras que él considera a ese reino como su propiedad privada, arroja una cierta luz sobre las condiciones básicas de la ideología familiar feudal”.

²¹⁷ Com esse termo híbrido quero dizer que Brecht, mesmo partindo de exemplos retirados de textos dramáticos, sempre parece cogitar a sua encenação. Seus exemplos são, certamente, tanto concernentes ao texto dramático, quanto ao espetáculo teatral.

conscientemente, utilize-se do *Gestus* como operador conceitual da leitura de cena que faz, no exemplo acima citado.

Aqui, o *Gestus* social apresentado como exemplo é uma decorrência do “conteúdo géstico”, ou do *Gestus* fundamental, tal como aqui o compreendo, e que foi estabelecido como ponto de partida para ler a cena.

Esse *Gestus* fundamental pode ser formulado por meio do seguinte enunciado (ou título): “o rei distribui tranquilamente seu reino entre suas filhas”.

Tal formulação pode levar o espectador a prestar atenção no modo pelo qual Lear faz essa distribuição, e desse modo específico interrogar as consequências dessa suposta “tranquilidade” sobre seus súditos, e aventar possíveis relações entre essa distribuição e a que se faz da riqueza entre as nações do mundo moderno, por exemplo, relacionando a leitura da cena com a relação que se estabelece entre os países “monarcas” e os seus respectivos “vassalos”, conforme acompanhamos na história mundial do século XX.

A formulação de um *Gestus* fundamental diferencia-se pelo fato de que pode servir não somente a um *Gestus* social específico, mas ao todo de um texto dramático ou espetáculo teatral.

A dificuldade, nesse caso, é que as problemáticas sociais são tão complexas, que nem sempre uma única formulação dá conta de todas as questões que se pretendem abordar por meio de um determinado trabalho teatral.

O exemplo acima mencionado aparece novamente, em um exame mais detalhado, ao longo de outro texto de Brecht, escrito em forma de diálogo entre um ator e um espectador. O último questiona o primeiro sobre a importância fundamental de mostrar-se em cena o homem como ser em contínua transformação.

O ator pede um exemplo e eis a primeira parte da resposta do espectador:

Na primeira cena de *O Rei Lear*, o velho monarca reparte o reino entre suas três filhas. Eu vi, em uma montagem, o rei dividindo sua coroa em três, a golpes de espada. Não gostei. Haveria gostado mais se tivesse dividido um mapa em três partes e se entregasse uma parte a cada filha. Assim se veria o que ocorria a um país sob um sistema de governo como esse. Assim se veria o processo mais distanciado, com certa perspectiva. Mais de um [espectador] pensaria que não é a mesma coisa repartir o mobiliário e repartir um reino entre herdeiros. Assim se evocaria a imagem de uma

época alheia a nós, remota, e a forma atual [de governo, de distribuição de riquezas, desde o contexto da Alemanha de Brecht] transluziria por meio da forma superada [historicamente].²¹⁸

Acrescento dois aspectos depreendidos da citação acima, os quais são úteis para a paulatina compreensão do *Gestus* fundamental, que ora desenvolvo:

- 1) Brecht compara duas imagens cênicas: um rei partindo sua coroa à espada e o mesmo rei rasgando um mapa; na primeira imagem, temos a alusão a um reino bárbaro, baseado quiçá em um imemorial “instinto selvagem” de posse, perpetuado na base da violência física, sendo, nessa chave heroica e brutal, confiado à próxima geração; a segunda imagem traz para a cena a delicadeza da materialidade simbólica de um mapa, objeto de detalhado empreendimento humano em sua localização geográfica e na demarcação de seus territórios; o ato de rasgá-lo, precisamente em três partes, provavelmente simétricas, equivalentes, alude a um processo muito mais refletido, premeditado, elaborado, em que a razão (e a intenção) coloca-se como mediadora serena da replicação de uma mesma hierárquica (e despótica) ordem econômica, política e social; a segunda imagem promove a possibilidade de o espectador perceber o quanto de construção proposital há nas relações sociais, o quanto essas são produto não somente de sentimentos incontroláveis, de impulsos irremediáveis, de tendências humanas “naturais”, mas de pensamentos detidamente concebidos e laboriosamente engendrados, portanto, da ordem da escolha, da opção, da alternativa e da seleção, e como tal, potencialmente localizados também na ordem da mudança, da transformação;
- 2) A clareza com que Brecht explica a perspectiva de desvelar relações sociais complexas por meio de processos cênicos de extrema simplicidade e concisão, e que

²¹⁸ BRECHT, 1976a, p. 33. “En la primera escena de *El rey Lear*, el viejo monarca reparte el reino entre sus tres hijas. Yo lo he visto en el teatro dividiendo su corona en tres, a golpes de espada. No me gustó. Me habría gustado más que dividiera un mapa en tres partes y que le entregara una parte a cada hija. Se habría visto así lo que se ocurría a un país bajo un sistema de gobierno como ése. Se habría visto el proceso más distanciado, con cierta perspectiva. Más de un habría pensado que nos es lo mismo repartir el mobiliario que repartir un reino entre dos herederos. Se habría conjurado así la imagen de una época ajena a nosotros, remota, y la forma actual se habría traslucido a través de esa forma superada. En la misma obra, un leal servidor del rey destronado castiga a un servidor desleal. De esa manera prueba su lealtad, a juicio del autor. Pero el actor que personificaba al castigado podría haber representado su dolor sin visos de comicidad; podría haberlo hecho con seriedad. Si se hubiera arrastrado fuera de escena como un hombre con la columna vertebral fracturada por los golpes, se habría logrado un distanciamiento del incidente... e eso es lo que debió haberse perseguido”.

se apresentam, de certo modo, alinhadas ao modo pelo qual compreendo o operador conceitual em foco nesta Tese.

Brecht, em sua opção pelo exemplo prático, corre o risco de uma restrição conceitual, mas não se exime de explicar suas proposições teóricas com casos concretos, lançando mão de múltiplos exemplos, ou seja, Brecht não foge da cena em si, não se desliga de seu conhecimento teatral prático e da necessidade de comunicar-se com seu leitor, seja esse ator, diretor ou espectador, de modo a favorecer a compreensão de suas reflexões.

Na perspectiva de estabelecer o *Gestus* fundamental de uma cena ou espetáculo teatral, outro assunto a ser considerado são os conteúdos emotivos presentes nas palavras do texto dramático, do qual se parte para a criação cênica.

Tais conteúdos não são particulares, ligados a reações emocionais pontuais, pertencentes exclusivamente à relação entre personagens, mas às grandes emoções que subjazem à constituição de atitudes e posturas que informam, de modo mais amplo, a escolha dos termos verbais a serem utilizados na composição de uma peça teatral.

Essas emoções, segundo Brecht, deveriam ser compreendidas como componentes socialmente mediados, partindo da sua convicção de que

As emoções têm sempre como elemento básico muito preciso a hierarquia social. A forma na qual se apresentam está sempre delimitada e condicionada por fatores históricos e específicos. As emoções nunca são comuns a todo o gênero humano nem permanecem invariáveis através do tempo.²¹⁹

Na perspectiva apresentada por Brecht, as emoções variam com o tempo e estão marcadas por características específicas de determinados momentos históricos.

Buscando um exemplo mais próximo de nosso tempo, de emoções que exemplificassem a proposição brechtiana, trago Zygmunt Bauman, quando discorre sobre

²¹⁹ BRECHT, 1973, p. 124. “Las emociones tienen siempre como elemento básico muy preciso la jerarquía social. La forma en que se presentan está siempre delimitada y condicionada por factores históricos y específicos. Las emociones nunca son comunes a todo el género humano ni permanecen invariables a través del tiempo”.

aspectos da insegurança generalizada que caracteriza, segundo esse autor, o homem da pós-modernidade, ou, na inflexão de Bauman, o homem da “modernidade líquida”:

Há assim uma inclinação bastante compreensível das elites políticas para desviar a causa mais funda da ansiedade – isto é, a experiência da incerteza e insegurança individuais – para a preocupação generalizada com ameaças (já deslocadas) à segurança. Há uma razão pragmática bem convincente que torna este desvio politicamente (quer dizer, eleitoralmente) atraente. Uma vez que as raízes da insegurança penetram em lugares anônimos, remotos ou inacessíveis, não fica claro de imediato o que os poderes locais e visíveis podem fazer para remediar as atuais aflições. Se dermos mais do que um pensamento passageiro às promessas eleitorais dos políticos de buscar uma vida melhor para todos através de uma maior flexibilidade do mercado de trabalho, de um comércio mais livre, de condições mais atraentes para o capital estrangeiro, etc., poderemos vislumbrar, quando nada, os presságios de mais instabilidade e mais incerteza futuras.²²⁰

Bauman apresenta, na citação acima, aspectos da leitura de mundo que faz “em busca da política” (nome desse seu livro), examinando, entre outros aspectos, o sentimento generalizado de insegurança que nos acompanha ainda hoje, mais de 10 anos depois da escrita de seu texto.

Diante da exacerbação crônica desse sentimento, que Bauman atribui às mudanças de ordem econômica que ocorreram em nível mundial a partir dos últimos desdobramentos do capitalismo, mudanças provocadas pela força das elites econômicas, que se sobrepõem às políticas, essas últimas, de modo geral, desenvolvem um discurso ideológico de tranquilização do eleitorado mediante a afirmação de sempre novas formas de combate à violência física, e por meio da reafirmação das vantagens que um mercado de trabalho mais “líquido” daria em prol de melhores condições profissionais.

Essa seria, por exemplo, uma problemática social, um material rico a ser tratado em termos de uma possível elaboração de um *Gestus* fundamental, baseado em um conjunto de emoções influenciado pela insegurança específica de nossos dias.

A partir da formulação desse *Gestus* fundamental, podem ser elaborados inúmeros *Gestus* sociais correspondentes, ainda que essa ordem cronológica não coincida com o que ocorre no fazer teatral concreto, pois o *Gestus* fundamental pode vir durante o processo criativo ou depois de já haverem sido elaborados *Gestus* sociais.

²²⁰ BAUMAN, 2000, p. 58.

Ao contrário do senso comum, o qual considera as emoções um tipo de manifestação “universal”, correspondendo unicamente à expressão “espontânea” da subjetividade, irrompendo da mesma forma, qualquer que seja o contexto no qual se situe o indivíduo emocionado, na proposição brechtiana, as diversas expressões emocionais jamais são idênticas a todas as pessoas e estão em contínua mutação ao longo da história, sendo submetidas a fatores como a divisão da sociedade em classes diferenciadas.

Para Brecht,

As emoções sempre seguem a curva da evolução ideológica. Assim há formas muito diferentes do amor à pátria, entre elas algumas muito nobres algumas muito superficiais. Constantemente aparecem emoções que são gigantescos e perigosos pântanos de perversão social.²²¹

Brecht, ao utilizar a expressão “amor à pátria” (exemplo de uma expressão emocional claramente construída no plano social), parece referir-se àquele sentimento patriota que sustentou a disseminação do fascismo alemão, sendo manipulado e distorcido por interesses torpes que transformaram essa emoção em um colossal e destrutivo campo de deturpação e usurpação de todo direito humano concebível.

A partir de um viés histórico é que Brecht situa a expressão humana das emoções, pois essas são mediadas socialmente, seja no plano de sua expressão verbal, seja no plano de sua expressão gestual.

No âmbito desse último plano, Brecht sugere que “o ator deve tornar visíveis, exteriorizar as emoções de seu personagem, obtendo, no possível, uma atuação que revele os processos interiores que se desenvolvem nesse último”.²²²

Trazendo essa questão para a discussão do *Gestus* fundamental, a mediação histórica e ideológica das expressões emocionais é um processo que está necessariamente colocado em pauta, visto que, sem essa perspectiva crítico-social, a elaboração cênica de gestos e falas (entre outros elementos da cena teatral) pode cair no vazio de uma autorreferencialidade psicológica ausente de toda ponte com uma reflexão mais ampla sobre a contraditoriedade constitutiva do indivíduo como ser em relação direta com uma sociedade concreta,

²²¹ BRECHT, 1976b, p. 196. “Las emociones siempre siguen la curva de la evolución ideológica. Así hay formas muy diferente del amor a la patria, entre ellas algunas muy nobles y algunas muy rastreras. Constantemente aparecen emociones que son gigantescas y peligrosas ciénagas de perversión social”.

²²² BRECHT, 1973, p. 173. “El actor debe lograr una visualización, una exteriorización de las emociones de su personaje, en lo posible una actuación que revele los procesos interiores que se desarrollan en él”.

historicamente marcada por características econômicas, políticas, sociais e culturais, e respectivos desvios ideológicos.

Em relação aos conceitos e procedimentos desenvolvidos por Constantin Stanislavski – ainda que não haja espaço aqui para aprofundar a comparação das suas propostas teatrais com as de Brecht,²²³ tendo em vista os limites desta Tese e o fato de esses dois criadores terem sido muito diferentes em suas concepções estéticas e políticas –, alguns aspectos parecem-me dever considerar aqui, pois relacionam-se com a compreensão do *Gestus* fundamental.

O “superobjetivo” pode ser entendido como o “fim essencial que mobiliza todas as forças psíquicas e elementos da atitude do ator em seu personagem”,²²⁴ e é definido pelo ator (junto com o diretor) a partir do texto dramático, no qual se encontram as motivações que levam um autor a escrever uma peça.

Um exemplo dado por Stanislavski é Anton Tchekhov, que “combatia o trivial da vida burguesa e sonhava com uma vida melhor. A luta por essa [vida melhor] e sua aspiração de alcançá-la são o superobjetivo de grande parte do que ele escreveu”.²²⁵

Sem entrar na discussão da correspondência entre a intenção do autor e a leitura que desse fazem diretor e ator, destaco que Stanislavski dá ênfase à diferença entre, de um lado, atuar focalizando apenas os objetivos imediatos de cada ação a ser desenvolvida e, de outro, compreender a atuação como ligada a um projeto mais global de sentido, que fornece uma perspectiva de totalidade a uma série de momentos cênicos distintos.

Essa abordagem, que parte de uma compreensão mais ampla do texto dramático, como portador de uma *atitude* do autor frente ao tema que decide trabalhar dramaticamente, relaciona-se, em alguma medida, ao movimento da cena para o mundo e vice-versa, que é nítido na formulação de um *Gestus* fundamental.

Evidentemente, a tradução cênica das problemáticas sociais, num viés crítico-social, não era uma meta prioritária para Stanislavski, como fica claro nesse outro exemplo stanislavskiano:

²²³ Um trabalho que trata dessa aproximação, do ponto de vista teórico e metodológico, em relação ao trabalho do ator, é o livro de Eraldo Pêra Rizo. (RIZZO, Eraldo Pêra. **Ator e estranhamento: Brecht e Stanislavski**, segundo Kusnet. São Paulo: Ed. SENAC, 2001)

²²⁴ STANISLAVSKI, 1980, p. 320. Tradução nossa da fonte original em espanhol. “[...] fin esencial, que mobiliza a todas las fuerzas psíquicas y elementos de la actitud del actor en su personaje”.

²²⁵ STANISLAVSKI, 1980, p. 321. “[...] combatía lo trivial de la vida burguesa y soñaba con una vida mejor. La lucha por ésta y su aspiración de alcanzarla son el superobjetivo de gran parte de lo que escribió”.

Suponhamos que estamos dirigindo a peça de Griboiedov, *A Desgraça por Excesso de Espírito*, e resolvemos que o objetivo principal da peça pode-se descrever com as palavras “eu quero lutar por Sophy”. Há no trecho muita coisa que confirma esta definição. A desvantagem é que, tratando a peça sob este prisma, o tema da denúncia social pareceria ter valor apenas episódico, acidental. Mas pode-se descrever o superobjetivo como “quero lutar, não por Sophy, mas por minha pátria”. Então o ardoroso amor de Chatski por sua terra e seu povo irá para o primeiro plano.

Ao mesmo tempo o tema da acusação da sociedade terá mais proeminência, dando a toda a peça uma significação interior mais funda. Podemos aprofundar ainda mais a sua significação, usando: “quero lutar pela liberdade”, como tema principal. Neste conceito as acusações do herói tornam-se mais severas e a peça toda perde o tom individual, pessoal, que tinha quando o tema se relacionava com Sophy. Seu âmbito já deixou até mesmo de ser nacional, tornou-se amplamente humano e universal em suas insinuações.²²⁶

Stanislavski persegue, sobretudo, um resultado no nível do trabalho do ator, que culminasse na emergência de uma presença viva e subjetiva no palco (considerando que se tenha voltado, posteriormente, para as ações físicas como ponto de partida para a construção da cena e do personagem), a qual veicule, por sua vez, os conteúdos subjetivos de um autor que, por seu turno, reflete a seu modo uma questão existencial que se liga à sua sociedade, ao seu tempo.

No entanto, ao contrário de Brecht, que almeja atritar a singularidade do indivíduo à amplitude da história, ambos em contínua transformação, Stanislavski busca a “essência” do homem, as características universais à humanidade, que tornem possível uma cena teatral comunicar-se para além das barreiras culturais de toda ordem.

É perceptível a utopia stanislaviskiana de uma sociedade diferente da que se lhe apresentava, mas não era esse o ponto central de sua investigação artística, pelo menos no que ficou desse autor em seus escritos. E não cabe aqui discutir em profundidade a dimensão política do trabalho de Stanislavski e as relações conflituosas que ele teve com o poder comunista após a Revolução de 1917.

O que deve ser ressaltado aqui é que há uma certa semelhança no meu modo de compreender a formulação que subjaz ao todo de um processo de criação cênica, seja no *Gestus* fundamental brechtiano, seja no “superobjetivo” stanislavskiano.

²²⁶ STANISLAVSKI, 1982, p. 286.

Voltando ao alinhamento entre “conteúdo géstico” e *Gestus* fundamental, eis mais um exemplo brechtiano retirado de Shakespeare, dessa vez, de *Hamlet, o príncipe da Dinamarca*:

O conteúdo géstico elementar da primeira cena de Hamlet pode ser expresso em um título: *No castelo de Elsinore foi visto um espectro*. A cena representa a teatralização dos rumores que circulam no castelo, baseados na morte do rei. Toda encenação na qual o espectro cause horror pela sua aparição fantasmagórica desvia logicamente sua atenção do problema principal. [grifo do autor]²²⁷

A relação entre superobjetivo e *Gestus* fundamental pode ser esclarecida da seguinte maneira, partindo da citação acima: contrapondo-se à ação de “ver o espectro”, que a princípio não contém nenhum elemento de crítica social, Brecht propõe uma interpretação focada no impacto da misteriosa morte do rei sobre os moradores de Elsinore, em especial entre os súditos, dando ao diálogo tenso, que se desenrola durante a cena em questão, o caráter de uma espécie de reduplicação dos boatos que transitam pelos corredores do palácio (a teatralização aventada por Brecht) e não simplesmente um procedimento dramaturgicamente de suspense, que apenas prepara o espectador para aterrorizar-se diante da visão do fantasma do recém-assassinado rei Cláudio.

A apreensão do “conteúdo géstico”, ou a formulação do *Gestus* fundamental, no caso desse exemplo de texto dramático, demanda de seu respectivo leitor a mesma atitude crítica exigida do espectador do teatro épico brechtiano.

O leitor da cena, aqui, não permanece apenas no nível da intriga, mas avança na busca do sentido mais profundo da ação, do “problema principal” (Bornheim) pretendido por Brecht, que abarca todos os demais *Gestus* sociais adequados para constituí-lo, buscando possíveis significados escondidos pela aparição do fantasma do rei, significados que apontam para relações que teriam engendrado e coberto de mistério a morte do monarca, sentidos que se voltam para a problemática social relacionada a essa situação em particular.

Focalizar tais relações requer, lançando mão do conceito stanislavskiano, que seja formulado um “superobjetivo” para a leitura do texto dramático de *Hamlet* em função de sua

²²⁷ BRECHT, 1973, p. 163. “El elemental contenido géstico de la primera cena de Hamlet puede ser expresado en un título: *En el castillo de Elsinore se ha visto un espectro*. La escena representa una teatralización de los rumores que circulan en el castillo a raíz de la muerte del rey. Toda puesta en escena en la que el espectro cause horror por su aparición fantasmal desvía lógicamente la atención del problema principal”.

respectiva encenação, referência global que norteasse os esforços dos sujeitos envolvidos, realizados, na cena examinada.

No entanto, a perspectiva crítico-social do *Gestus* social leva a não simplesmente conduzir o público a horrorizar-se com o espectro do rei morto ou indignar-se com o caso de fratricídio, mas a vislumbrar nesse acontecimento sobrenatural e no crime a ser desvendado a revelação de forças sociais muito tangíveis, as quais seriam as verdadeiras autoras da situação inicial do texto dramático de Shakespeare tomado como exemplo.

Tais vetores sociais continuariam a nortear toda a leitura do texto, enquadrando os diversos acontecimentos em uma unidade de interpretação que revelaria todo um conjunto de fatores sociais envolvidos na emergência do “problema principal” (ou conjunto de problemas, ou problemática social) da ação desenvolvida na peça, em prol da formulação de seu *Gestus* fundamental e correspondente elaboração dos *Gestus* sociais pertinentes.

Em seu exame da encenação que fez de sua peça *Mãe Coragem e seus filhos*, Brecht também utiliza o conceito stanislavskiano:

De acordo com esse conceito [super-objetivo], no último quadro da encenação de *Mãe Coragem e seus filhos* [...] se estaria cumprindo uma ação física. Em lugar de limitar-se a chorar pela sua filha, em uma cena no estilo da *Pietà* [de Michelangelo], Mãe Coragem busca uma lona para cobrir a morta, entrega dinheiro aos camponeses para que a enterrem etc. O “super-objetivo” da imagem é: cega diante do fato e que seus negócios bélicos custaram-lhe a perda de todos os seus filhos, a mulher apressa-se em regressar aos “negócios”, quer dizer, à guerra.²²⁸

Do fragmento citado acima, destaco dois pontos:

- 1) Brecht, apropriando-se de modo muito particular do conceito stanislavskiano, contrapõe-se a uma interpretação psicologizante, própria do teatro burguês, e aproximada ao modo de abordagem stanislavskiano – que enfatiza a atitude maternal atemporal, o sentimento da mãe diante da perda da filha, a última de três, pois os dois

²²⁸ BRECHT, 1976b, p. 156, nota nº 7. “De acuerdo con este concepto [superobjetivo], en el último cuadro de la puesta en escena de *Madre Coraje y sus hijos* – conocida por muchos de ustedes – se estaría cumpliendo una acción física. En lugar de limitarse a llorar a su hija, en una escena al estilo de la *Piedad*, Madre Coraje busca una lona para cubrir a la muerta, entrega dinero a dos campesinos para que la entierren, etc. El “super-objetivo” de la imagen es: Ciega al hecho de que sus negocios bélicos le han costado la pérdida de todos sus hijos, la mujer se apresura a regresar “al negocio”, es decir a la guerra”.

primeiros já estão mortos, considerando que Mãe Coragem não fica sabendo objetivamente da morte do segundo, ainda que talvez já a suponha – e sugere a sobreposição da atitude comercial dessa mesma mãe, que providencia rapidamente uma lona, para não deixar exposto o cadáver de sua filha, paga os camponeses para que a enterrem e segue imediatamente, puxando, sozinha, sua grande carroça, ou seja, seu comportamento difere do que socialmente é esperado de uma mãe – provavelmente, que expresse vivamente sua dor e siga o protocolo de um velório, de um enterro, de um luto, e faça, para tanto, uma interrupção em seu cotidiano profissional;

2) Brecht formula o superobjetivo do mesmo modo como faz quando formula o *Gestus* fundamental de uma cena ou espetáculo, o que já permite entrever, ao mesmo tempo, a semelhança e a diferença entre os dois conceitos: ambos demarcam uma atitude global do artista diante do material que tem à sua frente (nesse caso, uma cena teatral); o que muda, de uma abordagem para a outra é, justamente, o deslocamento do foco no sofrimento individual para o foco no modo com esse mesmo indivíduo conflituado comporta-se envolvido por uma problemática social – aqui, a Guerra dos Trinta Anos, na qual uma mãe age como uma negociante, mesmo diante da morte recente da própria – e última – filha. Aqui, a força da história – e da guerra – esfacela a força da maternidade – e do afeto, instaurando a contraposição dos “níveis distintos” cogitados por Jameson,²²⁹ em relação ao funcionamento do *Gestus*.

Para Brecht, em busca de construir e expressar sua opinião crítica acerca de complexas relações sociais, o ator não deve preocupar-se apenas com o seu personagem.

Na proposição brechtiana, o ator, em seu processo de criação, deveria partir “do zero” e conduzir “todas as situações da maneira mais espontânea” e pronunciar “as frases uma depois a outra, porém como se cada uma delas fosse a última”.

Em busca de compreender o personagem e suas relações, ou seja, “para encontrar o *gestus* – quer dizer, a atitude essencial que subjaz a toda frase ou discurso – que apoia as

²²⁹ JAMESON, 1999, p. p. 143-144.

frases”, o ator tenta dizer “outras frases, mais cotidianas, que não dizem exatamente o mesmo que diz o texto, mas que contém o *gestus*”.²³⁰

Ou seja, o ator deve buscar frases que continuem remontando à mesma atitude subjacente, ao mesmo *Gestus* fundamental.

Fica evidente aqui que o *Gestus*, em suas diversas nuances, não se refere a uma técnica que balize pontualidades gestuais da cena, mas a uma perspectiva atitudinal estético-política do ator (e demais produtores e receptores da cena) em relação ao texto e aos personagens a partir dos quais desenvolve seu processo criativo.

Esse processo não deixa de pautar-se pela investigação intuitiva de perceber e identificar elementos de atuação que vão surgindo ao longo dos ensaios, para estabelecer o que pode ser o “conteúdo gístico” ou o *Gestus* fundamental de uma cena a ser interpretada, uma vez que, conforme já dito anteriormente, ambos advêm de um exercício contínuo de leitura sensível, criativa e crítica da cena e do mundo.

Avançando na compreensão do *Gestus* fundamental, trago Pavis, cogitando que, “diante das formas múltiplas do *gestus*, Brecht é levado a distinguir o simples *gestus* social ‘pontual’ e próprio de um ator ou de um jogo de cena” de um outro tipo de *gestus*, o “*gestus* fundamental (*Grundgestus*), característico da peça ou de uma ação em particular”.

Partindo dessa diferenciação básica, esse autor avança em sua explicação: “o *gestus* fundamental apresenta-se já como um condensado da fábula; ele constitui o substrato inalienável da relação gestual entre, pelo menos, duas pessoas, relação que deve sempre ser facilmente legível quaisquer que seja a escolha da encenação”.²³¹

Antes de comentar o ponto mais relevante, faço um reparo ao desfecho da citação, pois dever ser “sempre facilmente legível” é um objetivo que não se coaduna completamente com a proposta brechtiana de formar espectadores iniciados.²³²

Deixo soar a seguinte pergunta: se uma cena deve ser sempre facilmente legível, como estimular o espectador a complexificar sua leitura?²³³

²³⁰ BRECHT, 1976a, p. 13. “Para encontrar el *gestus* – es decir, la actitud esencial que subyace a toda frase o alocución – que apoya las frases, ensaya otras frases, más vulgares, que no dicen exactamente lo mismo que dice el texto, pero que contienen el *gestus* [...]”

²³¹ PAVIS, 2000, p. 70. “Le *gestus* fondamental rend déjà compte d’un condensé de la fable; il constitue le substrat inaliénable de la relation gestuelle entre au moins deux personnes, relation que doit toujours être facilement lisible quels que soient le choix de la mise en scène”.

²³² Brecht *apud* KOUDELA, 2007, p. 110.

Feita essa ressalva, compreender o *Gestus* fundamental como “condensado da fábula”, diferencia essa nuance, portanto, da pontualidade de diversos *Gestus* sociais específicos, cujo processo de reflexão crítico-social, ao longo do qual se estabelecem, é sustentado pela formulação do *Gestus* fundamental.

Jameson contribui para o aprofundamento dessa diferenciação básica, questionando:

Mas o *Grundgestus* brechtiano vem primeiro ou por último? Ele resume algo ou, ao invés disso, sugere parâmetros segundo os quais a encenação deve ocorrer? No caso da maior parte das peças clássicas (ou na readaptação de *Kreidekreis*) [*O círculo de giz caucasiano*] ele faz as duas coisas, pois resume a matéria-prima clássica com o intuito de a retrabalhar em termos do que agora pode ser chamado de tensão ou contradição fundamental. Mas, no sentido em que se afirmou que tudo em Brecht, de uma forma ou de outra, é plágio, quer do passado quer do presente, de outros povos ou dos clássicos, o *Grundgestus* sugere também a singularidade de um certo “modo de produção” brechtiano no qual há sempre um material em estado bruto preexistente que requer uma reelaboração baseada em uma interpretação.²³⁴

A questão proposta pelo autor e suas respectivas respostas fazem com que seja possível entrever dois movimentos operativos do *Gestus* fundamental:

- 1) Por um lado, pode vir primeiro, ou seja, a cena (configurada como *Gestus* social) pode partir da formulação do *Gestus* fundamental a partir do texto dramático (formulação que é, por sua vez, resultado de uma determinada leitura do mundo, de uma problemática social), e, então, o *Gestus* fundamental leva a encenação a percorrer determinados caminhos em suas opções estético-políticas, direcionando a escolha do modo pelo qual as atitudes e posturas expressas cenicamente são dispostas no tempo e no espaço, e como são concretizadas mediante a utilização dos diversos elementos da linguagem teatral;
- 2) Por outro lado, pode vir por último, no caso em que se parte de um “material em estado bruto preexistente”; tal material, necessariamente, vai requerer “uma reelaboração baseada em uma interpretação”, ou seja, é de uma determinada

²³³ Aqui, remeto o leitor desta Tese ao capítulo 6, onde encontram-se exemplos de como um espetáculo pode desenvolver sua narrativa de modo a complexificar o olhar o espectador, sem utilizar somente a estratégia de entregar um *Gestus* “sempre facilmente legível”.

²³⁴ JAMESON, 1999, p. 145.

problemática social que serão levantados os elementos cuja análise crítica fornecerá a base para ser construído um conjunto de *Gestus* sociais, a partir dos quais será formulado um ou mais *Gestus* fundamentais, que, então, funcionarão como um processo de aprofundar e esclarecer o sentido crítico-social de determinado espetáculo teatral.

Jameson afirma que o *Gestus* fundamental “faz as duas coisas”, ou seja, esse conceito funciona antes e depois da elaboração cênica, instaurando um circuito permanente de descida ao concreto e específico e subida ao abstrato e genérico, processo que não se exaure enquanto caminha o processo criativo que, no caso específico do teatro pode não se dar nunca por terminado, pois, na presencialidade efêmera de cada espetáculo, é possível começar um novo ciclo de elaboração e o círculo operativo do *Gestus* fundamental pode continuar a girar.

Penso a formulação do *Gestus* fundamental como também passível de acontecer, não apenas antes ou depois da cena, mas também durante o processo de criação cênica ou de leitura de cena. Tal formulação pode acontecer por meio de aproximações sucessivas, delineando um processo de construção e compreensão das relações que se podem estabelecer entre a cena produzida ou recebida e problemáticas sociais a elas relacionadas.²³⁵

Em um de seus outros textos em que trata do *Gestus*, Brecht acrescenta-lhe um aposto, “intenção gestual”, expressão ligada, a meu ver, à nuance do *Gestus* fundamental.

Ao trazer a dimensão da intencionalidade, Brecht alarga sua explicação apontando para uma atitude que engloba todo um espetáculo teatral. Ao mesmo tempo, reconhece a dificuldade de determinar claramente o que chama de “*gestus* global de uma peça”, e a impossibilidade de serem formuladas *a priori* perguntas para determiná-lo.

Brecht acrescenta, então, a importância da “atitude do autor [dramático] em relação ao público” e coloca uma série de questões sobre essa atitude: “Ensina? Alfineta? Provoca? Alerta? Pretende ser objetivo? Subjetivo? Procura pôr o público de mau ou bom humor? Ou

²³⁵ Aqui, remeto o leitor desta Tese ao capítulo 5, onde encontrará exemplos de como as dificuldades da relação de alguns dos colaboradores de *O Guesa Errante ou...*, diante do material literário inicial (o poema *O Guesa*, de Sousândrade), serviram como provocações a um avanço na compreensão do processo de criação desenvolvido. Esses exemplos constituem-se por meio de relatos do modo pelo qual esses criadores relacionaram-se com esse desafio, relação processual que influencia na constituição do *Gestus* fundamental desse espetáculo, o qual se concretiza no título do mesmo.

somente pretende que [o público] participe de seu próprio estado de ânimo? Apela aos instintos? À razão? A ambos?”²³⁶

Nessas interrogações, é clara a preocupação brechtiana com o posicionamento do artista frente à relação com que pretende vincular-se ao espectador por meio do espetáculo teatral.

Reitero o fato de que Brecht pensa na totalidade do ciclo produção/recepção teatral e o espectador é concebido como um elemento ativo nesse processo, instigado à atividade mais ou menos intensa, conforme o maior ou menor engajamento do artista, que avalia suas próprias intenções estético-políticas enquanto criador cênico, e busca colocá-las em prática.

Brecht prossegue, elencando novas perguntas que se somam à atitude do autor para atingir a “atitude geral” da época, seja a época do autor, seja a da ação contida na peça: “[...] é representativo o autor? Os personagens da obra o são?” Questiona também a possibilidade de distanciar os acontecimentos: “a peça é uma pintura de época ou descreve um processo íntimo? Trata-se de uma parábola que pretende demonstrar algo? Trata-se de uma descrição desordenada de acontecimentos?”²³⁷

Brecht acrescenta, nesse ponto de seu texto, a seguinte consideração:

Todas estas são perguntas que se deve formular. Porém, permanecem pendentes muitas outras. E quem as formula não se deve deixar enervar pelo fato de que as respostas contradigam-se entre si; porque a peça adquire vitalidade por meio de suas contradições. Porém, ao mesmo tempo, devem colocar-se claramente essas contradições e não proceder em termos vagos, confiando na cômoda sensação de que a conta não vá dar um resultado exato.²³⁸

²³⁶ BRECHT, 1976b, p. 64. “¿Enseña? ¿Aguijonea? ¿Provoca? ¿Alerta? ¿Pretende ser objetivo? ¿Subjetivo? ¿Procura poner al público de mal humor o de buen humor? ¿O sólo pretende que participe de su propio estado de ánimo? ¿Apela a los instintos? ¿A la razón? ¿A ambas cosas? Etcétera, etcétera, etcétera”.

²³⁷ BRECHT, 1976b, p. 65. “[...] ¿es representativo el autor? ¿Son los personajes de la obra? Luego está la distancia respecto a los sucesos. ¿Es una pieza una pintura de época o describe un proceso íntimo? Y dentro de esa distancia está el tipo de obra. ¿Se trata de una parábola, que pretende demostrar algo? ¿Se trata de una descripción desordenada de sucesos?”.

²³⁸ BRECHT, 1976b, p. 65. “Todas éstas son preguntas que deben formularse. Pero quedan pendientes muchas otras. Y quien las formula no debe dejarse amilanar por el hecho de que las respuestas se contradigan entre sí; porque la pieza adquire vitalidad a través de sus contradicciones. Pero al mismo tiempo debe plantear claramente esas contradicciones y no proceder en términos vagos, confiando en la cómoda sensación de que al cuenta no va a dar un resultado exacto”.

O autor e demais companheiros de criação cênica – e aqui eu incluo o espectador, indo ao encontro do pensamento brechtiano – devem colocar para si próprios as questões necessárias à verificação de como a função social do teatro está sendo trabalhada em determinado espetáculo teatral, cuja montagem esteja sendo cogitada ou já em andamento.

Não há um rol pré-definido de interrogações a serem formuladas. E as respostas, por sua vez, são elas próprias imprevisíveis, e podem resultar em uma “conta” que “não vá dar um resultado exato”, ou seja, o artista vai precisar percorrer os inesperados caminhos que se apresentam ao longo do processo criativo, e não se acomodar, uma vez que não obterá mesmo resultados matematicamente precisos.

Esse desafio pode ser tomando como oportunidade para o artista buscar o desenvolvimento de uma arte que vá ao encontro da função e do objetivo que se inspiram na sugestão brechtiana.

Uma outra possibilidade de compreender a nuance aqui focalizada é proporcionada por Willet, quando, referindo-se aos versos brancos brechtianos, afirma que esses, ao serem pronunciados, deviam “transmitir a direção almejada pelo ator ou narrador”. As palavras ditas “tinham de comportar, implícito nelas, o propósito básico da fala, em vez de se limitarem a dar uma expressão elegante às idéias e imagens através das quais tal propósito poderia ser atingido”.²³⁹

Aqui, o termo “propósito” pode ser substituído por atitude subjacente e, logo, por *Gestus* fundamental, que orienta a forma pela qual é expresso o material linguístico a ser emitido cenicamente pelo respectivo ator ou narrador.

Brecht, por sua vez, no parágrafo 66 do *Pequeno Organon*, apresenta o *Gestus* fundamental por meio de seus característicos exemplos dramático-cênicos, dessa vez lançando mão de títulos a serem dados para cenas de diversas peças.

A primeira, de Shakespeare, a segunda, do próprio Brecht, a terceira, de Goethe, a quarta, de Büchner: “*Ricardo, Duque de Gloucester, corteja a viúva de sua vítima. Por meio de um círculo de giz descobre-se a verdadeira mãe do menino. Deus faz uma aposta com o diabo, na qual se joga a alma do doutor Fausto. Woyzeck adquire uma faca ordinária para tirar a vida de sua mulher*” [grifos do autor].²⁴⁰

²³⁹ WILLET, 1967, p. 167.

²⁴⁰ BRECHT, 1976b, p. 135. “[...] *Ricardo, duque de Gloucester, corteja a la viuda de su víctima. Por medio de un círculo de tiza se descubre quién es la verdadera madre del niño. Dios hace una puesta al diablo, en la que se juega el alma del doctor Fausto. Woyzeck adiquiere un cuchillo ordinario para quitar la vida a su mujer* [...]”.

Em cada um dos títulos, há uma relação entre personagens, relação que não se reduz ao plano interpessoal, mas remete ao plano mais abrangente das relações sociais:

- 1) Ricardo III, marcado por uma deformidade que o leva a rejeitar a si próprio, comprometendo sua sociabilidade, compensa essa dificuldade de afirmação social utilizando sua extrema inteligência em uma desenfreada luta pelo poder, lançando mão de todos os expedientes, inclusive o de seduzir a esposa do homem que acabou de assassinar, e que era um obstáculo à desejada ascensão social do protagonista;
- 2) A relação mãe e filho, reconfigurada devido ao término do conflito social deflagrado pela guerra civil, é redefinida a partir de uma estranha estratégia: desenhar um círculo de giz no chão para que, dentro dele, seja decidida a posse da criança por duas supostas mães, sendo a criança um príncipe com todas as decorrências (e vantagens) de sua recentemente recuperada posição econômica, política e social; as mulheres que disputam a posse da criança, por sua vez, estão localizadas socialmente em classes distintas;
- 3) Em uma esfera sobrenatural, a vida de um homem é transformada em um brinquedo entre Deus e o diabo, personagens que podem ser tomados como metáforas de uma ordem social absolutamente vertical em relação às decisões individuais e ao comportamento de um homem em relação aos outros;
- 4) Na vertigem de sua progressiva pauperização, tratado como uma cobaia de laboratório, um homem decide a relação ciumenta com sua mulher, podendo, devido às suas condições econômicas (é um soldado raso), comprar apenas uma arma barata para atingir seu objetivo pessoal.

Em cada formulação brechtiana, é latente a possibilidade de derivar uma série de relações concêntricas, uma diversidade de níveis (Jameson), de ordem social, os quais contextualizam a relação primordial que desencadeia a ação de determinado personagem.

De cada formulação sintética pode decorrer a criação de *Gestus* sociais específicos, a partir dos quais se compõem as respectivas cenas.

Em outra passagem, Brecht chega a formular o que eu denominaria um *Gestus* fundamental triplo para sua peça *Mãe Coragem e seus filhos*, intitulado seu breve texto como “*O que deve mostrar, fundamentalmente, uma representação de Mãe Coragem e seus filhos*”.²⁴¹

- 1) “Que, na guerra, não é a gente pequena quem faz os negócios”;
- 2) “Que, na guerra – que é uma continuação dos negócios, com outros meios – as virtudes humanas convertem-se em forças mortais e voltam-se contra quem as possui”;
- 3) “Que não há sacrifício excessivo para combater a guerra”.²⁴²

A partir das três proposições brechtiana, podem ser feitas as seguintes considerações:

- 1) O indivíduo “pequeno”, que negocia suas diminutas vendas no contexto da guerra, vê-se diante das consequências das decisões daqueles que fazem da guerra um negócio lucrativo em grande escala; os altos escalões sociais envolvidos na decisão e realização dos fatos bélicos definem o leque de opções dos baixos escalões sociais, que passam a sobreviver nessa nova conjuntura;
- 2) Os valores morais – as “virtudes humanas” – são distorcidos pelos interesses que motivam a guerra, invertendo os primeiros e as segundas ao seu bel prazer, tendo como principal preocupação a continuidade da indústria bélica e seus desdobramentos;
- 3) A dificuldade inerente a quaisquer esforços empreendidos contra a guerra é uma perspectiva que não pode ser perdida de vista com relação à avassaladora corrente de forças econômicas, políticas e sociais contrárias, que sustentam a

²⁴¹ BRECHT, 1976b, p. 21 (“Lo que debe mostrar, fundamentalmente, una representación de Madre Coraje y sus hijos”).

²⁴² BRECHT, 1976b, p. 21. “Que en la guerra, nos es la gente pequeña la que hace dos grandes negocios. Que en la guerra – que é una prosecución de los negocios, con otros medios – la virtudes humanas se convierten en fuerzas mortales, que se vuelven contra quienes las poseen. Que no hay sacrificio excesivo para combatir la guerra”.

continuidade dos empreendimentos bélicos, corrente que, necessariamente, produz perdas entre aqueles que lutam por combatê-la; mesmo considerando os riscos, essa atitude contrária à guerra não deve ser abandonada.

Aqui fica patente que o *Gestus* fundamental funciona como um substrato estético-político, composto de formulações obtidas por meio de leituras da realidade social (nesse caso, a guerra), conjugadas a convicções que levam a um decidido posicionamento diante dessa mesma realidade, o qual precisa ser traduzido cenicamente.

O exemplo acima demonstra, também, que o *Gestus* fundamental não é, necessariamente, uma formulação única, podendo ser a composição de formulações diversas, confluindo para alcançar o objetivo pretendido pelo artista.

Ao mesmo tempo, na leitura do espetáculo teatral, também é possível formular mais de um enunciado para uma mesma cena ou espetáculo. Cada caso, seja na produção ou na recepção da cena teatral, apresenta desafios únicos, e deve ser tratado em sua particularidade.

Finalizando o exame dos últimos enunciados brechtianos citados acima, é necessário lembrar que Brecht elaborou os mesmos a partir tanto de sua experiência artística e cidadã anterior, quanto a partir de sua experiência em andamento, pois produziu essa peça durante seu exílio, fazendo menção metafórica à Segunda Grande Guerra Mundial.

Brecht, no entanto, não elaborou uma Tese sobre essa guerra, não foi esse o tipo de objeto que resultou de seus esforços, mas um texto dramático, que posteriormente utilizou em encenações que dirigiu, mais de uma vez, sendo esses dois movimentos de criação artística os lugares onde podem ser acompanhados os desenvolvimentos das reflexões que, anteriormente ou posteriormente, talvez até mesmo, paralelamente, registrou por escrito em forma de proposições teóricas, dentre elas, a da possibilidade e utilidade de formular-se um *Gestus* fundamental.

2.4 *Gestus* da demonstração

Essa nuance do *Gestus* é apontada por Brecht no parágrafo 71 do *Pequeno Organon*, quando trata do “*gestus* da demonstração, que sempre acompanha o *gestus* demonstrado”.²⁴³

O teatro assume a si próprio como teatro, como demonstração artisticamente elaborada da visão de mundo de seus produtores, e não como substituto mimético da “vida real”.

Partindo dessa ideia central, é plausível considerar que um dos campos principais de demonstração cênica, tendo em vista o *Gestus* como operador conceitual a ser utilizado no polo da produção, polo em que se situa essa nuance do *Gestus*, é o trabalho do ator, em sua relação presencial com o espectador.

Referindo-se ao ator alemão de seu tempo, Brecht ressentia-se da falta de elaboração e unidade no que tange ao seu trabalho com o gesto. Esse ator encontra-se “desvalido” no que se refere à elaboração da sua gestualidade, não tem seu domínio completo, ao ponto de que “o que deveria ser pessoal é arbitrário; o que deveria ser natural não passa de casual”. E Brecht continua, dizendo que “um mesmo ator emprega gestos próprios do circo e uma expressão facial que somente pode ser vista da primeira fila da platéia e com ajuda de binóculos”.²⁴⁴

Tal preocupação, certamente, deve ter influenciado na emergência progressiva da elaboração e utilização do *Gestus*, a partir do qual o ator elabora seus gestos baseando-se não em referenciais esparsos e desconectos, mas em uma busca permanente de compreender a função social de sua arte, função que lhe demanda uma acurada seleção e elaboração gestual, e uma intensa preocupação com a recepção de seu trabalho gestual pelo seu respectivo espectador.

Um aspecto relevante que Brecht apresenta, ligado ao trabalho do ator, e que se relaciona como o *Gestus* da demonstração, diz respeito ao teatro chinês: trata-se da clareza com que se revela, na atuação do ator chinês, “a dupla demonstração”, em que “os chineses não somente mostram a conduta dos homens, mas a conduta dos atores. Mostram como os atores executam, à sua maneira, os gestos dos homens.”

²⁴³ BRECHT, 1976b, p. 138. “El *gestus* de la demostración, que siempre acompaña al *gestus* demostrado [...]”.

²⁴⁴ BRECHT, 1973, p. 142. “[...] desvalido [...] Lo que debería ser personal es arbitrario; lo que debería ser natural no pasa de ser casual. Un mismo actor emplea gestos propios del circo y una mímica que sólo puede ser advertida desde la primera fila de platea y con ayuda de prismáticos”.

Partindo dessa “dupla demonstração”, Brecht descobre uma terceira, propondo que, “ao observar um ator chinês, estão sendo observadas, pois, nada menos que três pessoas: uma que exhibe e duas que são exibidas”.²⁴⁵

Ou seja, uma pessoa mostra-se como ator e como personagem, cambiando de uma ênfase para a outra ao longo de sua atuação em cena.

Em meio às suas detidas análises do teatro chinês, Brecht pondera:

É difícil conceber o efeito de distanciamento da arte dramática chinesa como uma técnica que pode ser transferida para outro meio, como uma concepção de arte que se pode desligar do teatro chinês. Além disso, o teatro chinês parece-nos extremamente precioso [caracterizado por preciosismos estilísticos]; a sua representação das paixões humanas, esquemática, e a sua concepção da sociedade, rígida e errada. À primeira vista, nada desta grande arte nos parece coadunar-se a um teatro realista e revolucionário.²⁴⁶

Mais adiante, Brecht afirma, também, que “o estudo de uma técnica como a do efeito de distanciamento chinês só será, de fato, proveitoso para quem necessitar dela, tendo em vista objetivos sociais bem determinados”.²⁴⁷

Brecht não pauta sua proposta de teatro épico pela mesma orientação política do teatro tradicional chinês, o qual não tem como alvo privilegiado a problematização da complexidade das relações sociais do país e do tempo onde e quando está situado, funcionando socialmente muito mais como reforço estético-político de uma longa tradição cultural, que se mantém não muito ativo em relação à possibilidade de questionar em profundidade a ordem social vigente.

Ainda assim, Brecht não deixa de admirar essa “grande arte”, de inspirar-se nela e mesmo de apropriar-se de aspectos dessa arte teatral, que lhe parecem adequados ao seu projeto de sentido revolucionário, em diálogo com a teoria marxista que propõe uma revolução transformadora rumo a uma sociedade sem classes.

Não obstante a necessidade de uma atitude crítica, por sua vez baseada no modelo da atitude científica, tidas por Brecht como necessárias tanto para atores quanto para espectadores, diretores, autores e demais sujeitos da produção e da recepção teatrais, Brecht

²⁴⁵ BRECHT, 1976a, p. 40. “Al observar a un actor chino se está observando, pues, nada menos que a tres personas: una que exhibe e dos que son exhibidas”.

²⁴⁶ BRECHT, 2005, p. 83.

²⁴⁷ BRECHT, 2005, p. 84.

ressalta que “um dos postulados fundamentais da teoria do teatro épico é *que a atitude crítica pode ser uma atitude artística*” [grifo do autor].²⁴⁸

Por meio desse postulado Brecht contrapõe-se à “arte culinária”, na qual os sujeitos do fazer e pensar teatral tornam-se todos apenas fabricantes e consumidores de espetáculos meramente digestivos, destinados única e exclusivamente a reproduzir a ordem social vigente, sem sequer esboçar a tentativa de provocar nem mesmo pequenas ranhuras através das quais se possa enxergar mais além daquilo que os múltiplos discursos sociais dominantes denotam.

Para escapar do âmbito “culinário”, e partindo da ideia de ciência como um modo de conhecimento que se propõe a aprofundar o conhecimento da realidade, indo além do senso comum e somando-se ao modo de conhecimento artístico, é plausível pensar que o *Gestus* da demonstração – como, ademais, outras categorias estético-políticas da teoria teatral brechtiana – tem, como uma de suas questões de fundo, o diálogo produtivo entre arte e ciência, tema ao qual é oportuno retornar para acrescentar alguns comentários.

Convém lembrar, com Jameson, que, para Brecht,

[...] a ciência – em alemão *Wissenschaft* (conhecimento) – é também um pouco mais que a “ciência” especializada das línguas ocidentais – ciência e conhecimento não são tarefas árduas e enfadonhas, mas, sobretudo, fontes de prazer: mesmo as dimensões epistemológicas e teóricas da “ciência” devem ser pensadas em termos de uma revista como *Mecânica Popular* e do caráter de entretenimento manual resultante da combinação de ingredientes e do aprendizado do uso de ferramentas novas e incomuns.²⁴⁹

Em outras palavras, o conhecimento científico não está dissociado nem de sua função instrumental para lidar com situações contraditórias inerentes à convivência social (incluindo a problematização dela), nem da possibilidade do prazer advindo dessa mesma descoberta e utilização.

Tampouco o conhecimento artístico escapa da necessidade de ser útil e prazeroso, conforme acompanhamos em um excerto de *A Compra do latão*, em que Brecht – no papel do filósofo, provoca continuamente o dramaturgista e os atores com os quais conversa sobre o teatro que deseja ver em cena – afirma:

²⁴⁸ BRECHT, 1973, p. 197. “Uno de los postulados fundamentales de la teoría del teatro épico es *que la actitud crítica puede ser una actitud artística*”.

²⁴⁹ JAMESON, 1999, p. 15.

A ciência busca em todos os terrenos possibilidades para realizar experimentos ou representações plásticas dos problemas. Constroem-se modelos que mostram os movimentos das estrelas; com engenhosos aparelhos mostra-se o comportamento dos gases. Também experimenta-se no homem. Porém, nesse âmbito, as possibilidades de demonstração são muito limitadas. Minha ideia era, pois, aplicar sua arte da imitação a demonstrações desse tipo. Poderiam ser reproduzidos fatos da vida social do homem, os quais requerem explicação. Por meio dessa objetivação seria possível alcançar certos conhecimentos de aplicação prática.²⁵⁰

É evidente a proposta brechtiana de lançar mão da atitude científica como modelo para a atitude artística.

Nessa perspectiva, o artista, utilizando seus recursos específicos de expressão e sua maneira particular de colocar-se diante do mundo – por meio de processos e produtos artísticos – pode “realizar experimentos ou representações plásticas dos problemas”, com ênfase nos problemas de caráter social, contribuindo, pelos meios específicos da arte, para uma possível “explicação” requerida pelos complexos “fatos da vida social do homem”, para um necessário aprofundamento na compreensão desses fatos.

Esse conhecimento, mediado por processos de criação artística, pode servir para uma “aplicação prática” na medida em que alargue a possibilidade de compreensão estética e política do mundo representado artisticamente, ensejando um desdobramento para além desse âmbito, rumo à prática social em suas outras possibilidades de manifestação.

Brecht, desse modo, intenciona contribuir para um processo socialmente revolucionário desde seu lugar de artista, frisando que o teatro conta com seus recursos específicos, “conta com a delicadeza da cor, com os recursos de um agrupamento equilibrado e significativo, com uma ‘géstica’ própria, conta com *o estilo* para dominar a feiúra”, o teatro “tem à sua disposição o humor, a fantasia e a sabedoria”. [grifo do autor]²⁵¹

²⁵⁰ BRECHT, 1976a, p. 131-132. “La ciencia busca en todos los terrenos posibilidades para realizar experimentos o representaciones plásticas de los problemas. Se construyen modelos que muestran los movimientos de las estrellas; con ingeniosos aparatos se muestra el comportamiento de los gases. También se experimenta en el hombre. Empero, en este ámbito las posibilidades de demostración son muy limitadas. Mi idea era, pues, aplicar vuestro arte de la imitación a demostraciones de ese tipo. Podrían reproducirse sucesos de la vida social del hombre, que requieren explicación. A través de esa objetivación se podrían alcanzar ciertos conocimientos de aplicación práctica”.

²⁵¹ BRECHT, 1976a, p. 58. “[...] cuenta con la delicadez del color, con los recursos de un agrupamiento equilibrado e significativo, de una “géstica” original; en una palabra, cuenta con *el estilo* para manejar la fealdad. Tiene a su disposición el humor, la fantasía y la sabiduría”.

O teatro épico, frisa Brecht, “é um teatro cem por cento artístico, com conteúdos complexos e ambiciosos objetivos de caráter social”.²⁵²

A equação brechtiana (arte + ciência), conquanto pareça simples em sua formulação, pode tornar-se complexa em sua aplicação prática. Ainda assim, é possível identificar propostas cênicas que aliam teatro e ciência de modo extremamente instigante e produtivo, tal como fazem alguns grupos e coletivos brasileiros (e estrangeiros) da atualidade, bem como iniciativas teatrais realizadas em contextos acadêmicos e universitários, e mesmo as que se desenvolvem em uma parceria entre essas duas vertentes de investigação.

O *Gestus* da demonstração, no que tange à relação entre arte e ciência em Brecht, direciona artista cênico e leitor de cena a investigar como a cena pode ser produzida e recebida, em uma perspectiva crítico-social, e descrever os modos pelos quais a cena realiza artisticamente o percurso correspondente a uma demonstração científica.

Para tanto, atenção e cuidado aos mínimos detalhes tornam-se habilidade e atitude a serem desenvolvidas ao extremo.

Do ensaio “Cena de rua”, extraio as seguintes considerações de Brecht, que dão continuidade ao raciocínio que aqui apresento:

Consideremos um detalhe: pode o nosso imitador de rua chegar a repetir um comentário – por exemplo, a afirmação do motorista de que estava esgotado pelo excesso de trabalho – em *tom excitado*? Há tantas probabilidades que o faça quantas as de um emissário que regressa de uma audiência com o rei inicie o informe a seus concidadãos com as seguintes palavras: “Vi o rei barbudo”. É indubitável que para que [o imitador de rua] possa falar nesse tom [excitado] – ou melhor, para que deva falar nesse tom – seria preciso imaginar uma situação de rua na qual essa excitação (provocada precisamente por esse aspecto do assunto) desempenhe um papel especial. (No outro exemplo, essa situação se criaria se o rei houvesse jurado deixar crescer a barba até que... etc. etc.) Temos que buscar um ponto de vista que induza o nosso imitador a submeter essa excitação à crítica. Ele tem que haver adotado uma atitude muito especial para chegar a imitar o tom excitado do motorista: por exemplo, se atacasse os motoristas por não terem feito nada para diminuir seu horário de trabalho. (“Nem sequer sindicalizou-se, porém, quando ocorre uma desgraça, surgem as aflições: ‘Passo dez horas ao volante!’”)²⁵³

²⁵² BRECHT, 1976a, p. 157. “[...] es un teatro artístico cien por ciento, con contenidos complicados y ambiciosos objetivos de carácter social”.

²⁵³ BRECHT, 1976a, p. 152. “Consideremos un detalle: ¿puede nuestro imitador callejero llegar a la situación de repetir un comentario – por ejemplo, la afirmación del chofer, de que estaba agotado por exceso de trabajo – en *tono excitado*? Hay tantas probabilidades de que lo haga como que un emisario que regressa de una audiencia con el rey inicie el informe a sus conciudadanos con estas palabras: “He visto el barbudo rey”. Es indudable que para que pueda hablar en ese tono – mejor dicho, para que deba hablar en ese tono – sería preciso imaginar una

Brecht, em sua argumentação, defende a importância do ponto de vista e da atitude do ator, por meio da figura análoga do imitador de rua, diante da pessoa imitada e da situação que representa a partir do acidente testemunhado.

Ao mesmo tempo, Brecht descreve todo um processo de elaboração do modo pelo qual o narrador do acidente apresenta seu relato.

No caso acima, o elemento em foco não é o gesto, mas a entonação. Para que o imitador de rua decida como deve reportar o fato a seus interlocutores, ele deve adotar uma “atitude muito especial”, deve haver um ponto de vista que o induza a refletir sobre a pertinência ou não de agregar um detalhe de entonação à sua atuação, como seria o caso de reproduzir uma fala do motorista evidenciando não apenas seu descontrole emocional, mas enfatizando a sua responsabilidade em relação ao estado de exaustão que talvez tenha sido a principal causa do acidente.

Brecht atribui “ao teatro uma clara função social” e fixa “critérios que permitem estabelecer se o processo representado por ele tem ou não sentido”, possibilitando ao ator e ao diretor, durante os ensaios, “enquanto elabora-se a produção com todas as suas dificuldades secundárias, artísticas e sociais – se a função social do aparelho [teatral] coletivo permanece intacta”²⁵⁴.

O *Gestus* da demonstração pode ser compreendido, portanto, como um modo de abordar a criação e a leitura da cena, tendo como ponto central o estabelecimento detalhado do que tem ou não relevância de ser mostrado em cena. É a partir dessa elaboração coerente que a função social do teatro, no contexto da proposta brechtiana, é devidamente preservada.

Trata-se, aqui, de um caminho extremamente exigente para o artista, o de checar continuamente se sua atitude diante da arte e diante do mundo está de acordo com seu projeto

situación callejera en la cual esa excitación (provocada precisamente por ese aspecto del asunto) desempeñe un papel especial. (En el otro ejemplo, esta situación se crearía si – por ejemplo – el rey hubiera jurado dejarse crecer la barba hasta que... etcétera, etcétera.) Tenemos que buscar un punto de vista que induzca a nuestro imitador a someter esa excitación a la crítica. El testigo informante tiene que haber adoptado una actitud muy especial para llegar a imitar el tono excitado del chofer: por ejemplo, si atacara a los choferes por no haber hecho nada por acortar su horario de trabajo. (“Ni siquiera se ha agremiado, pero cuando ocurre una desgracia vienen las aflicciones: “¡Llevo diez horas al volante!””).

²⁵⁴ BRECHT, 1976a, p. 158. “[...] una clara función social [...] criterios que permiten establecer si el proceso representado por él tiene o no sentido”. [...] “mientras se gesta la producción con todas sus dificultades secundarias, sus problemas artísticos y sociales – si la función social del aparato en conjunto permanece intacta”.

de sentido, verificando se há um alinhamento desse projeto com o espetáculo que apresenta ao espectador, com a mesma contundência de uma argumentação bem encadeada, de uma demonstração bem estruturada e de evidente força persuasiva.

Nessa mesma linha de argumentação, trago aqui um dos apontamentos de Brecht sobre a dialética no teatro:

A questão é se o teatro deve mostrar ao público os seres humanos de modo tal que os possa compreender ou de modo que os possa transformar. No segundo caso, é preciso proporcionar a esse público um material muito diferente, reunido com o critério de que as complexas, múltiplas e contraditórias relações entre indivíduo e sociedade resultem visíveis (e o espectador possa identificar-se parcialmente com elas).²⁵⁵

Brecht apresenta duas possíveis finalidades para o artista: compreender e transformar.

Entendo essas finalidades, aqui, ligadas aos sujeitos que produzem e recebem a arte.

Brecht aponta para uma atitude mais decidida, mais interessada (no sentido político do termo) em dar visibilidade à complexidade das relações sociais, e contrapõe duas instâncias – indivíduo e sociedade – sem que ambas deixem de constituir-se mutuamente, localizando sua proposta de transformação no “entre” essas dimensões.

Transformar é, então, um modo de compreensão que vai além, é um “pensamento-intervenção” (Silberman).

O critério proposto por Brecht para decidir-se o que mostrar ao espectador está na raiz da qual brota a categoria estético-política do *Gestus* da demonstração.

Trago, a propósito, um exemplo dado por Brecht, em que diferencia uma representação científica de uma representação artística:

Entre uma representação científica de um rinoceronte – como a que aparece, por exemplo, em uma obra de ciências naturais – e uma representação artística há uma diferença: a última revela a atitude do desenhista em relação ao animal. O desenho

²⁵⁵ BRECHT, 1976b, 192. “La cuestión es si el teatro debe mostrar al público los seres humanos de modo tal que los pueda comprender o de modo que los pueda transformar. En el segundo de los casos es preciso proporcionar a ese público un material muy diferente, reunido con el criterio de que las complejas, múltiples y contradictorias relaciones entre individuo y sociedad resulten visibles (y el espectador pueda identificarse parcialmente con ellas)”.

contém histórias, ainda quando somente restrinja-se a representar o animal. O rinoceronte parecerá preguiçoso ou irado, aborrecido ou astuto. O desenho [do artista] incorpora algumas características que são supérfluas para o simples estudo da estrutura óssea.²⁵⁶

A proposição brechtiana é interessante, pois nela aparece novamente o termo atitude, fundamental para a aproximação conceitual aqui empreendida.

O artista observa aspectos expressivos sobre os quais normalmente não se detém o cientista, aspectos próprios de uma visão pautada na percepção estética da realidade, no entanto, ambos alinham-se no que se refere à possibilidade de ultrapassar a realidade dada por meio da imaginação de novas realidades, imaginação vista como produtiva para a proposta brechtiana.

Cultivar uma atitude demonstrativa, aqui enfatizada e sugerida como aporte à atitude expressiva, não elimina outras dimensões criadoras como a intuitiva, a onírica, a emocional:

E por que [eu] haveria de silenciar sobre a esfera da intuição, do sonho, do sentimento? Os problemas sociais também são tratados assim pelos homens. A intuição e o conhecimento não se contrapõem. A intuição transforma-se em conhecimento; o conhecimento, em intuição. Os sonhos transformam-se em planos; os planos, em sonhos. Sinto saudades e ponho-me a caminho, e enquanto caminho, desejo. Os pensamentos são imaginados, os sentimentos são tocados.²⁵⁷

Brecht evidencia a relação dialética entre intuição e conhecimento [racional], entre os quais não há uma contraposição, essas duas dimensões da apreensão humana da realidade funcionam integradamente.

Os sentimentos – como a saudade – são motivos que levam o artista a caminhar, ou seja, a produzir sua obra.

²⁵⁶ BRECHT, 1976a, p. 210. “Entre una representación científica de un rinoceronte – como la que aparece, por ejemplo, en una obra de ciencias naturales – y una representación artística hay una diferencia: al última revela da actitud del dibujante respecto del animal. El dibujo contiene historias, aun cuando sólo represente el animal. El rinoceronte parecerá ocioso o iracundo o ahíto o ladino. El dibujo ha incorporado algunas características que son superfluas para el simple estudio de la estructura ósea”.

²⁵⁷ BRECHT, 1976a, p. 238-239. “¿Y por qué habría de querer silenciar yo la esfera de la intuición, del ensueño, del sentimiento? Los problemas sociales también son tratados así por los hombres. La intuición y el conocimiento no se contraponen. La intuición se transforma en conocimiento; el conocimiento en intuición. Los sueños se transforman en planes; los planes, en sueños. Siento añoranzas e me pongo en camino y mientras marchó, añoro. Los pensamientos se imaginan, los sentimientos se palpan”.

No prosseguimento de sua reflexão, Brecht acrescenta que os processos imaginativos e criativos – marcados pela intuição, pelo sonho e pelo sentimento – do artista estão ancorados nas vicissitudes do momento histórico no qual se desenrolam.

Há momentos nos quais se produzem “curto-circuitos”,

[...] fases em que os sonhos não se convertem em planos, nem as intuições em conhecimentos, nem a saudade incita a pôr-se a caminho. Esses são momentos maus para a arte: porque perde qualidade. O campo que medeia intuir e saber, esse campo de tensões de onde nasce a arte, desaparece. Poderíamos dizer que “descarrega-se”. No momento, não me interessam demasiado os artistas que se aprofundam na mística [da arte]. Interessam-me mais aqueles que deixam com impaciência sonhos sem planos e entregam-se a planos sem sonhos, que também são vazios.²⁵⁸

Brecht vive um contexto de guerras – a Primeira Guerra Mundial, o período entre-guerras e a Segunda Guerra Mundial –, acompanha direta e detalhadamente a ascensão do fascismo alemão, vive no exílio por quinze anos, perde seu primeiro filho durante a Segunda Grande Guerra, volta a seu país em meio a escombros, enfim, sua trajetória é marcada por momentos “maus para a arte”, em que o “campo de tensões de onde nasce a arte desaparece”, “se descarrega”.

Levando-se em conta que Brecht viveu as duas Grandes Guerras, o entre guerras e faleceu ainda sob o impacto da segunda, e partindo da afirmação de Ewen, de que o pensamento brechtiano “abrange não apenas o que estava acontecendo no palco como também o que acontecia na platéia e, além disso, o que estava acontecendo no mundo fora do teatro”,²⁵⁹ penso ser razoável dizer que se deva à sua trajetória histórica o fato de que, na afirmação final, Brecht exponha o seu interesse pelos que preferem “planos sem sonhos”, ou seja, pelos artistas que se veem sem dispor de condições propícias para seu desenvolvimento objetivo, minados pelo cotidiano completamente instável dos tempos de guerra, atingindo altos níveis de incerteza, e com uma necessidade urgente de combater esse estado de coisas desumano.

²⁵⁸ BRECHT, 1976a, p. 239. “[...] fases en las que los sueños no se convierten en planes, ni las intuiciones en conocimientos, ni la añoranza incita a ponerse en marcha. Esos son malos tiempos para el arte: porque pierde calidad. El campo que media entre intuir y saber, ese campo de tensiones donde nace el arte, desaparece. Podríamos decir que se descarga. Por el momento no me interesa demasiado lo que ocurre con los artistas que se sumen en la mística. Me interesan más aquellos que se partan con impaciencia de los sueños sin planes y se entregan a planes sin sueños, que también son vacíos”.

²⁵⁹ EWEN, 1991, p. 184.

Ainda assim, os “planos sem sonhos” não deixam de serem planos, projetos, apostas em um futuro que se entrevê em meio às explosões e destroços. E os sonhos não se ausentam completamente dos planos.

Talvez os “sonhos sem planos”, por sua vez, possam relacionar-se, por exemplo, com o uso que o governo nazista fez da arte erudita alemã, apresentando por meio dela um mundo ilusório, lançando mão do trabalho de grandes artistas, como Wagner, para construir e confirmar a identidade cultural de um povo que se projetava como aquele que devia dominar o mundo.

Cito Bolle para corroborar minha interpretação do fragmento citado, quando esse autor afirma que a estética de Brecht “não se colocou sob o signo de valores eternos, mas em oposição contra uma realidade histórica: o fascismo nacional socialista”.²⁶⁰

Peixoto, por sua vez, sintetiza:

Toda a obra de Brecht virá a ser a luta contra o capitalismo e contra o imperialismo. A reflexão sobre a situação do homem num mundo dividido em classes. A análise do comportamento ético e social do indivíduo diante da repressão. O estudo do relacionamento entre os homens, condicionado pela situação econômico-política em que vivem. Uma ânsia de pacifismo, de um novo humanismo, fundamentado na sociedade sem classes. A busca de um mundo mais justo onde a bondade venha a ser possível, a impossibilidade de ser bom no mundo em que vivemos. A análise da revolta contra a exploração do homem pelo homem.²⁶¹

Contraopondo-se à conjuntura econômica, política, social e cultural do nazismo, Brecht encontra, nessa mesma realidade, em suas características particulares, os elementos necessários para estabelecer uma das principais problemáticas sociais a serem elaboradas dramática e cenicamente e desenvolvidas na perspectiva do *Gestus* da demonstração.

Essa terceira nuance do *Gestus*, portanto, diversamente das duas primeiras (social e fundamental), não é uma ocorrência concreta, mas um campo de cogitações, um horizonte de reflexão, um conjunto de abordagens da cena teatral, que vão informar o modo pelo qual o produtor da cena vai construir seu objeto artístico, de modo a ressaltar a possibilidade que tem o discurso teatral de ser concebido como modo artístico de demonstração, de esclarecimento,

²⁶⁰ BOLLE, 1976, p. 395.

²⁶¹ PEIXOTO, 1974, p. 19.

de exposição das relações entre cena e mundo, entre teatro e realidade, entre obra cênica e problemática social.

A cena não se transforma em uma Tese, obviamente, pois não é o mesmo tipo de demonstração que está em jogo, não é a mesma linguagem, mas o modelo da demonstração científica é tomado como inspirador da possibilidade de reflexão artística efetiva sobre uma questão social ou sobre um conjunto delas, reflexão que vai, então, levar artista e espectador a conceberem a cena de um modo específico, que eu chamaria de demonstração cênica.

O *Gestus* da demonstração diz respeito à preocupação do artista com o modo de elaboração do material cênico, a partir do direcionamento advindo do *Gestus* como categoria mais ampla.

Um dos pontos nevrálgicos dessa preocupação, própria do *Gestus* da demonstração, incide na afirmação da cena como cena, há aqui um reforço na teatralidade da cena, no intuito de que, tal como é construída a cena, fique claro que a leitura da mesma também pode ser construída, e, conseqüentemente, a prática social do espectador – não sendo igualmente algo dado, mas construído pelo sujeito dentro de seu contexto – pode ser reconstruída, transformada.

Outro ponto importante é o fornecimento de “chaves” de leitura, a fim de que o espectador seja capaz de receber e acompanhar a demonstração cênica levada a cabo pelos artistas que a produziram.

É, portanto, dentro desse campo, desse horizonte, desse conjunto de abordagens, que se situa o processo reflexivo, quando é focalizado o *Gestus* da demonstração.

2.5 *Gestus* da entrega

A exemplo do *Gestus* da demonstração, o *Gestus* da entrega tampouco é ocorrência cênica, sendo, também, muito mais, uma somatória de pontos de vista que se voltam reflexivamente sobre as relações que se estabelecem entre espetáculo e espectador, quando pautadas no *Gestus*.

Brecht afirma, no parágrafo 76 do *Pequeno Organon*:

Há ainda outra questão a abordar: a entrega ao público do que se preparou nos ensaios. É necessário que o gesto de entregar algo já concluído esteja sempre subjacente à representação propriamente dita. Perante o espectador surge, agora, tudo o que não foi rejeitado e que foi submetido a múltiplas repetições; as reproduções concluídas devem, pois, ser apresentadas com absoluta lucidez, para que possam ser recebidas com lucidez.²⁶²

Nessa citação, acompanhamos a proposta brechtiana de que haja uma preocupação particular com o modo pelo qual o espetáculo é entregue ao espectador.

É necessário, partindo desse ponto de vista, ficar nítida a elaboração empreendida para que se chegue a um resultado cênico pertinente, é preciso haver o esforço de entregar, com lucidez, “algo já concluído”, em que pese a provisoriedade das conclusões.

Ao mesmo tempo, o que surge para o espectador é tudo que não foi rejeitado, portanto, algo do processo precisa continuar à vista no produto. No que foi escolhido, resta algo do que rejeitou-se, no que está sendo apresentado aqui e agora, permanece marca de algo do que ocorreu ali e ontem.

Trago, a propósito, um exemplo, descrito e analisado por Brecht, de uma atuação por ele assistida em uma montagem do *Édipo Rei*, de Sófocles, atuação que, em uma abordagem teatral dramática, estaria, muito provavelmente, pautada em um forte componente emocional e que, na perspectiva do teatro épico brechtiano, esse componente (a emoção) é trabalhado diferentemente das expectativas do teatro burguês.

A cena descrita apresenta-se como um exemplo de elaboração de gesto e fala, a partir das coordenadas estético-políticas do teatro épico brechtiano.

É necessário destacar que, aqui, Brecht, a exemplo de outras citações suas já apresentadas ao longo desta Tese, coloca-se, sobretudo, como leitor da cena, e em sua leitura encontro uma indicação para o funcionamento do *Gestus* como operador conceitual (ainda que Brecht, certamente, não tenha feito suas leituras de cena utilizando o *Gestus* do modo como proponho nesta Tese).

A citação é longa, mas, ainda assim, merece ser transcrita para que eu a possa examinar, buscando demonstrar sua vinculação ao *Gestus* da entrega:

²⁶² BRECHT, 2005, p. 165.

Uma atriz que interpretava à maneira nova [à maneira do teatro épico] o papel da criada em *Édipo*, ao comunicar a morte de sua ama, pronunciou sua fala “morta, morta” com uma voz penetrante, despojada de todo sentimento, e sua “Jocasta morreu” sem nenhum gemido, porém com tanta firmeza e segurança que a revelação da morte, nesse instante, teve mais efeito do que teria provocado qualquer expressão de dor. A atriz não permitiu, pois, que o espanto fosse expresso em sua voz, mas por seu rosto, pois a maquiagem branca indicava o efeito que a morte exercia sobre os circunstantes. Sua maneira de informar que Jocasta, ao suicidar-se, morrera como um animal encurralado, expressava não tanto a compaixão que poderia provocar aquela infeliz, mas o triunfo das circunstâncias que haviam-na cercado. O mais sentimental dos espectadores não poderia ignorar que se havia tomado uma decisão e que a criada pedia a sua aprovação.

Em uma frase clara, a atriz descreveu com assombro a fúria e a aparente insensatez da moribunda, a entonação decidida de seu “ignoro o final, não o presenciei”, em uma espécie de homenagem sóbria, porém definitiva, negava-se a dar mais detalhes sobre essa morte. Não obstante, ao descer os poucos degraus, dava passos tão amplos que sua pequena figura parecia ter percorrido uma distância enorme desde aquele recinto de horror que acabava de abandonar até os personagens que se encontravam mais abaixo. E enquanto lamentava-se mecanicamente e levantava os braços, pedia compaixão para ela mesma, testemunha daquela tragédia. Como seu trovejante “Agora, lamentai-vos!” parecia julgar a razão de ser de qualquer lamento anterior.²⁶³

Um aspecto que se destaca na leitura brechtiana da cena é a ênfase na contenção da atriz a quem cabe interpretar um momento culminante da tragédia, uma vez que a criada é, no caso, a portadora da terrível notícia da morte da rainha Jocasta.

Tendo em vista que, nas tragédias gregas, a morte, via de regra, não era figurada em cena, mas reportada por um ator que a descrevia, esse momento requer, em termos de gesto e palavra do ator, nos parâmetros de uma atuação dramática – válidos para a época de Brecht, e quiçá ainda válidos, e muito frequentemente, ainda hoje – arroubos emocionais que imprimam à cena o impacto do ato violento ao qual se refere e o qual ilustra.

²⁶³ BRECHT, 1973, p. 40. “Una actriz que interpretaba a la manera nueva el papel de la criada, em *Edipo*, al comunicar la muerte de su ama pronunció su “muerta, muerta” con una voz penetrante, despojada de todo sentimiento, y su “Yocasta ha muerto” sin ningún gemido, pero con tanta firmeza y seguridad que el hecho escueto de la muerte, en ese instante, tuvo más efecto que el que hubiera provocado cualquier explosión de dolor. No permitió pues que el espanto fuera expresado por su voz, sino por su rostro, pues el maquillaje blanco indicaba el efecto que la muerte ejercía sobre los circunstantes. Su manera de informar que Yocasta, al suicidarse, había muerto como un animal acorralado, expresaba no tanto la compasión que podía despertar aquella desdichada como el triunfo de las circunstancias que la habían cercado. El más sentimental de los espectadores no podía ignorar que se había tomado una decisión y que la criada pedía su aprobación.

En una frase clara, la actriz describía con asombro la furia y la aparente insensatez da la moribunda, y en el tono terminante de su “ignoro el final, no estuve presente”, en una suerte de homenaje parco pero definitivo, se negaba a proporcionar más detalles sobre esa muerte. No obstante, al descender los pocos escalones daba pasos tan amplos que su pequeña figura parecía haber recorrido una distancia enorme desde aquel recinto de horror que acababa de abandonar hasta los personajes que se hallaban más abajo. Y mientras se lamentaba mecánicamente y levantaba los brazos, pedía compasión para ella misma, testigo de aquella desgracia. Con su tonante “¡Ahora lamentaos!” parecía poner en tela de juicio la razón de ser de cualquier injustificado lamento anterior”.

Pelo caminho da exata colocação de entonações precisas, calcada em um elemento visual – a maquiagem branca – e em um elemento gestual – a descida temporalmente alargada da escada, a atriz busca conferir um determinado significado, necessário para atribuir ao fato que reporta uma conotação incomum, não somente para seus colegas de cena, mas, e, sobretudo, aos espectadores.

A atriz mostra que ocorrera uma decisão no acontecimento do suicídio de Jocasta, decisão pautada por circunstâncias que se ligam, inextricavelmente, à determinada ordem social vigente, decisão tomada não por uma criada, mas por uma rainha, que não teve senão a morte como alternativa para enfrentar as pressões sociais que as descobertas de Édipo haviam exercido sobre toda a corte, e particularmente sobre a própria Jocasta.

Somente na sua última fala, que a atriz emite uma voz “trovejante”, demarca-se o momento, a partir do qual – na lógica do personagem tal como desenvolvido no exemplo brechtiano – passa a ser adequado que os lamentos comecem a manifestar-se, não sem que esses lamentos, antes mesmos que se expressem, tenham sido devidamente problematizados em sua “razão de ser”, pelo viés crítico-social que se imprime à atuação descrita.

A morte a ser lamentada não fora somente consequência de um comportamento desesperado, mas uma decisão, e como tal deveria ser enfrentada, e como tal deveriam colocar-se as reações dos demais personagens.

No jogo da atriz, é perceptível a extrema elaboração tanto da palavra dita quanto do gesto executado em cena, e essa relação entre palavra e gesto é constituinte da perspectiva do *Gestus* da entrega, estabelecida, nesse exemplo, a partir da leitura de Brecht do trabalho de um atriz.

Acerca dessa elaboração atoral, acrescento as seguintes palavras de Koudela, que observa:

Assim que um ato é executado sem momentânea compulsão interna, não é mais auto-expressão, é expressivo no sentido lógico. Não é mais signo da emoção que transmite, mas, um símbolo dela. Em vez de completar a história natural de um sentimento, pode apenas trazê-lo à mente, até para o protagonista. Quando uma ação assume tal significado, torna-se gesto.²⁶⁴

²⁶⁴ KOUDELA, 2001, p. 14.

A descrição e análise brechtianas demonstram uma atuação expressiva no sentido lógico a que se refere Koudela, ou seja, uma expressão que supera a auto-expressão emocional da atriz, no contexto da cena em que atua.

As palavras brechtianas apontam para um nível mais elaborado de construção e conjugação gesto/fala, apontam para a simbolização que a atriz desenvolve, a qual, em lugar de finalizar o percurso costumeiro de uma emoção, que seria sua imediata expressão, ou uma atuação que produzisse a impressão dessa imediatez, opta por colocá-la em um plano mais ligado ao modo cognitivo, ou seja, a expressá-la baseando-se em um alto nível de reflexão sobre o fato gerador da emoção, configurando-se não somente como gesto, mas como *Gestus* social, tendo como preocupação central o modo como essa sequência é entregue ao espectador.

Completando meus comentários ao exemplo acima examinado, é pertinente agregar uma resposta que Brecht dá, quando ele mesmo formula a pergunta de qual acolhida o público havia dispensado à interpretação da criada de Jocasta, descrita e analisada acima:

Modesta, salvo entre os especialistas. Os espectadores, acostumados a identificar-se até a empatia com os personagens, quase não participaram das decisões espirituais da trama, e a tremenda decisão da qual a atriz havia sido porta-voz não teve efeito algum sobre aqueles que somente estavam dispostos a tomá-la como oportunidade para novos sentimentos.²⁶⁵

Aqui é colocada uma questão de suma importância para todo teatro que pretenda um efeito determinado sobre seu espectador: se o público não tem recursos – conhecimentos estéticos e políticos, entre outros – os quais lhe permitam dialogar com o espetáculo que se desdobra diante de si, interrogando-o de diversos modos, não há muitas chances de que uma proposta inovadora – como foi a brechtiana – seja recebida em seus detalhes mais sutis.

Não há muita probabilidade, nesse caso, de que o *Gestus* social seja devidamente lido, percorrido em seus componentes mais determinantes. A perspectiva do *Gestus* da entrega fica, em tais condições, comprometida, afinal, como diz Pavis, “liberar a fábula ou entregar o

²⁶⁵ BRECHT, 1973, p. 40-41. “Modesta, salvo entre los conocedores. Los espectadores, acostumbrados a identificarse hasta la empatía con los personajes, casi no participaron de las decisiones espirituales de la trama, y la tremenda decisión de la cual la actriz había sido vocera, no tuvo efecto alguno sobre quienes sólo estaban dispuestos a tomarla como oportunidad par experimentar nuevos sentimientos”.

gestus adequado, jamais será, portanto, descobrir uma história decifrável universalmente e inscrita de uma vez por todas no texto”.²⁶⁶

Até mesmo porque o radicalismo de Brecht não se expressa na chave do excesso, mas baseia-se, sobretudo, na elaboração da minúcia, na valorização do detalhe, e, como observa Barthes, “o detalhe é o lugar privilegiado da significação, e é porque o teatro de Brecht é um teatro de significação que o detalhe nele é tão importante”.²⁶⁷

Na proposição barthesiana, “no teatro, as significações mais claras são sustentadas por lugares estreitos”²⁶⁸ e “é o *detalhe* que tem a maior velocidade de significação”, afinal,

[...] o detalhe do gesto tem uma significação política, revela *justamente, corretamente*, a alienação respectiva dos papéis: os homens não são explorados da mesma maneira, essa é uma das significações essenciais no teatro brechtiano, e é essa espécie de ideologia diferencial que o *distanciamento* grifo ??? tem o encargo de esclarecer e de manifestar. [grifos do autor]²⁶⁹

Em sua perspectiva de um elaborado detalhamento, a perspectiva do *Gestus* da entrega, intimamente ligada ao *distanciamento*, foi, segundo Brecht, o que permitiu um processo no qual “a declamação uniu-se ao gesto; linguagem cotidiana e declamação poética modelaram-se por meio do chamado *princípio géstico*.” [grifo do autor]²⁷⁰

Dessa forma, abrem-se “possibilidades de aproveitar os elementos coreográficos de Meyerhold, fazendo com que, de artificiais, passassem a artísticos, e que os elementos da escola de Stanislavski, de naturalistas passassem a realistas”.²⁷¹

Quanto aos “elementos coreográficos” de Vsevolod Meyerhold, que tanto afastaram-se da proposta teatral de Stanislavski, convém trazer Rosenfeld, que esclarece:

²⁶⁶ PAVIS, 2000, p. 74. “Dégager la fable ou livrer le *gestus* approprié, ce ne sera donc jamais découvrir une histoire déchiffrable universellement et inscrite un foi poru toutes dans le texte”.

²⁶⁷ BARTHES, 2007b, p. 240.

²⁶⁸ BARTHES, 2007b, p. 278.

²⁶⁹ BARTHES, 2007b, p. 241.

²⁷⁰ BRECHT, 1973, p. 155. “La declamación se unió al gesto; lenguaje cotidiano y declamación poética se modelaron a través del llamado *principio géstico*”.

²⁷¹ BRECHT, 1973, p. 155. “[...] posibilidades de aprovechar los elementos coreográficos de Meyerhold, haciendo que de artificiales pasaran a ser artísticos, y que los elementos de la escuela de Stanislavsky, de naturalistas pasaran a realistas”.

Em oposição a Stanislavski, Meyerhold desejava simplificar e estilizar o comportamento dos atores; em vez de transformar emoções diferenciadas em estudos psicológicos, procurava reduzi-las a fórmulas capazes de “socialização” e generalização, traduzindo concomitantemente reações individuais em comportamentos coletivos. Antecipando-se a Brecht, elaborou uma técnica de comentar o texto pelo gesto (à maneira asiática).²⁷²

Brecht alude ao possível aproveitamento das experiências gestuais meyerholdianas, que perseguem, à sua maneira, procedimentos passíveis de serem tomados em um âmbito socialmente mais abrangente e de serem mesmo generalizados como tipificações voltadas para a tradução de ações de indivíduos em movimentos próprios de grupos social e historicamente situados.

É nítida a influência de Meyerhold na teoria e prática que Brecht desenvolveu, no que tange ao *Gestus*, particularmente na perspectiva de sua entrega como fato artístico altamente elaborado.

Essa relação, entre o teatro de Brecht e o de Meyerhold é, inclusive, um desdobramento que extrapola os limites desta Tese, podendo ser retomada em futuras pesquisas, pois promete resultados interessantes para o esclarecimento da compreensão das diversas fontes que confluíram para o surgimento das categorias estético-políticas brechtianas.

Dentro da perspectiva de extrema elaboração cênica, Brecht pretende que o espectador vislumbre, em uma mesma cena teatral, diversas possibilidades de significação, o que é possível acompanhar no parágrafo 40 do *Pequeno Organon*:

Tais imagens [cênicas] exigem, evidentemente, uma forma de representação que mantenha livre e móvel o espírito atento. Este tem de dispor da possibilidade de realizar montagens fictícias na nossa construção, apartando as forças motrizes sociais ou substituindo-as por outras; através de tal processo, um comportamento adequado ao momento adquire o aspecto de algo “anormal” e as forças atuantes na circunstância perdem, por seu lado, a sua naturalidade e tornam-se suscetíveis de serem manipuladas.²⁷³

²⁷² ROSENFELD, 2006, p. 116.

²⁷³ BRECHT, 2005, p. 144.

A proposta é, pois, fazer emergir, na imaginação do espectador, possibilidades de reinventar aquilo que está assistindo, que se projetem e utilizem-se mecanismos para permitir e promover a liberdade e a mobilidade da recepção do espectador diante do espetáculo.

Em outros termos, trata-se de favorecer que o espectador possa enxergar no que vê aquilo que não vê, mas poderia ver.

Nessa direção, Brecht propunha ao ator criar ações contraditórias, lançando mão tanto da indispensável “sensibilidade social” quanto do necessário “conhecimento das situações sociais”. E acrescenta que “o conhecimento das situações sociais não substitui o permanente estudo das mesmas. Cada personagem, cada situação, cada fala exige novo estudo”.²⁷⁴

Tal estudo, porém, não pretende que o ator adquira uma segurança infalível em relação ao seu trabalho de criação. Pelo contrário, conhecer cada vez melhor a complexidade das relações sociais permite que o ator, ao ensaiar, busque

[...] tatear com legítima insegurança em busca do *gestus* e da acentuação apropriados. Mesmo mais tarde, ao atuar [no espetáculo, diante do público], a entonação – ainda que já estabelecida (por experiência, intenção, prazer) – deve ter sempre algo de experimental, como se [ainda] estivesse propondo, consultando.²⁷⁵

Em outras palavras, o ator mantém-se em contínuo questionamento de seu trabalho, em função das descobertas que faz, esforça-se por estudar permanentemente, em uma interrogação profunda acerca das ininterruptamente cambiantes problemáticas sociais e sua possibilidade de tradução cênica.

Brecht aconselha ao ator: “quando assinala: ‘[o mundo] é assim’, assinale-o de tal modo que o espectador pergunte-se: ‘é realmente assim?’”²⁷⁶

Essa qualidade de dúvida deve chegar ao espectador. Não a dúvida quanto à qualidade da cena, mas a dúvida quanto ao fato de ser ou não aquela cena a única possibilidade de

²⁷⁴ BRECHT, 1976b, p. 61. “[...] “sensibilidad social” [...] “conocimiento de las situaciones sociales” [...] “el conocimiento de las situaciones sociales no reemplaza el permanente estudio de las mismas. Cada personaje, cada situación, cada discurso exige nuevo estudio”.

²⁷⁵ BRECHT, 1976b, p. 63. “[...] tantear con legítima inseguridad en busca del *gestus* y del acento apropiados. Aun más tarde, al actuar, el tono – aunque ya establecido (por experiencia, intención, placer) – debe tener siempre algo de tentativo, como si se estuviera proponiendo, consultando”.

²⁷⁶ BRECHT, 1976a, p. 25. “Cuando señalas: ‘Es así’ señala de manera tal que el espectador se pregunte: “¿Es realmente así?”

concretizar determinada ideia ou situação. A cena deve guardar em si sua própria interrogação.

Não se pode, evidentemente, falar em “entrega”, sem pressupor um “recebimento”. Ambas as instâncias estão, portanto, profundamente conectadas: ao “entregar” um espetáculo ao espectador, ele precisa ter recursos para “receber” aquilo que lhe é destinado, sob pena de a elaboração e a provocação da cena não resultar produtivamente, não transformar.

Ou seja, as perspectivas do *Gestus* da entrega estão indissociavelmente ligadas àquelas do *Gestus* da demonstração.

Para encerrar essas aproximações conceituais, apresento, agora, a seguinte formulação: o *Gestus* pode ser compreendido como uma ampla categoria estético-política, fundamental na teoria teatral brechtiana, podendo estar ligado ao eixo da produção ou ao eixo da recepção teatral, ou a ambos, simultaneamente. Utilizado como operador conceitual, promove um movimento de elaboração dos comportamentos cênicos – sejam essas possibilidades expressivas dos atores (corpo e voz, gesto e palavra), seja sua conjugação com outros sistemas significantes do espetáculo teatral – de modo que esses evidenciem aspectos da complexidade dos vetores de problemáticas sociais que atravessam as imagens cênicas – ao modo da metáfora, da alegoria, entre outros – favorecendo desvendar processos contraditórios concernentes às relações que os homens estabelecem entre si e com relação ao mundo em que estão situados, muitas vezes naturalizadas e, portanto, não perceptíveis e compreensíveis.

Além dessa definição do *Gestus* como categoria teórica ampla, formulo também a definição sintética das quatro nuances abordadas:

- 1) Um *Gestus* social pode ser compreendido como um determinado momento cênico que promove o trânsito entre “o mundo da cena e a cena do mundo”, ou seja, entre a cena teatral, com suas formas e conteúdos, e as questões sociais que essa traduz e problematiza em forma artística, numa abordagem crítico-social;
- 2) Um *Gestus* fundamental pode ser compreendido como o resultado de um processo reflexivo, de leitura da cena e do mundo, sintetizado de tal maneira – seja em forma de enunciado verbal escrito, ou oral, seja em forma de um pensamento – que se torna a base de compreensão para toda uma sequência cênica ou todo um espetáculo,

fornecendo o suporte estético-político para que sejam produzidos diversos *Gestus* sociais, a serem contrapostos, em busca de configurar cenicamente a complexidade das relações sociais; um *Gestus* fundamental pode ser formulado antes, durante ou após o processo de criação cênica, tornando-se, de modos diferentes, referência para a compreensão crítico-social desse processo;

- 3) O *Gestus* da demonstração pode ser compreendido como dizendo respeito à descrição e discussão dos modos pelos quais o artista teatral organiza os elementos da cena, de modo a constituir um discurso crítico-social; é o campo de cogitações acerca da maneira de o artista traduzir, em linguagem teatral, problemáticas sociais que considere relevantes; nessa perspectiva, enfatiza-se o caráter de afirmação da teatralidade e ressalta-se o caráter demonstrativo do teatro épico brechtiano, resultante do diálogo produtivo entre arte e ciência;
- 4) O *Gestus* da entrega pode ser compreendido como dizendo respeito à descrição e discussão dos processos por meio dos quais se dá o encontro entre o espetáculo teatral e seu respectivo espectador, de modo a qualificar seu olhar, fazendo com que ele deixe a passividade contemplativa e torne-se ativo na leitura da cena e do mundo, co-produtor dos significados cênicos, a partir de um ponto de vista crítico-social; nessa perspectiva, ressalta-se o modo pelo qual o espetáculo é recebido pelo espectador, de modo tal que a enunciação cênica desenvolva-se contendo – de alguma forma a ser investigada pelo artista cênico – um caráter de pluralidade de significações, que favoreçam a leitura do que se vê e do que não se vê, mas pode-se ver, na cena e no mundo em questão.

Após esse esforço de síntese, dialetizo minhas próprias definições, apropriando-me das seguintes palavras de Pavis: “essas breves observações sobre o *gestus* estão longe de esgotar a substância desse conceito, nem mesmo de estendê-lo em seus possíveis desdobramentos”.²⁷⁷

Pergunto, então, também com palavras desse mesmo autor: “e não é, afinal, da natureza do *gestus*, não se entregar ao ator e ao teórico a não ser sob uma forma *aproximativa*? [grifo do autor]”²⁷⁸

²⁷⁷ PAVIS, 2000, p. 76. “Ces brèves remarques sur le *gestus* son loin d'épuiser la substance de cette notion, ni même d'en esquisser les prolongements possibles”.

De forma aproximativa, portanto, concluo as aproximações conceituais que me propus fazer em relação a esse operador conceitual desafiador que é o *Gestus*.

No próximo capítulo, continuo efetuando minha “excursão pelas terras incertas do *Gestus*” (para lembrar Pavis), apresentando uma nova série de “aproximações e distanciamentos”, dessa vez buscando identificar relações possíveis do *Gestus* (e suas nuances) com outras categorias estético-políticas próprias da teoria teatral brechtiana, quais sejam, *distanciamento*, historicização, fábula e separação.

²⁷⁸ PAVIS, 2000, p. 76. “Et n'est-ce pas, après tout, dans la nature du *gestus* de ne se livrer au comédien et ou critique que sous une forme *approximative*?”

Capítulo 3

O *Gestus* e outras categorias da teoria teatral brechtiana

[...]

O que viu, viajante?

Eu vi uma rocha que erguia os ombros da grama do chão como um gigante que não se deixa vencer. E a grama firme e reta, com orgulho, no chão ressecado. E um céu diferente.

O que viu, viajante?

Eu via uma dobra no chão. Aqui, há milênios, devem ter ocorrido grandes movimentos da superfície da terra. O granito estava à mostra.

O que viu, viajante?

Nenhum banco para sentar. Estava cansado.

Bertolt Brecht

Neste capítulo, dou continuidade à tentativa de compreender melhor o *Gestus*, construindo relações entre esse conceito e outras categorias brechtianas (*distanciamento*, historicização, fábula e separação), com a finalidade de alargar meus horizontes reflexivos acerca do modo como essas categorias teóricas relacionam-se, e assim aprofundar o alcance investigativo da minha trajetória de pesquisa.

Conforme a segunda parte do poema brechtiano escolhido como epígrafe para este capítulo, tal como o monte vai sendo visto diferentemente por cada viajante que responde a interpelação sobre o que teria visto, também eu vou “vendo”, vou encontrando novos matizes na compreensão do conceito que é o foco de meus esforços nessa “viagem” que é a investigação acadêmica.

Antes de iniciar a nova busca que aqui proponho, ressalvo que não é possível desligar as diversas categorias brechtianas umas das outras. Tal seccionamento, feito em nível teórico, visa apenas que se torne possível uma melhor compreensão dessas e de seu relacionamento mútuo, com ênfase, no caso desta Tese, no *Gestus*, seja em sua conceituação mais ampla, seja nas nuances apresentadas e comentadas no capítulo anterior.

A propósito, nos dois capítulos anteriores, seja quando eu descrevo algumas das características relevantes do teatro épico brechtiano, no nível da teorização feita por Brecht, seja quando procedo aproximações conceituais ao *Gestus*, inevitavelmente abordo, mais ou menos diretamente, outras categorias, que são mutuamente imbricadas pelo próprio fato de

terem-se constituído como resultados processuais da trajetória brechtiana, caracterizada por uma sequência contínua de perguntas artísticas e teóricas acerca do teatro e do mundo, perguntas que, não necessariamente, encontraram ou encontrarão respostas definitivas.

3.1 *Gestus e distanciamento*

Relembrando, o *Gestus*, como categoria mais ampla, diz respeito ao trânsito provido entre o “mundo da cena” e a “cena do mundo”, dentro de um viés crítico-social.

Em suas nuances, esse conceito pode ser compreendido seja como a maneira pela qual, na abrangência e especificidade do *Gestus*, é elaborada uma cena pontual (*Gestus* social), ou é formulada uma síntese a partir de um movimento reflexivo, que referencia um conjunto de cenas (*Gestus* fundamental), ou à perspectiva de elaborar-se a cena em chave demonstrativa (*Gestus* da demonstração), ou à perspectiva de entregar-se essa cena em sua abertura para que o espectador possa ver, no que vê, o que não se vê de imediato (*Gestus* da entrega).

O *distanciamento*, por sua vez, opera sobre o olhar que se lança sobre a cena e o mundo, buscando torná-los “estranhos”, a fim de que se torne possível para o espectador (como supõe-se ter sido para o artista) identificar novos traços nesses objetos que passam, então, a ser revistos e reconhecidos criticamente.

Esse olhar, capaz de distanciar-se, é base para que se possa desenvolver o *Gestus* em todas as suas possibilidades teóricas e práticas de utilização.

Brecht relata: “a técnica do *distanciamento* foi elaborada na Alemanha através de uma série de experimentos. No teatro Schiffbauerdamm, em Berlim, tentou-se aperfeiçoar um novo estilo de interpretação”. Tais experimentos, nos quais “os atores mais talentosos dessa geração [período entre 1920 e 1930] colaboraram”, não foram feitos de “forma tão sistemática como aqueles outros (de outro tipo) dos grupos de Stanislavski, Meyerhold e Vakhtangov”, visto que, na Alemanha, “não houve subsídio estatal”²⁷⁹ (o que, para Brecht, somente ocorreu quando de seu retorno do exílio, após a Segunda Grande Guerra).

Por outro lado, se não foram tão sistemáticos, os experimentos de Brecht e seus pares

²⁷⁹ BRECHT, 1973, p. 155. “La técnica del distanciamiento se elaboró en Alemania a través de una serie de experimentos. En el teatro del Schiffbauerdamm en Berlín se intentó perfeccionar un nuevo estilo de interpretación. Los actores más talentosos de esta generación colaboraron” [...] “en forma tan sistemática como aquellos otros (de otra especie) de los grupos de Stanislavsky, Meyerhold y Vastangov (no hubo subsidio estatal)”.

[...] realizaram-se em um terreno mais amplo, o qual não se limitava ao teatro profissional. Os artistas participavam de tentativas realizadas em escolas, coros de operários, grupos amadores etc. Desde o começo incluíram-se amadores nas experiências. Essas conduziram a uma notável simplificação da maquinaria, do estilo interpretativo e da temática.²⁸⁰

Brecht, no fragmento acima, aponta para três campos investigados por ele e seus colaboradores:

- 1) “maquinaria”: aqui incluo todos os elementos imagéticos da cena, que não o corpo e a voz do ator, além, é claro, dos elementos mais propriamente cenotécnicos ou tecnológicos, como o caso da projeção de imagens no palco ou da inserção de trechos de filmes durante espetáculos teatrais;
- 2) “estilo interpretativo”: foi sobre o trabalho atoral que Brecht mais estendeu-se, no que tange à descrição e reflexão sobre os experimentos ligados à colocação em prática do *distanciamento*;
- 3) “temática”: a dramaturgia e o modo como essa passou a lidar com os novos temas advindos dos desdobramentos do capitalismo nas primeiras décadas do século XX, desencadeando experimentos que modificaram profundamente a forma dramática.

Se a maquinaria, o estilo interpretativo e temática foram simplificados, tal processo não decorreu em simplismo, mas em abertura da discussão cênica desses elementos da arte teatral junto a populações que não dispunham de formação intelectual elaborada, tais como alunos de escolas, operários e amadores.

É significativo que os experimentos brechtianos de fins dos anos 1920 e início dos anos 1930 tenham-se dado em um processo de troca entre profissionais do teatro e não profissionais. A emergência do *distanciamento* e de outras categorias da teoria teatral brechtiana recebeu influência dessa opção política de ir além do *mainstream* teatral e dialogar com outras vozes da escala social. As categorias propostas por Brecht estão diretamente relacionadas à sua opção política, que se consolidou exatamente nesse período.

²⁸⁰ BRECHT, 1973, p. 155. “[...] se llevaron a cabo en un terreno más amplio, que no se limitaba al teatro profesional. Los artistas participaban en intentos realizados, por escuelas, coros obreros, grupos vocacionales, etc. Desde el comienzo se incluyeron aficionados en las experiencias. Las experiencias condujeron a una notable simplificación de la maquinaria, del estilo interpretativo e de la temática”.

Brecht afirma que “distanciar um acontecimento ou um personagem quer dizer começar pelo subentendido, o conhecido, o esclarecido desse acontecimento ou personagem e provocar surpresa e curiosidade em torno dele”,²⁸¹ e que também “consiste em transformar a coisa que se pretende explicitar, e sobre a qual se deseja chamar a atenção, em conseguir que deixe de ser um objeto comum, conhecido, imediato, para converter-se em algo especial, notável e inesperado”.²⁸²

Além disso, distanciar tem por objetivo “colocar o espectador em uma atitude inquisitiva, crítica, frente ao processo representado [cenicamente]”,²⁸³ atitude de compreender, dialeticamente, que “um homem é assim porque as circunstâncias são tais ou quais” e, ao mesmo tempo, “as circunstâncias são tais ou quais porque o homem é assim”.²⁸⁴

Os primeiros a compreender e efetuar a necessária mudança de atitude devem ser autor, diretor e ator, pois, sem que esses reflitam criticamente sobre a relação entre a sua criação e a realidade social em que essa se situa, pouca chance há de “provocar surpresa e curiosidade”, tornar ação e personagem algo “especial, notável e inesperado”, e favorecer que o espectador inquiria, critique o espetáculo à sua frente e o mundo que envolve ambos, espetáculo e espectador.

O *Gestus* funciona, seja ao nível da produção ou leitura da cena teatral, como um recurso para interrogar cena e mundo e elaborar cenas ou leituras de cena em que se surpreenda o complexo das relações sociais, uma vez que sua evidenciação não está dada no cotidiano.

Para que se chegue a esse resultado, é necessário que o funcionamento do *Gestus* dê-se em consonância com o movimento permanente de distanciar os fatos identificados no mundo e trazidos à cena.

No dizer de Barthes, “distanciar é cortar o circuito entre o ator e seu próprio *phatos*, mas é, também, essencialmente restabelecer um novo circuito entre o papel e o argumento; é, para o ator, significar a peça e não mais a si mesmo na peça”.²⁸⁵

²⁸¹ BRECHT, 1973, p. 153. “Distanciar un suceso o un personaje quiere decir comenzar por lo sobrentendido, lo conocido, lo aclaratorio de dicho suceso o personaje y provocar sorpresa e curiosidad en torno a él”.

²⁸² BRECHT, 1973, p. 182. “[...] consiste en transformar la cosa que se pretende explicitar, y sobre la cual se desea llamar la atención, en lograr que deje de ser un objeto común, conocido, inmediato, para convertirse en algo especial, notable e inesperado”.

²⁸³ BRECHT, 1973, p. 168-169. “[...] colocar al espectador en una actitud inquisidora, crítica, frente al proceso representado”.

²⁸⁴ BRECHT, 1973, p. 154. “[...] un hombre es así, porque las circunstancias son tales o cuales [...] las circunstancias son tales o cuales porque el hombre es así”.

²⁸⁵ BARTHES, 2007b, p. 240-241.

Esse “significar a peça” implica em construir significações não a partir de um narcisismo do ator, mas a partir de um enfrentamento do circuito que determinado texto dramático pode promover entre ator, peça e problemática social.

Acrescento, portanto: o distanciamento implica em significar não somente a peça e o mundo evocado por essa, pois, seguindo Brecht, “a determinação de que aspecto deve ser distanciado e como fazê-lo depende da exposição exigida pelo episódio inteiro; e é neste ponto que o teatro pode e deve defender decisivamente os interesses de sua época”.²⁸⁶

Ou seja, definir o que e como deve ser distanciado nos complexos *Gestus* sociais a serem estabelecidos cenicamente, é uma decisão ligada a interesses a serem identificados e assumidos pelo artista que se posiciona criticamente diante da sociedade capitalista.

Quando Brecht menciona a completude de um episódio, pode-se pensar no uso do *Gestus* fundamental como recurso para nortear como se dará a exposição cênica do episódio (ou tema), seja no aspecto demonstrativo, que exponha as relações entre cena e mundo, teatro e realidade, em uma abordagem crítico-social, seja no aspecto da entrega de uma cena (situada em relação ao mundo atual) que leve o espectador a cogitar outras cenas (e outros mundos).

Brecht estabelece de modo direto uma conexão entre *Gestus* e *distanciamento* quando propõe, como “objetivo do efeito de distanciamento”, “distanciar o *gestus* social subjacente em todas as situações”.²⁸⁷

Aqui vemos juntas as nuances “social” e “subjacente” (fundamental) do *Gestus*, devendo ser, de acordo com Brecht, ambas distanciadas, no modo como serão trabalhadas dramática e cenicamente. É, pois, sobre esfera do *Gestus* que opera privilegiadamente o *distanciamento*, estranhando cenicamente as relações dos homens entre os homens, relações que constituem fatos que podem ser concebidos e elaborados como problemáticas sociais.

Ou, como propõe Pavis,

Dando claramente a reconhecer a classe por detrás do indivíduo, a crítica por detrás do objeto ingênuo, o comentário por detrás da afirmação, a atitude de demonstração por detrás da coisa demonstrada, o *gestus* situa-se no centro do processo de distanciamento onde a coisa é tanto reconhecida quanto tornada incomum, onde o gesto convida a refletir sobre o texto e o texto contradiz o gesto.²⁸⁸

²⁸⁶ BRECHT, 1967, p. 214-215.

²⁸⁷ BRECHT, 1973, p. 174. “[...] objectifo del efecto de distanciamiento [...] distanciar el gesto social subyacente en todas las situaciones”.

²⁸⁸ PAVIS, 2000, p. 73. “En donnant clairement `a reconaître la classe derrière l'individu, la critique derrière l'objet naïf, le commentaire derrière l'affirmation, l'attitude de démonstration derrière la chose démontrée, le *gestus* se situe au coeur du procédé de distanciation où la chose est à la fois reconnue et rendue insolite, où le geste invite à réfléchir sur le texte et le texte contredit le geste”.

Há, pois, uma relação próxima entre *Gestus* e *distanciamento*, na medida em que ambos apontam para a mesma direção: o desvelamento de relações sociais aparentemente “naturais”, o desequilíbrio problematizador de situações supostamente “pacificadas”, o deslocamento de significados inicialmente “óbvios”, processos que têm mais chances de ocorrer quando a atitude crítica do artista informa com maior evidência sua criação cênica, volta-se para o patamar da recepção dessa criação e empenha-se na repercussão da produção sobre a leitura de ambas, produção e leitura, e dessas se estende sobre a prática social, processos que, por sua vez, ligam-se à perspectiva do “pensamento-intervenção”.²⁸⁹

Tendo em vista que o *Gestus* fundamenta-se na elaboração cênica de comportamentos que denotam ou conotam problemáticas sociais, trago Brecht, em um trecho de seu diário de trabalho, datado de 02/08/1940, propondo que

O novo teatro expõe qualquer tipo junto com seu comportamento, de modo a projetar luz sobre suas motivações sociais; o homem só pode ser compreendido se elas são bem conhecidas. Indivíduos continuam a ser indivíduos, mas se tornam um fenômeno social; suas paixões e também seus destinos se tornam uma preocupação social. A posição do indivíduo na sociedade perde sua “naturalidade” e passa a ser o centro da atenção. O efeito-d [de *distanciamento*] é uma medida social.²⁹⁰

Dito de outro modo, a dimensão individual não desaparece, pois “indivíduos continuam a ser indivíduos”, mas seu comportamento é exposto de maneira a iluminar suas ligações com redes complexas de interesses sociais, quase sempre conflitantes, em um modo de exposição que faz “paixões”, “destinos” e “a posição do indivíduo na sociedade” perderem sua “naturalidade”, ou seja, transformarem-se em objetos apreensíveis de modo sensível, criativo e crítico, pela utilização do *distanciamento*, cujo efeito é, para Brecht, “uma medida social”.

Noto aqui que Brecht chama de “técnica” ou “efeito de distanciamento” ao uso da categoria *distanciamento* nos polos da produção e da leitura da cena teatral, respectivamente.

Na perspectiva do *distanciamento*, a cena teatral adquire a possibilidade de “imprimir aos acontecimentos a serem representados o selo de algo que provoca, que exige explicação, que não se dá por subentendido, que não é simplesmente natural”.²⁹¹

²⁸⁹ Cf. item 1.3 desta Tese.

²⁹⁰ BRECHT, 2002, p. 100.

²⁹¹ BRECHT, 1976a, p. 153. “[...] imprimir a los sucesos a representar el sello de algo que resalte, que exige explicación, que no se da por sobrentendido, que no es simplemente natural”.

Minha compreensão do *distanciamento* aproxima-se da proposição de Jameson, quando observa que,

Como o conceito de “montagem” de Eisenstein, o efeito-V permitiu a Brecht organizar e coordenar um grande número de diferentes traços de sua prática teatral e estética. Algumas vezes ele é evocado em termos do próprio efeito que lhe dá o nome. Tornar algo estranho, fazer-nos olhar esse algo com novos olhos implica a existência prévia de uma familiaridade geral, de um hábito que nos impede de realmente olhar para as coisas, uma forma de dormência perceptiva: esta é a ênfase mais frequentemente dada pelos formalistas russos, oferece uma espécie de psicologização do *Novum* e uma defesa da inovação em termos da novidade da experiência e do resgate da percepção. [...] Mas seria importante também entender tudo isto [as técnicas brechtianas de distanciamento] à maneira das meditações de Loyola ou da disciplina espiritual de Grotowski, como um meio simbólico ou um método de processar a realidade: as próprias “técnicas” têm um significado simbólico próprio, elas não são apenas meios para se atingir um fim.²⁹²

A partir de Jameson, reafirmo que as técnicas experimentadas por Brecht para distanciar determinado acontecimento cênico (muitas delas, talvez a sua maioria, “emprestadas” de outros diretores e mesmo de outras culturas teatrais) podem ser compreendidas como a expressão cênica do uso dessa categoria que permitiu a Brecht “organizar e coordenar um grande número de diferentes traços de sua prática teatral e estética”.

O *distanciamento* impregna a cena, de modo que as técnicas utilizadas façam determinado objeto ou acontecimento ter seu reconhecimento mecanizado posto em deslocamento, levar a ver esse algo dentro de um novo enquadramento, e essa utilização decorre da premissa de que temos uma relação “familiarizada” com os fatos do cotidiano, aos quais nos habituamos e, devido a esse processo de acomodação perceptual, cognitiva e propositiva, ficamos sem a possibilidade de ver esses mesmos fatos, e suas relações, a partir de outros pontos de vista menos “naturalizados”, e agir em conformidade com essa nova visão proposta.

Trata-se, portanto, de um movimento que produz uma tomada de atitude diante da cena – e da realidade – que não se contenta em expressar, mas avança, seja no questionamento daquilo que concretiza estética e politicamente, seja no redimensionamento da função social implícita em cada realização artística.

É necessária, portanto, uma atenção especial ao projetar e executar *Gestus* sociais, para que possa surgir, expresso cenicamente, o homem como processo dialético entre seu comportamento individual e as circunstâncias sociais que o cercam e conflituam.

²⁹² JAMESON, 1999, p. 64.

Um *Gestus* social precisa, conseqüentemente, ser distanciado, como quer Brecht.

Para tanto, é mister, pois, que o ator desenvolva uma “distância” entre o personagem e ele próprio.

Quanto a esse ponto, Brecht expõe sua convicção de que, se o ator

[...] não se identifica com o personagem, está em condições de eleger em presença dele um ponto de vista determinado, revelar sua opinião pessoal com relação a ele, e incitar o espectador – o qual, por sua vez, também é convidado a não se identificar – à crítica do personagem representado.²⁹³

A denegação do ator em relação à identificação com seu personagem, que deve ser explícita no jogo atoral proposto por Brecht, é, portanto, um dos meios para estimular a postura crítica do espectador.

Brecht aponta o *locus* privilegiado desse processo de não identificação: “a condição indispensável para que se produza o efeito de distanciamento consiste em que o ator empregue um claro gesto demonstrativo para mostrar o que tem que mostrar”.²⁹⁴

A partir desse “gesto demonstrativo” – clara influência do trânsito arte/ciência, do teatro chinês e do teatro do cotidiano (cena de rua), assinalados anteriormente, que dão origem à nuance do *Gestus* da demonstração – o ator instaura uma instância expressiva diversa da convencional interpretação de um personagem, via identificação ator/personagem/espectador.

O ator não apenas mostra o personagem, mas mostra que está mostrando.

Em outros termos, o ator não significa apenas o ser ficcional, mas, também, o ator que dá concretude cênica a esse ser, aportando significados próprios do ator e não do personagem.

Em outras palavras, o ator não é apenas portador de enunciados cênicos, mas autor de sua própria enunciação.

Nesse complexo jogo de registros de atuação, faz-se possível desequilibrar o processo de identificação contínua do espectador com o personagem e, desse modo, com os mundos aos quais se referem ambos.

Utilizando as palavras de Bolle, reforço que *distanciamento* e identificação apontam caminhos opostos e que a “condição básica para a produção do efeito de estranhamento é que

²⁹³ BRECHT, 1973, p. 173. “[...] no se identifica con el personaje, está en condiciones de elegir en presencia de éste un punto de vista determinado, revelar su opinión personal con respecto a él, e incitar al espectador – a su vez tampoco es invitado a identificarse – la crítica del personaje representado”.

²⁹⁴ BRECHT, 1973, p. 169. “La condición indispensable para que se produzca el efecto de distanciamiento consiste en que el actor emplee un claro gesto demostrativo para mostrar do que tiene que mostrar”.

o ator marque sua representação com um nítido *gestus demonstrativo*” [grifo do autor] “encontrado tanto na arte teatral chinesa quanto no teatro cotidiano”.

Nesse último caso, é bom notar que “a demonstração do comportamento de outras pessoas acontece diariamente em inúmeras ocasiões; um indivíduo se divertindo a imitar o andar cômico de um amigo”,²⁹⁵ e o homem que imita na rua um atropelamento por ele testemunhado, conforme já mencionado ensaio “Cena de rua”.²⁹⁶

Continuando com Bolle, “nesses casos, os demonstradores usam uma certa empatia em relação às pessoas demonstradas, para apoderar-se de suas qualidades, porém não fazem nenhuma tentativa de envolver os espectadores em alguma ilusão”.²⁹⁷

É importante notar que a “distância” a ser alcançada implica ator e personagem e, ao mesmo tempo, espectador e personagem. A relação entre ator e espectador, ao contrário, é “aproximada”, no sentido de que ambos, ator e espectador, compartilham a demonstração como se fossem companheiros de viagem apreciando, juntos, pessoas, fatos e paisagens (personagens, ações e cenários) e a problematização das relações da cena com o mundo de que ambos fazem parte.

Reforço essa perspectiva de compreensão, dizendo, com Borheim, que

[...] o distanciamento implica antes de tudo uma aproximação – o ator deve aproximar-se do espectador. Se cai a quarta parede, de Antoine a Stanislavski, começa a desmoronar-se ao menos a radicalidade do processo de ilusão, de identificação, e, concretamente a queda da quarta parede como que convida o ator a dirigir-se diretamente ao público. O ator já não atua para si, num esplêndido isolamento, fazendo de conta que o público nem existe. O público instala-se efetivamente na sala, e o ator orienta todo o seu trabalho para o espectador.²⁹⁸

Nessa relação mais direta entre ator e espectador, em que o espectador é efetivamente tomado como parceiro no exame artístico ao qual determinados aspectos das problemáticas sociais são submetidos, Brecht ressalta que “a auto-observação do intérprete, um ato artístico de autodistanciamento”²⁹⁹ tende a impedir “o espectador de perder-se completamente no personagem, a ponto de perder sua identidade”,³⁰⁰ ao mesmo tempo em que empresta “uma historicidade esplêndida aos acontecimentos”. E acrescenta que, na perspectiva do *distanciamento*, “a empatia do espectador não era completamente rejeitada. A plateia

²⁹⁵ BOLLE, 1976, p. 407.

²⁹⁶ Cf. BRECHT, 1976a, p. 148-158.

²⁹⁷ BOLLE, 1976, p. 407.

²⁹⁸ BORNHEIM, 1992, p. 258-259.

²⁹⁹ BRECHT, 1967, p. 107.

³⁰⁰ BRECHT, 1967, p. 107.

identificava-se com o ator, como observador e, de acordo com isto, adotava também uma atitude de observação”.³⁰¹

Compreendo aqui que, diante de uma cena que opera em bases alinhadas ao *distanciamento* necessário à constituição de *Gestus* sociais, o espectador tende a desenvolver atitudes (e posturas, ou comportamentos) críticas, análogas às encontradas na cena que assiste, ou, ao menos, tende a considerar essa possibilidade de recepção crítico-social.

Com Rosenfeld, busco aprofundar a reflexão, considerando que “o personagem e a ação são projetados para o pretérito épico, a partir do foco do ator, cujo espaço-tempo é mais aproximado do espaço-tempo empírico da platéia”, evidenciando-se que esse “processo dinâmico interrompe a ilusão, e com isso o processo catártico”.³⁰²

O ator e o espectador estão no mesmo espaço e tempo, o aqui e agora da cena, enquanto a ação e o personagem podem estar em outro espaço e tempo, o “lá” e “então” ficcionais, e essa conjugação de duas espacialidades e temporalidades distintas, tornada explícita a partir de processos distanciadores, na perspectiva do *Gestus* da demonstração (que enfatiza a teatralidade da cena), tende a evitar que se produza a identificação do espectador e, conseqüentemente, tende a promover nele um movimento reflexivo que vai além da pura catarse.

Brecht também conecta *distanciamento* com historicização, quando define: “distanciar quer dizer, então, historicizar, ou seja, representar fatos e pessoas como elementos históricos, como elementos perecíveis”.³⁰³

O *Gestus*, como categoria ampla, define o material a ser distanciado, e essa definição ocorre na consciência do fluxo da história, dimensionado a partir da sucessão contínua dos modos pelos quais os homens vêm estabelecendo relações entre si e com o mundo no qual estão situados.

Outra possibilidade de *distanciamento* apontada por Brecht é o ator, “por meio de sua atuação,” [...] “deixar transluzir que [Brecht cita Schiller] ‘ao começar a ação e prosseguir a mesma, ele já conhece o final’ e dessa maneira deve ‘conservar uma serena liberdade’”. O ator “narra a história do seu personagem representando a história com imagens vivas”, no

³⁰¹ BRECHT, 1967, p. 107.

³⁰² ROSENFELD, 2006, p. 162.

³⁰³ BRECHT, 1973, p. 154. “Distanciar quiere decir, entonces, historizar, o sea representar hechos y personas como elementos históricos, como elementos perecederos”.

entanto “vê mais além que esse [personagem] e não faz do *aqui e agora* uma ficção tolerada pelas regras do jogo”: ao contrário, separa lugar e tempo reais “do *ontem e ali*, o que lhe permite lançar luz sobre o encadeamento dos fatos” [grifos do autor].³⁰⁴

Esse modo de elaboração do espaço e do tempo no trabalho do ator vai ao encontro da perspectiva do *Gestus* da entrega, na medida em que utiliza um jogo entre ficção e realidade no processo da enunciação cênica, o que permite ao espectador ver na ação ficcional traços do mundo atual, ou seja, ver, no que está dado em cena, algo que, de outro modo, poderia não estar nem mesmo sugerido.

O espectador pode, então completar as lacunas propositais, as brechas e disparidades que encontra no jogo espacial e temporal desenvolvido, assenhorando-se da narrativa cênica diante de si, e assumindo uma atitude mais produtiva diante da cena e do mundo a que ela se refere.

Tal jogo é exemplificado no parágrafo 49 do *Pequeno Organon*, por meio do trabalho que Brecht desenvolveu com o ator Charles Laughton na preparação do espetáculo que tinha como texto dramático *A vida de Galileu*, do próprio Brecht:

Se essa técnica [o distanciamento] exige do ator que apareça em cena sob uma dupla aparência – tanto como Laughton quanto como Galileu –, exige-se que Laughton, o que mostra, não desapareça atrás de Galileu, o mostrado (exigência que valeu a essa técnica de atuação o nome de “épica”), é porque nela [na técnica do distanciamento] não mais oculta-se todo esse processo profano que respalda o rito mágico. Pois é o próprio Laughton quem aparece em cena e mostra-nos como ele imagina Galileu. Claro, ainda que seja apenas pela admiração que desperta, o público não esqueceria completamente a pessoa de Laughton, mesmo que ele realizasse uma metamorfose total; porém, não tiraria proveito de suas opiniões e sentimentos porque eles se diluiriam completamente nos do personagem. Laughton teria feitos seus os

³⁰⁴ BRECHT, 1976b, p. 127. “Si esta técnica exige al actor que aparezca en escena bajo una doble apariencia – como Laughton y como Galileo a la vez –, si exige que Laughton, el que muestra, no desaparezca detrás de Galileo, el mostrado (exigencia que ha valido a esta técnica de actuación el nombre de “épica”), es porque en ella ya no se oculta todo ese proceso profano que respalda al rito mágico. Porque es el propio Laughton el que aparece en escena y nos muestra cómo imagina él a Galileo. Por supuesto, aunque más no sea por la admiración que despierta, el público no olvidaría totalmente la persona de Laughton, aun en el caso de que éste lograra una metamorfosis total; pero no extraería provecho de sus opiniones y sentimientos porque éstos se diluirían completamente en los del personaje. Laughton habría hecho suyos los sentimientos y opiniones del personaje que no nos transmitiría y nos habría proporcionado de éste una sola versión. Para evitar este empobrecimiento del proceso teatral, el actor debe convertir al acción de mostrar en un acto artístico. Esta idea resultará más clara si consideramos exclusivamente una de las dos partes de la actitud total: la de mostrar. Imaginémosla acompañada por un gesto que le confiere autonomía: indiquemos al actor que fume y tratemos de representárnoslo en el gesto de abandonar el cigarrillo cada vez que va a mostrar una nueva reacción del personaje. Si prescindimos de lo que esa forma de representación puede tener de precipitada y si no interpretamos la no-identificación como indiferencia, estaremos en presencia de un actor que muy bien podría dejarnos librados a nuestros pensamientos o a los suyos”.

sentimentos e opiniões do personagem, que não nos transmitiria e nos haveria proporcionado desse somente uma versão. Para evitar esse empobrecimento do processo teatral, o ator deve converter a ação de mostrar em um ato artístico. Essa ideia ficará mais clara se considerarmos exclusivamente uma das duas partes da atitude total: a de mostrar. Imaginemo-la acompanhada por um gesto que lhe confere autonomia: indiquemos ao ator que fume e tratemos de representá-la no gesto de deixar o cigarro a cada vez que vá mostrar uma nova reação do personagem. Se prescindirmos do que essa forma de representação tem de precipitada e se não entendermos a não-identificação como indiferença, presenciaremos um ator que poderia muito bem deixar-nos livres para os nossos pensamentos e para os seus.³⁰⁵

O ator busca, segundo a direção traçada, estratégias para expressar seus próprios sentimentos e pensamentos acerca do personagem que lhe cabe mostrar em cena, sendo que Brecht repete a dupla dimensão cognitiva apontada: a opinião e a sensibilidade, a razão e a emoção, fazendo parte do mesmo todo.

O caso de Laughton tem suas especificidades: ele não era somente um ator de teatro, mas um astro de cinema, e tal fato não passa despercebido a Brecht quando nota que uma possível “metamorfose” em Galileu não teria força para tirar do público, dos fãs, a consciência de estar na presença do ator que conhecia de seus respectivos filmes.

O que mais importa aqui é a perspectiva de que a atuação elabora “frestas” pelas quais podem chegar ao espectador, para além dos sentimentos e opiniões de Galileu, as emoções e julgamentos de Laughton acerca do personagem, ou seja, o ponto de vista do ator, em sua atualidade – a estreia da peça ocorreu nos Estados Unidos, em 1947, logo após a Segunda Grande Guerra Mundial – em relação aos fatos sucedidos no horizonte histórico em que se inscreve a figura de Galileu Galilei, na Itália do século XVI.

Desse modo, pode-se favorecer que mais de uma versão desse personagem seja entregue ao público, que não haja univocidade na interpretação, que se possam escutar “outras

³⁰⁵ BRECHT, 1976b, p. 126-127. “Si esta técnica exige al actor que aparezca en escena bajo una doble apariencia – como Laughton y como Galileo a la vez –, si exige que Laughton, el que muestra, no desaparezca detrás de Galileo, el mostrado (exigencia que ha valido a esta técnica de actuación el nombre de “épica”), es porque en ella ya no se oculta todo ese proceso profano que respalda al rito mágico. Porque es el propio Laughton el que aparece en escena y nos muestra cómo imagina él a Galileo. Por supuesto, aunque más no sea por la admiración que despierta, el público no olvidaría totalmente la persona de Laughton, aun en el caso de que éste lograra una metamorfosis total; pero no extraería provecho de sus opiniones y sentimientos porque éstos se diluirían completamente en los del personaje. Laughton habría hecho suyos los sentimientos y opiniones del personaje que no nos transmitiría y nos habría proporcionado de éste una sola versión. Para evitar este empobrecimiento del proceso teatral, el actor debe convertir al acción de mostrar en un acto artístico. Esta idea resultará más clara si consideramos exclusivamente una de las dos partes de la actitud total: la de mostrar. Imaginémosla acompañada por un gesto que le confiere autonomía: indiquemos al actor que fume y tratemos de representárnoslo en el gesto de abandonar el cigarrillo cada vez que va a mostrar una nueva reacción del personaje. Si prescindimos de lo que esa forma de representación puede tener de precipitada y si no interpretamos la no-identificación como indiferencia, estaremos en presencia de un actor que muy bien podría dejarnos librados a nuestros pensamientos o a los suyos”.

vozes”, as quais precisam ser consideradas, trabalhadas e concretizadas dentro do “ato artístico” de mostrar.

O exemplo do ator que fuma e que deixa o cigarro para mostrar cada nova reação do personagem – se não for reduzido a um elemento de um receituário, mas recebido como uma dentre inúmeras sugestões possíveis –, proporciona uma noção de como podem ser investigadas soluções criativas, que resultem na possibilidade de ator e espectador contarem com espaço e tempo mútuos para perceber e melhor compreender suas respectivas atitudes e posturas com relação ao espetáculo em sua forma, em seu conteúdo, e nas relações que ambos estabelecem com a realidade cotidiana, socialmente situada.

Com relação ao recurso de interromper a ação, apontado no capítulo anterior, em sua focalização por Benjamin, esse é outro procedimento típico do teatro épico brechtiano, para distanciar o acontecimento cênico e re-teatralizá-lo.

O próprio Brecht, quando propõe que, “se um acontecimento é interrompido por outro em cena, a situação nunca poderá voltar a ser a mesma que antes; a situação inicial não se poderá restabelecer”, e quando afirma que “o acontecimento interposto influi sobre todo o restante, transforma-o”,³⁰⁶ é possível remeter sua afirmação à possibilidade de interporem-se, à ação cênica, a música, textos escritos, a narração do ator, a projeção de filmes e outros recursos, por sinal, já há muito incorporados pelo teatro contemporâneo.

A contraposição de expressões artísticas diversas (canto, dança, artes plásticas, artes visuais e áudio-visuais, arte digital, entre outras) é, pois, um caminho fértil para o *distanciamento*, na perspectiva brechtiana da interrupção da ação.

Tais recursos, naturalmente, poderão adquirir o caráter de *Gestus*, conquanto estejam colocados em consonância com uma atitude crítico-social dos artistas, em relação ao material do qual retiram suas imagens cênicas ou com o qual as elaboram.

Esses mesmos recursos podem, também, ser lidos a partir do *Gestus*, por meio do qual se podem interrogar a relevância social da cena resultante da utilização de tais recursos e a possibilidade de, dessa mesma cena, extraírem-se reflexões sobre problemáticas sociais pertinentes.

Dentre os diversos recursos passíveis de uso cênico, Brecht enfatizou o uso da palavra escrita em cena, por meio de cartazes ou projeções, processo denominado literarização, definido por Brecht da seguinte maneira: “literarizar o teatro significa acrescentar a seus

³⁰⁶ BRECHT, 1976b, p. 67. “Si un suceso es interrumpido por otro en escena, la situación nunca podrá volver a ser la misma que antes; la situación inicial no podrá restablecerse. El suceso interpuesto influye sobre todo lo demás, lo transforma”.

elementos formais a figuração dos acontecimentos”, acrescentando que “é necessário introduzir na literatura dramática o uso das notas explicativas e dos textos comparados”.³⁰⁷

Brecht, além de atritar a escrita e a cena, aproxima aqui a expressão teatral da sistematização do texto acadêmico, a arte e a ciência, sugerindo que, no texto cênico, sejam introduzidos elementos que, além de interromper a linearidade fabular, problematizem sentidos unívocos favorecidos pelo risco de uma excessiva simplificação na produção e na recepção da ação cênica.

Como consequência, o espectador precisa enfrentar a exigência dessa forma mais complexa de expressão cênica, na conjugação de imagem visual e sonora com texto escrito.

Nesse sentido, Brecht demonstra ter a convicção de que,

A partir daí pode-se exigir que *o espectador (como massa) seja “literarizado”*, quer dizer, que se o eduque, que se o informe, para “assistir” teatro. Porque nem todos estão em condição de “entender”, no sentido de “consumir”, apenas por sacrificar um pouco de dinheiro. O teatro deixou de ser uma mercadoria acessível a qualquer um disposto a usar nada mais que seus sentidos. [grifos do autor]³⁰⁸

Na citação acima, aparece a constante preocupação brechtiana com a “arte da observação”,³⁰⁹ necessária para que a pretensão de um novo teatro pudesse ser concretizada.

Esse novo espectador precisa ser preparado para desenvolver uma atitude para além do simples consumo de uma mercadoria cultural, ou seja, uma atitude de conhecedor, elevando assim o nível artístico de todo o fenômeno teatral.

Brecht sugere procedimentos concretos de literarização da cena, explicando que “a formulação [escrita] do processo [cênico] para a sociedade, sua orientação, a qual proporciona a chave da sociedade, vê-se facilitada pelo emprego de títulos para as diferentes cenas”, títulos que “terão um caráter histórico”.³¹⁰

Nesses títulos, nessas sínteses provocadoras que são, também, breves formulações teóricas, está uma preciosa pista para a compreensão da natureza e do funcionamento cênico do *Gestus* fundamental.

³⁰⁷ BRECHT, 1967, p. 68.

³⁰⁸ BRECHT, 1973, p. 58. “A partir de ahí se puede exigir que *el espectador (como masa) sea “literarizado”*, es decir, que se lo eduque, se lo informe, para “asistir” al teatro. Porque no cualquiera está en condiciones de “entender”, en el sentido de “consumir”, con sólo sacrificar un poco de dinero. El teatro ha dejado de ser una mercancía accesible a cualquiera dispuesto a usar nada más que sus sentidos”.

³⁰⁹ Cf. Brecht *apud* KOUDELA, 2007, p. 110.

³¹⁰ BRECHT, 1973, p. 174. “La formulación del proceso para la sociedad, su orientación, que proporciona la clave a la sociedad, se ve facilitada por el empleo de títulos para las diferentes cenas” [...] “tendrán un carácter histórico”.

Esse recurso de *distanciamento*, o título brechtiano, surge, portanto, como resultado de uma operação cujo principal objetivo é enquadrar o espetáculo, suas cenas, a partir da formulação escrita de um *Gestus* fundamental.

Brecht, por meio do dramaturgista, em seu ensaio *A compra do latão*, pergunta: “Muito bem: como [o dramaturgo] corta [ou separa as cenas]? De acordo com que critérios o faz?”³¹¹ Brecht mesmo responde: “secciona de maneira tal que o *título* que se pode dar a cada uma das cenas tenha um caráter histórico ou político-social”. [grifo do autor]³¹²

Para obter esse caráter, Brecht sugere contrastar visões de mundo, quando propõe que “se pode examinar cada ato [de uma peça] em busca de acontecimentos que interessem a tradicionalistas e a historiadores; para logo elaborar uma série de títulos no idioma desses investigadores; finalmente, se representarão as cenas que ilustram esses títulos”.³¹³

Eis minha interpretação desse trecho: a ironia brechtiana designa tradicionalistas como “investigadores”, ao lado de historiadores, cada qual com o seu respectivo “idioma”.

Para os primeiros, com uma visão estreita e redutora dos fatos, aferrada a tradições inquestionáveis, os artistas cênicos elaboram títulos e respectivas cenas segundo essa ordem de valores, que reforçam o *status quo*; para os segundos, ao contrário, os mesmos artistas concebem e executam títulos e cenas que desenvolvem uma compreensão mais ampla e profunda das implicações históricas dos acontecimentos, que aparecem questionados, problematizados em sua suposta estabilidade, perenidade e univocidade e, assim, imprime-se às respectivas cenas a marca transformadora pautada no *distanciamento* e norteada pelo *Gestus* fundamental.

Da contraposição desses dois tipos de títulos e cenas resulta uma cena contraditoriamente produtiva.

Tal proposição polêmica, da forma como aqui interpretei a citação brechtiana, indica o horizonte crítico que pode ser descortinado ao contraporem-se cenas criadas a partir dos enunciados produzidos pelas duas “variações idiomáticas” contraditórias aventadas por Brecht (tradicionalistas e historiadores).

Brecht fornece mais exemplos de títulos para cenas de suas próprias peças, títulos que podem ser compreendidos como formulações de *Gestus* fundamentais:

³¹¹ BRECHT, 1976a, p. 202. “Ahora bien: ¿cómo corta?, ¿de acuerdo con qué criterios lo hace?”.

³¹² BRECHT, 1976a, p. 202. “Secciona de manera tal que el *título* puede darse a una de las escenas aisladas tenga un carácter histórico o político-social”.

³¹³ BRECHT, 1973, p. 196. “[...] se puede examinar cada acto en busca de sucesos que interesan a los costumbristas o historiadores, para luego elaborar una serie de títulos en el idioma de estos investigadores; finalmente se representarán las escenas que ilustran esos títulos”.

- 1) Para *A santa Joana dos matadouros* são formulados dois títulos, sendo o primeiro “o encarregado Sullivan Slift ensina a Joana Dark a maldade dos pobres”; nesse primeiro enunciado, Slift, o corretor que representa os interesses capitalistas, é colocado por Brecht na posição de um professor que ensina a “maldade” dos pobres para a idealista Joana, membro de uma organização religiosa assistencialista; ele percorre com ela uma fábrica, fazendo-a ver, descontextualizadamente, comportamentos negativos de pessoas desfavorecidas, tentando levá-la a atribuir a responsabilidade por esses comportamentos exclusivamente ao indivíduo, sem considerar as pressões sociais que os levam a escolher determinados comportamentos em detrimento de outros moralmente “superiores”;
- 2) O segundo título seria “discurso de Pierpont Mauler sobre a imortalidade do capitalismo e da religião”; aqui, Brecht ressalta a grandiloquência do líder maior do mercado de carne enlatada e dá relevo às duas forças que se conjugam para a perpetuação do caminho de lucros exacerbados; em seu discurso a Joana, Mauler alinha dinheiro (capital) e religião (ideologia) como meios para enfrentar a inevitável “instabilidade das coisas”, exortando-a a fazer com que a religião volte a estar presente nas áreas suburbanas onde moram os trabalhadores, a fim de que a crise em andamento possa ser abafada e o iminente embate dos proletários com os capitalistas possa ser refreado;
- 3) Para a peça *Schweyk na segunda guerra mundial*: “o soldado Schweik condena o tiranicídio”;³¹⁴ aqui, Schweik, o comerciante de cães que acaba por acaso tornando-se soldado na Segunda Grande Guerra Mundial, em sua retórica desenfreada, condena o tiranicídio de maneira tão ambígua que acaba comprometendo-se diante de um oficial nazista; no entanto, de situação em situação, essa mesma extraordinária capacidade de narrar uma enxurrada de histórias faz com que o personagem central saia ileso das situações mais improváveis; aqui o proletário, ou a parte mais fraca da contenda, leva a melhor, mediante a combinação de uma esperteza a toda prova e uma série de coincidências favoráveis.

³¹⁴ BRECHT, 1973, p. 181-182. “[...] ‘El comisionista Sullivan Slift enseña a Juana Dark la maldad de los pobres’; ‘Discurso de Pierpont Mauler sobre la inmortalidad del capitalismo y del la religión’ [...] ‘El soldado Schweyk condena el tiranicidio’ [...]”.

O que se destaca não é somente a capacidade de síntese observada nos títulos brechtianos, mas o resultado da combinação desses com as cenas que lhes correspondem.

É dessa fricção entre a formulação escrita e a cena desenvolvida, com seu caráter histórico devidamente enfatizado, que emerge a potencialidade crítica da literarização, a qual se liga ao *Gestus* fundamental na medida em que cada título pretende assinalar e evidenciar “o caráter histórico ou político-social”³¹⁵ da cena para o respectivo espectador.

Brecht apresenta, também, títulos formulados em relação aos sonhos da menina Simone Machard, personagem título de sua peça *Os sonhos de Simone Machard*:

Os sonhos, nos quais Simone revive a lenda de Santa Joana [D’Arc], podem fazer-se compreensíveis a um público que conheça a lenda, recorrendo a enormes projeções que mostrem algumas páginas do livro, adornadas, se assim desejar-se, com xilogravuras:

Para o *primeiro sonho*: “obedecendo ao chamado de um anjo que a induz a salvar a França, Joana unifica os franceses, coroando rei a Carlos VII na cidade de Reims.”

Para o *segundo sonho*: “depois de brilhantes triunfos, Joana é elevada ao posto de nobre; porém tem poderosos oponentes na corte, que buscam um entendimento com o inimigo [os ingleses].”

Para o *terceiro sonho*: “por um ato de traição, Joana cai nas mãos do inimigo e é julgada por um tribunal eclesiástico, o qual a condena à morte”. [grifos do autor]³¹⁶

Comento os títulos acima:

- 1) No primeiro título, Brecht procede sobrepondo duas ficções temporalmente distintas: a pré-adolescente que sonha durante a ocupação nazista de Paris e a história pregressa da heroína e santa francesa; desse personagem histórico, Brecht diminui cuidadosamente a aura mística – senão que a envolve em um quê de ironia

³¹⁵ Cf. BRECHT, 1976a, p. 202.

³¹⁶ BRECHT, 1976a, p. 77. “Los sueños, en los cuales Simone revive la leyenda de Santa Juana, pueden hacerse comprensibles a un público que nos conozca la leyenda, recurriendo a enormes proyecciones que muestren algunas páginas del libro, adornadas, si se quiere, con xilografías.

Para el *primer sueño*: ‘Obedeciendo al llamado de un ángel que la induce a salvar la Francia, Juana unifica a los franceses, coronando rey a Carlos VII en la ciudad de Reims.’

Para el *segundo sueño*: ‘Después de brillantes triunfos, Juana es elevada al rango de noble; pero tiene poderosos opositores en la corte, que buscan un entendimiento con el enemigo.’

Para el *tercer sueño*: ‘Por un acto de traición Juan cae en manos del enemigo y es juzgada por un tribunal eclesiástico, que la condena a muerte’.

- e enquadra a narrativa (sintetizada pelo título) no plano político da unificação da França, que se fortalece por meio da coroação de um novo rei, para enfrentar as tropas inglesas, em paralelo com a atualidade vivida por Machard, qual seja, a subjugação francesa pelas tropas hitleristas, durante a Segunda Grande Guerra Mundial;
- 2) No segundo título, a heroína dos sonhos de Machard atinge o topo de sua ascensão social, expondo-se, em sua nova posição, aos ataques de partidários de uma coalizão não declarada; no desdobramento da cena, acompanhamos o efeito historicizante que as aparições provocam na ação principal, no alinhamento de franceses e ingleses (passado), e franceses e alemães (presente), ressaltando-se, nesse caso específico, o paralelismo historicizante concretizado no acordo político entre os donos do hotel e os oficiais alemães, firmado em prol dos interesses dominantes no círculo de relações sociais que envolve a pré-adolescente;
 - 3) No terceiro título, vemos consumado o julgamento e condenação da heroína do plano onírico, e seu espelhamento na posterior detenção da menina, falsamente considerada portadora de transtorno mental, e neutralizada em sua potencialidade efetiva de atrapalhar os planos acordados entre nazistas invasores e franceses coniventes; as duas ficções ecoam uma à outra, passado e presente ficcionais, os quais, para que se feche o ciclo da literarização brechtiana, de algum modo dialogam com o presente concreto do dramaturgo e de seus leitores, dos artistas cênicos e seus espectadores (protagonistas ou espectadores da Segunda Grande Guerra Mundial).

Brecht, como frequentemente faz, propõe exemplos muito concretos para esclarecer suas ideias acerca do teatro que considerava necessário ao homem de sua época; reitero – uma vez que se trata de uma característica muito importante na obra teórica brechtiana – que Brecht não se furta ao risco do reducionismo de exemplificações que possam ser tomadas como soluções prontas para os problemas teórico-práticos que se propõe enfrentar.

Pelo contrário, seus exemplos, como modelos produtivos, devem ser tomados como setas que apontam mais além, para o grande objetivo que norteava seus experimentos: elaborar um teatro que propõe levar a uma transformação social, desde os artistas que o fazem até os espectadores que com ele entram em contato, estabelecendo uma relação provocadora, que fricciona arte e realidade, não para obter uma amálgama indefinida, mas para corporificar cenicamente imagens que atravessam a opacidade das veladas relações de poder causadoras

das contradições sociais, imagens por meio das quais é possível enxergar o “por detrás” de ambas, arte e realidade.

A propósito dos títulos examinados, pode-se relacioná-los com o que Jameson propõe acerca daqueles formulados por Brecht para sua *Mãe Coragem*, os quais constam no respectivo texto dramático:

Estes títulos narrativos também assinalam e registram a cronologia da história maior – a Guerra dos Trinta Anos – pela qual os destinos menores de Mãe Coragem e sua família estão condenados a passar: na verdade, eles são mediadores entre os dois, abordando assim outra recomendação típica de Brecht, a de contar a história da experiência individual como nos livros de história. Mas as cenas – e nesta peça, em especial, deliberadamente projetada como crônica, as cenas são episódios, e os episódios são separados uns dos outros no tempo – também constituem as etapas de uma grande lição, que Mãe Coragem deixa de aprender: e são os componentes dessa lição que estão aqui esmiuçados para nós e dispostos como um processo negativo de aprendizagem.³¹⁷

O destino “menor” de Simone Machard e seu duplo, o destino “transfigurado” da heroína cuja história lê e com a qual sonha, são “condenados a passar” pelo crivo histórico da Segunda Grande Guerra Mundial, que se transforma em crítica implacável da “história maior” de Joana D’Arc.

Ambas as historicidades têm, como mediadores, os títulos dos sonhos, produzindo uma lição, não no sentido de uma lição escolar, mas no sentido da surpresa de verem-se espelhadas essas realidades contrapostas, a comentarem-se mutuamente, em um burburinho a um só tempo silencioso e ensurdecedor.

Brecht, em um trecho de seu diário de trabalho, datado de 20/12/1940, alude ao caráter demonstrativo que deve transparecer nos títulos com os quais a cena é literarizada:

Mesmo quando se tem de decidir sobre os títulos que determinam a organização dos blocos, não basta, por exemplo, exigir apenas uma qualidade crítica e anunciar uma contradição. Devem ser plenamente adaptáveis; assim, a dialética (contraditoriedade, o elemento do processo) deve poder se tornar concreta. Os mistérios do mundo não são solucionados, são demonstrados.³¹⁸

Vemos, portanto, que a elaboração dos títulos, os quais formulam um determinado *Gestus* fundamental, além de ter uma “qualidade crítica” e de anunciar “uma contradição”, devem “ser plenamente adaptáveis”, ou seja, devem permitir ao leitor, ou ao espectador, a possibilidade de transportar a demonstração procedida no título formulado, e respectivamente

³¹⁷ JAMESON, 1999, p. 71.

³¹⁸ BRECHT, 2002, p. 151.

concretizada cenicamente por um *Gestus* de demonstração, ao seu próprio contexto, à sua própria situação, ao seu próprio mundo, os quais, a exemplo do mundo ficcional constituído pela cena, também têm seus “mistérios” não “solucionados”, mas “demonstráveis”.

As possíveis “soluções”, evidentemente, só poderão ser históricas, específicas e concretas, não sendo função do teatro brechtiano oferecê-las como receitas para utilizar mecanicamente.

É sobre as relações entre a proposta de historicizar a cena e o *Gestus* que disserto no próximo item.

3.2 *Gestus* e historicização

Na busca brechtiana por conhecimentos a serem utilizados para escrever seus textos dramáticos, em especial depois de sua imersão teórica no marxismo, uma das áreas de conhecimento mais importantes é a história. É a partir dela que Brecht concebe a historicização, a qual aponta para um contínuo movimento comparativo que faz o passado revelar o presente (e vice-versa), relativizando a leitura dos acontecimentos de cada época, tomando-os como intrinsecamente ligados a contingências específicas e determinações sociais próprias, fruto da ação humana e, portanto, pelo menos teoricamente, modificáveis, e não como situações definitivas, dadas e eternas, como Brecht acredita que o teatro burguês coloca a realidade humana em cena.³¹⁹

Uma vez que, para Brecht, o ator é “o encarregado de distanciar o público”³²⁰ de fatos e personagens, ele “deve colocar-se em relação aos acontecimentos e comportamentos da atualidade, na mesma situação do historiador com relação ao passado: deve tomar distância”³²¹.

Tal aproximação entre ator e historiador é necessária porque Brecht parte do pressuposto de que “é absolutamente impossível explicar um personagem de hoje ou uma

³¹⁹ Cf. EWEN, 1991, p. 144.

³²⁰ BRECHT, 1973, p. 174. “[...] es el encargado de distanciar al público de esos sucesos y esas personas”.

³²¹ BRECHT, 1973, p. 174. “[...] actor debe colocarse con respecto a los sucesos y formas de conducta de la actualidad, en la misma situación del historiador con relación al pasado: debe tomar distancia.”

ação de hoje [1929] por características e motivos que no tempo de nossos pais teriam sido mais que suficientes”.³²²

Dessa premissa decorre que é fundamental encontrar um ponto de vista historicizante, que permita identificar as consequências de determinada atitude (e respectiva postura, ação, comportamento) em determinada situação histórica e a implicação de uma conduta histórica passada que é “somente *hoje* perceptível”. [grifo do autor]³²³

Tais comportamentos passados encontram-se, frequentemente, em peças escritas em épocas anteriores e, a fim de o ator “descobrir o ponto de vista historicizante”, Brecht propõe que o mais importante “é representar estas obras antigas com um enfoque histórico, quer dizer, em marcado contraste com os tempos atuais”.³²⁴

O “teatro historicizante” de Brecht “concentra-se no fato de que todos os acontecimentos cotidianos são significativos, particulares e merecedores de indagação”,³²⁵ sendo muitas as perguntas “que os atores devem responder se quiserem mostrar o incidente como único, histórico, se quiserem demonstrar um costume que conduza a conclusões sobre toda a estrutura da sociedade, em uma época particular e transitória”. E “isso só pode ser conseguido se o efeito de *distanciamento* é empregado”, o qual “só pode ser atingido através de um longo treino”.³²⁶

Dentro dessa necessária e prolongada formação atoral apontada por Brecht, uma das habilidades que se destacam é a capacidade de compreender, formular e estabelecer, em termos práticos, a partir de ponto de vista historicizante, *Gestus* sociais a serem devidamente distanciados, que deem conta da complexa tarefa pretendida, de contrapor, a um só tempo, a temporalidade ficcional do passado e o presente histórico do ator, como cidadão de seu próprio tempo, entregando demonstrativamente essa contraposição ao seu respectivo espectador.

Brecht, no parágrafo 39 do *Pequeno Organon*, avança em suas imagens metafóricas para evocar o sentido mais amplo e profundo da historicização:

³²² BRECHT, 1973, p. 44. “Es absolutamente imposible explicar una figura de hoy [1929] por rasgos ou una acción de hoy por motivos que em tiempos de nuestros padres hubieran sido más que suficientes”.

³²³ BRECHT, 1973, p. 100. “[...] sólo *hoy* perceptible”.

³²⁴ BRECHT, 1976a, p. 178. “[...] es representar estas antiguas obras con un enfoque histórico, es decir, en marcado contraste con los tiempos actuales”.

³²⁵ BRECHT, 1967, p. 112.

³²⁶ BRECHT, 1967, p. 113.

Onde está o indivíduo vivo, inconfundível, o homem que não se assemelha completamente aos seus semelhantes? É evidente que a imagem global que se brinda do personagem tem que mostrar também essas facetas individuais; isso se conseguirá incorporando essa contradição à imagem: um homem que é parecido com os demais sem sê-lo realmente. A imagem “historicizada” terá certa semelhança com esses esboços [de desenho] que conservam ainda em torno do personagem compostos rastros de outros movimentos e de outros traços. Também podemos concebê-la como um homem que estivesse em um vale proferindo um discurso no decorrer do qual muda de opinião ou simplesmente diz frases que se contradizem: o eco, ao confundir-se com sua voz, confrontará as frases.³²⁷

A imagem cênica submetida à operação historicizante pode ser ligada ao *Gestus* da entrega, tanto no sentido de sua extrema elaboração, quanto no sentido de que nela se possam ver ver, nos traços definitivos, aqueles outros, transitórios e contraditórios, permitindo ao leitor da cena não somente vê-la, mas vislumbrar, simultaneamente, outras cenas possíveis e relacionadas.

Trata-se de entregar ao espectador uma cena que possa ser completada por ele, diante da qual o espectador possa assumir uma atitude produtiva, ativa, e não puramente contemplativa.

Para aprofundar o entendimento da proposta brechtiana de historicizar a cena, é útil trazer mais um exemplo dado por Brecht, no qual é abordado o funcionamento da historicização, paralelamente ao do *distanciamento*, descrevendo e analisando uma cena do espetáculo *Uma tragédia americana*, dirigido por Piscator na Alemanha, na década de 1920.

Conquanto longa, a citação me permitirá o exame de alguns aspectos que apontam diretamente para o “conteúdo gístico”, ou, na equivalência que proponho, para o *Gestus* fundamental da situação, o qual vai sendo deslindado pela minuciosa leitura brechtiana.

Na cena em foco,

³²⁷ BRECHT, 1976b, p. 122-123. “¿Dónde está el individuo vivo, inconfundible, el hombre que no se asemeja del todo a sus semejantes? Es evidente que la imagen global que se brinda del personaje tiene que mostrar también esas facetas individuales; eso se logrará incorporando esta contradicción a la imagen: un hombre que es parecido a los demás sin serlo realmente. La imagen ‘historicizada’ tendrá cierta semejanza con esos bocetos que conservan aún en torno del personaje compuesto rastros de otros movimientos y de otros rasgos. También podemos concebirla como un hombre que estuviera en un valle dando un discurso en el trascurso del cual cambia de opinión o simplemente pronuncia frases que se contradicen: el eco, al confundirse con su voz, confrontará las frases”.

[...] uma jovem abandona sua família para buscar trabalho na cidade grande. [...] Para o teatro burguês, esse é um acontecimento de pouca transcendência; sem dúvida alguma, é o começo de uma história, algo que se há de saber para compreender o que se segue ou para instalar suspense com relação ao que se segue. [...] Em certo sentido, o acontecimento é comum: as jovens buscam trabalho (no presente caso, o suspense pode residir no que ocorreria com essa jovem em particular). Esse caso tem somente algo de especial: a jovem afasta-se de seu lar (não fosse isso, não aconteceria o que vai acontecer). O fato de que a sua família a tenha deixado partir não é tema de investigação; é verossímil (os motivos são verossímeis). Para o teatro que enfoca os acontecimentos como fatos históricos, a coisa é outra. Esse teatro se concentrará no peculiar, no especial, no digno de análise em um fato tão cotidiano. Como assim, a família retira sua proteção a um de seus membros e deixa-o contando apenas com suas próprias forças? Esse membro está em condições de ganhar seu sustento sem o apoio familiar? O que aprendeu como membro da família lhe servirá para ganhar o pão? A família não pode manter os seus membros mais jovens? Converteram-se em uma carga? Ou sempre foram? Ocorre o mesmo em todas as famílias? Sempre foi assim? São as coisas da vida, coisas sobre as quais não podemos exercer influência alguma? Quando a fruta está podre, cai da árvore. Essa frase tem validade no caso aqui enfocado? Sempre tornam-se independentes os filhos? Fizeram-no em todas as épocas? Se é assim, se é algo biológico, ocorre sempre da mesma maneira, pelo mesmo motivo, com as mesmas consequências? [...] Porém, como é possível representar um fato como esse, de modo a ressaltar o seu caráter histórico? Como fazer para que a confusão da nossa desgraçada época resulte evidenciada? Se, entre advertências e postulados morais, a mãe prepara para sua filha uma maleta muito pequena... Como fazer para destacar esse fato? Tantas exigências e tão pouca roupa! Princípios morais para toda uma vida e pão para pouquíssimas horas? Como a atriz deve pronunciar a frase com a qual a mãe entrega a pequenina maleta à sua filha? (“Bem, creio que isso lhe bastará”) para que se a entenda como uma frase histórica? Isso só pode realizar-se com o efeito de *distanciamento*. A atriz não deve converter a frase em coisa própria, deve submetê-la à crítica. Deve mostrar a compreensão dos seus motivos e seu rechaço. O efeito somente se realizará depois de extensos estudos.³²⁸

³²⁸ BRECHT, 1976a, p. 222-224. “[...] una joven abandona a su familia para buscar trabajo en la gran ciudad (*Una tragedia americana*, de Piscator). Para el teatro burgués este es un acontecimiento de poca transcendencia; sin duda alguna, el comienzo de una historia, algo que hay que saber para comprender lo que sigue o para estar en suspenso respecto a lo que sigue. El tema apenas si despierta la fantasía de los actores. En cierto sentido, el suceso es común: las jóvenes buscan trabajo (en el presente caso, el suspenso puede residir en lo que le ocurrirá a esta joven en particular). Este caso sólo tiene algo de especial: la joven se aleja de su hogar (de quedarse no habría acontecido lo que va a acontecer). El hecho de que la familia la haya dejado partir no es tema de investigación; es verosímil (los motivos son verosímiles). Para el teatro que enfoca los hechos como acontecimientos históricos, la cosa varía. Se concentrará por completo en lo peculiar, especial, en lo digno de análisis de un suceso tan cotidiano. ¿Cómo! ¿La familia retira su protección a uno de sus miembros y lo deja librado a sus propias fuerzas? ¿Está ese miembro en condiciones de ganarse el sustento sin el apoyo familiar? ¿Lo que ha aprendido como miembro de la familia se servirá para ganarse el pan? ¿No pude retener la familia a sus miembros más jóvenes? ¿Se han convertido en una carga? ¿O siempre lo han sido? ¿Ocurre lo mismo en todas las familias? ¿Siempre fue así? ¿Es la marcha del mundo, esa marcha sobre la que no podemos ejercer influencia alguna? Cuando la fruta está madura cae del árbol. ¿Tiene validez esta frase en ese caso? ¿Siempre se independizan los hijos? ¿Lo hicieron en todas las épocas? Si es así, se es algo biológico, ¿ocurre siempre de la misma manera, por el mismo motivo, con las mismas consecuencias? Esas son las preguntas (o parte de las preguntas) a las que deben responder los actores si pretenden representar el suceso como si se tratara de un acontecimiento histórico, único; si pretenden mostrar una costumbre que permite extraer conclusiones acerca de toda la estructura social de una época determinada (transitoria). Pero, ¿cómo puede representarse un suceso como ése, para que resalte su carácter histórico? ¿Cómo se ha de hacer para que la confusión de nuestra desdichada época resulte llamativa? Si, entre advertencias y postulados morales, la madre prepara a su hija una maleta muy pequeña... ¿cómo se hace para destacar el hecho? ¡Tantas exigencias y tan poca ropa! ¡Principios morales para toda una vida y pan para muy pocas horas! ¿Cómo debe pronunciar la actriz esa frase con la cual la madre entrega a su hija la maleta (“Bueno, creo que con esto te bastará”) para que se entienda como una frase histórica? Eso sólo puede lograrse con el efecto de *distanciamento*. La actriz no debe convertir la frase en cosa propia;

Brecht inicia comparando o que seria a abordagem do teatro burguês com a de seu teatro historicizante: a primeira não problematiza a situação de uma jovem que deixa o lar para buscar trabalho na cidade grande, não mais do que no nível de possíveis conflitos interpessoais que se possam inscrever na ação dramática.

Na abordagem historicizante, acompanhamos a perspicácia de Brecht em extrair de um breve fragmento cênico todo um amplo conjunto de perguntas visando à compreensão ampla e profunda da inserção do fato encenado em toda uma problemática social, enquadrando a história da moça que sai da casa dos pais no painel mais amplo da História, apresentando, implicitamente, um país em que, por motivos de origem econômica, os pais não podem mais sustentar suas filhas.

O fato familiar corriqueiro é imerso no contexto de fatos de ordem social, é esquadrihado por questões que o percorrem com a agudeza de um bisturi.

Não se pode aceitar e representar imediatamente um acontecimento pelo simples motivo de ele atender aos requisitos da verossimilhança dramática: é preciso virar o quadro ao avesso e entrever o que está por trás da imagem aparente. É preciso enxergar “um homem que é parecido com os demais sem sê-lo realmente”. É preciso problematizar historicamente o fato figurado cenicamente, sem seguir desavisadamente o senso comum acerca de comportamentos socialmente cristalizados.

Nessa direção, após um extenso percurso sensível, criativo e crítico, há chances de concretizarem-se formas de expressão cênica historicizada e ancorada em um *Gestus* fundamental produtivo, talvez desenvolvendo operações metafóricas ou metonímicas que se arrisquem a sugerir o que não está evidente a olho nu, produzindo *Gestus* sociais ricos e instigantes.

O exemplo da mãe que muito exorta a filha no plano moral e pouco dá a ela para sua subsistência material, a contraposição do discurso verbal (o que dá à filha é suficiente) ao discurso não verbal (cabe em uma maletinha) permite-nos suspeitar do vasto horizonte crítico-social que a perspectiva historicizante aponta para o artista que se propõe a abrir seus olhos para além da história da cena (dimensão dramática individual ou inter-individual) e para além

debe someterla a la crítica. Debe posibilitar la comprensión de sus motivos e de su rechazo. El efecto sólo se logrará después de extensos estudios”.

da cena do palco, e mergulhar na cena da História (com suas contigências econômicas, políticas, sociais e culturais).

O exemplo dado por Brecht evidencia um *Gestus* social: na frase e na ação da mãe, ao prover a filha com o que considera suficiente para sua nova vida fora de casa.

Nesse momento cênico, adquire nitidez o *Gestus* social de uma família que não mais pode sustentar seus membros e que se vê constrangida a desfazer-se de um deles, apesar da incerteza de um futuro turvo pelas alternativas que a condições econômicas daquele momento histórico apresentam àqueles indivíduos atravessados pelas forças “ocultas” de uma nação em crise.

Na imagem primeira, de um acontecimento cotidiano, podem ser acrescidos, em torno dos personagens, “rastros de outros movimentos e de outros traços”, os quais advêm das forças sociais em jogo na situação encenada. Podem ser concebidos “ecos” outros que, confundindo-se com as frases proferidas pelos personagens – mãe e filha –, misturem-se com suas vozes, confrontando-as e revelando outras dimensões do fato, a princípio, tão naturalizadamente habitual e familiarmente circunscrito.

Para obter um *Gestus* social como esse, é preciso conjugar o olhar, voltando-o da cena para o mundo e vice-versa, e encontrar a “atitude subjacente”, o *Gestus* fundamental que norteará a leitura a ser feita para que a cena seja imersa no jogo dialético das forças históricas, e possa emergir trazendo em si os traços dos esboços que se tornam necessários para a obtenção da imagem cênica historicizada, dos ecos que resultam na reflexão da voz da cena nos penhascos da história, que passam, então, a problematizarem-se mutuamente.

Jameson propõe que tais “rastros”, “traços” e “ecos” possam ser tomados como

[...] uma reencenação simbólica de múltiplas hesitações e possibilidades alternativas na própria interpretação (o que é, naturalmente, não um mero exercício de observação e uma forma de comentário, mas que determina as escolhas do ator e o modo como ele mostra o significado de seu próprio gesto). Não é exatamente a indecidibilidade esta hesitação interpretativa: ela não resvala para o informe; por outro lado, ela incita o espectador a reelaborar seus pensamentos e testá-los um contra o outro e contra o evento inicial ou o acontecimento que lhes serviu de pretexto.³²⁹

³²⁹ JAMESON, 1999, p. 110.

Ao concretizar essas marcas de um “esboço”, as quais acompanham a atualização do aqui e agora da cena, o ator, segundo Jameson, não executa apenas o resultado da tarefa de um observador desavisado, para o qual não haveria margem de decisão frente à histórica, nem desenvolve somente uma possibilidade de comentar criticamente personagem e cena: antes, ao buscar esse efeito historicizante em sua atuação, o ator sinaliza, ao invés de “múltiplas hesitações” informes, a possibilidade de escolher alternativas precisas de comportamentos vários, as quais, por sua vez, concorrem para favorecer ao espectador que reelabore seus pensamentos e possa testá-los “um contra o outro e contra o evento inicial que lhes serviu de pretexto”.

O mais relevante no aporte de Jameson é apontar para a instigação do espectador a relacionar sua história individual com a História, ou as Histórias (da cena e do mundo), na medida em que essas se tornam acessíveis pela forma como os fatos são tratados cenicamente.

Friccionar criativamente traços do ontem, do alhures, com traços do hoje, do aqui, emergindo desse atrito a possibilidade de um movimento autônomo de leitura da cena e do mundo por ela recriado, são operações intrinsecamente ligadas à concretização de *Gestus* sociais produtivos.

O exemplo apresentado acima por Brecht baseia-se na afirmação de que “as ‘condições’ históricas não devem, evidentemente, ser imaginadas (nem tampouco construídas) como poderes misteriosos (como pano de fundo)”.³³⁰ Longe disso, é necessária a clareza de que tais poderes “são criados e mantidos pelos homens (e serão, quando for o caso, modificados por eles)”.

Tal clareza pode fornecer ao artista cênico a convicção de que “é a ação desenrolando-se em nossa frente”, norteada por conceitos e mediada por procedimentos específicos, o “que nos permite ver essas condições históricas como elas são”.³³¹

Como afirma Peixoto, quando é trazida para a discussão a perspectiva historicizante do teatro épico brechtiano,

Os homens que estão em cena não são imutáveis, vítimas de seus destinos. O espectador pode reconhecer e ver, por trás de cada personagem ou de cada situação,

³³⁰ BRECHT, 1967, p. 198.

³³¹ BRECHT, 1967, p. 198.

uma verdade e um processo histórico concreto; pode adotar uma atitude crítica permanente, assim como o homem de nosso século adotou esta atitude diante da natureza. O teatro passa a acolher o espectador enquanto homem que transforma o mundo. E com ele discute esta transformação permanente.³³²

A relação proposta por Peixoto, entre artistas cênicos e espectadores compartilhando uma cena e uma discussão, e a comparação proposta por Brecht, entre ator e historiador, ligam-se ao processo criativo que estabelece um *Gestus* social a partir do jogo entre teatro e história.

Nas palavras de Koudela, “o gesto crítico da *Historisierung* (historicização) do Teatro Épico / Dialético constitui uma intervenção eficaz, até brutal, que interrompe a história da história. Essa intervenção não significa, no entanto, a oferta apressada de uma narrativa substituta”. Pelo contrário, “o conhecimento do passado não é um fim em si. Ao contrário, a interrupção da história visa inscrever nessa narrativa silêncios e fraturas eficazes por meio da *Verfremdung* (estranhamento) dos acontecimentos do passado”.³³³

Conhecer o passado é condição para compreender-se o presente e projetar-se o futuro, mas não é um fim em si, no âmbito da proposta brechtiana. Aqui, conhecer é o prenúncio de uma transformação social a ser vislumbrada por meio de “silêncios e fraturas eficazes” obtidas cenicamente.

É bom ressaltar que a proposta brechtiana de manter um olhar historicizante sobre a cena não equivale a transformar um espetáculo teatral em uma aula de história.

Quando está em pauta o conceito de historicização, há que se ter em mente, que, como nota Barthes em sua peculiar escrita,

[...] o teatro de Brecht não é um teatro de historiador, mesmo marxista: é um teatro que convida, obriga à explicação, mas não a dá, é um teatro que provoca a História, mas não a divulga; que levanta com cuidado o problema da História, mas não o resolve [...] a História está por toda a parte, em Brecht, mas como um embasamento, não como um tema; ela é o fundamento do real, mas a luz dramática ilumina aqui as superestruturas, os sofrimentos, e os alibis dos homens que são infelizes na medida em que não compreendem a História que os carrega: pois compreender seria poder agir. Essa presença (real) e essa distância (imaginária) da História formam uma contradição

³³² PEIXOTO, 1974, p. 331.

³³³ KOUDELA, 2001, p. 33.

que dá ao teatro brechtiano um sentido muito particular, formas muitas vezes paradoxais.³³⁴

3.3 *Gestus* e fábula

Pavis afirma que a fábula em Brecht

[...] não se baseia numa história contínua e unificada, mas no princípio de descontinuidade: ela não conta uma história seguida, e, sim, alinha episódios autônomos que o espectador é convidado a confrontar com os processos da realidade aos quais eles correspondem. Neste sentido, a fábula não é mais, como na dramaturgia clássica (isto é, não-épica), um conjunto indecomponível de episódios ligados pelas relações de temporalidade e causalidade, mas numa estrutura retalhada. Reside aí, aliás, a ambiguidade desta noção em Brecht: a fábula deve ao mesmo tempo “seguir seu curso”, reconstituir a lógica narrativa e ser, entretanto, incessantemente interrompida por distanciamentos apropriados.³³⁵

Uma possibilidade primeira de relação entre o *Gestus* e a fábula está, portanto, fundamentada na característica específica do modo pelo qual Brecht utilizou a fábula: em sua estruturação narrativa, essa não é desenvolvida linearmente, mas em blocos interdependentes, cada qual tendo sua completude própria.

Brecht afirma que, “a tarefa fundamental do teatro reside na ‘fábula’”,³³⁶ compreendida como “a composição global obtida pela soma de acontecimentos que se expressam por meio de *gestus*, nos quais estão contidos todas as revelações e impulsos que devem provocar prazer no público”, sendo que “cada acontecimento isolado tem um *gestus* fundamental”.³³⁷

Portanto, em Brecht, a fábula é construída dramática e cenicamente a partir da reunião de conjuntos de *Gestus* sociais embasados em um determinado *Gestus* fundamental (ou mais de um, se for o caso).

Por sua vez, Lehmann lembra-nos de que:

O que [...] separa o teatro épico [brechtiano] de praticamente todas as outras versões do teatro moderno e pós-moderno, que no seu conjunto poderiam ser designados como

³³⁴ BARTHES, 2007b, p. 215.

³³⁵ PAVIS, 1999, p. 159.

³³⁶ BRECHT, 2005, p. 159.

³³⁷ BRECHT, 1976b, p. 135. “[...] la composición global obtenida de la suma de acontecimientos que se expresan por medio de *gestus*, en los que están contenidos todas las revelaciones e impulsos que deben provocar placer en el público” [...] “Cada suceso aislado tiene un *gestus* fundamental [...]”.

“antiaristotélicos” ou “não aristotélicos”, é a manutenção do conceito de fábula, que para Brecht ficou como o coração e a alma de Aristóteles do teatro.³³⁸

Além de destacar, na citação acima, a centralidade da fábula como diferencial em Brecht, em meio a outras propostas de teatro desenvolvidas ao longo do século XX, Lehmann aponta, na sequência de seu texto, uma possível ordem de motivos que teriam levado artistas de teatro a preterirem os textos dramáticos de Brecht, em função de não encontrarem neles algo a “consumir”, devido às restrições advindas de sua estruturação em torno de arcabouços fabulares bem definidos, ainda que “retalhados”, e que apontam para um sentido social mais amplo e para uma função pedagógica mais nítida:

A fábula (com sua implicação da ação dirigida ao seu significado e ao *fabula docet*) representa aquela *ratio(n)* de ferro do teatro de Brecht, onde as pessoas de teatro encontravam cada vez menos para consumir, desde que a *story* mudou-se ao cinema e depois à TV como seu lugar ideal.³³⁹

Essa rejeição da obra dramática de Brecht por artistas cênicos (ou à dita “razão de ferro” brechtiana), reação que se deu principalmente na Europa e que ocorreu com mais intensidade ao longo dos anos 1970, pode ser compreendida como um resultado da exploração exaustiva e, talvez, inadequada de suas peças, ocorrida durante as duas décadas anteriores.

Posteriormente, a partir dos anos 1980 em diante, Brecht foi paulatinamente retomado, tornando-se um dos dramaturgos mais encenados de todos os tempos, o que se confirma na seguinte citação de Pasta Júnior:

Brecht é ainda hoje [1998] o autor alemão mais encenado em todo o mundo, e, justamente no refluxo do movimento de esquerda dos últimos anos, ficou mais visível em que medida o seu legado se tornou um elemento permanente na cultura europeia. Porém, sua obra mesma obriga a enxergar que essa permanência não é neutra, mas condicionada por ela própria à sua eficácia crítica, de teor radicalmente anticapitalista.³⁴⁰

Esse autor reforça a necessidade, já mencionada anteriormente, de relacionar-se com o legado brechtiano sem descartar a sua ênfase crítico-social, raiz das formulações, conceitos e procedimentos que Brecht apresenta, seja em suas peças, seja em seus escritos teóricos. E a noção de fábula é um dos pilares da proposta brechtiana.

³³⁸ LEHMANN, 2009, p. 227.

³³⁹ LEHMANN, 2009, p. 227.

³⁴⁰ Pasta Júnior In: BACKES, 1998, p. 35.

Com relação ao uso da fábula, Brecht, no parágrafo 65 do *Pequeno Organon*, afirma que essa, a partir da perspectiva do teatro épico,

[...] permite discutir, criticar, transformar os acontecimentos que ocorrem entre os homens. Ainda quando o indivíduo em particular, que o ator mostra, encerre mais possibilidades que as exigidas pelos acontecimentos contemplados na peça, é bom que assim seja, porque o acontecimento será tanto mais chamativo quanto ocorra com um indivíduo muito especificado.³⁴¹

Para Brecht, ao especificar-se o indivíduo como marcado por características próprias, sempre em relação dialética com as problemáticas sociais que o contextualizam, obtém-se um resultado mais “chamativo”, termo que compreendo como ligado ao *distanciamento*, uma vez que ele objetiva destacar determinado acontecimento, “estranhando-o” e dando-lhe um relevo que não teria se não fosse elaborado de modo a superar uma visão naturalizada do mesmo.

No que diz respeito à relação à relação causal entre *Gestus* e fábula, Pavis afirma parecer

[...] bem difícil dizer, sobre o *Gestus* e a *Fábula*, qual dos dois é lógica e temporalmente anterior; resulta, em todo caso, que *Fábula* e *Gestus* são estreitamente ligados e que constituem a peça e sua encenação: o teatro, de fato, sempre conta uma história (mesmo ilógica) por meio de *gestos* (no sentido amplo: corpo do ator, configuração cênica, “ilustrações” do corpo social). [grifos do autor]³⁴²

O autor indaga-se sobre a mesma anterioridade que Jameson³⁴³ (na citação apresentada antes, em que pergunta se o *Gestus* viria antes ou depois da peça ou da cena), e o que é relevante, no aporte de Pavis, é a consideração de que há um imbricamento entre a fábula e o *Gestus*, na medida em que esse conceito é, no plano teórico, a apreensão dialética das problemáticas sociais que se concretizam, no plano teórico/prático da criação cênica, seja na formulação de um (ou mais de um) *Gestus* fundamental, seja na concretização de *Gestus* sociais, que, devidamente contrapostos, constituem a encenação da fábula ao modo brechtiano.

³⁴¹ BRECHT, 1976b, p. 135. “[...] permite discutir, criticar, transformar los acontecimientos que ocurren entre los hombres. Aun cuando el individuo en particular que muestra el actor encierre más posibilidades que las exigidas por los acontecimientos contemplados en la pieza, es bueno que así sea, porque el acontecimiento será tanto más llamativo si le ocurre a un individuo muy determinado”.

³⁴² PAVIS, 2000, p. 68. “[...] bien difficile de dire ce qui du *Gestus* et de la *Fable* est logiquement et temporellement antérieur; il ressort en tou cas que *Fable* et *Gestus* son étroitement liés et constituent la pièce e sa mise en scène: le théâtre, de fait, raconte bien toujours une histoire (même ilogique) ou moyen de gestes (ou sens large: corps des comédiens, configuration scénique, 'illustrations' du corps social)”.

³⁴³ Cf. item 2.3 desta Tese.

A fábula pode ser compreendida, no plano teórico, como dizendo respeito, ao “modelo actancial (ao narrativo)”, e, no plano prático, “à organização dos materiais sobre o eixo do desenvolvimento da peça (o discursivo)”.³⁴⁴

Processos teóricos e práticos entrecruzam-se, pois, no relacionamento entre essas duas categorias da teoria teatral brechtiana.

Outra relação que é difícil estabelecer é a que se dá entre fábula e personagem. Quem é anterior a quem?

Não vou discorrer aqui sobre essa antiga polêmica teatral, que remonta a Aristóteles, mas, indo direto ao foco de meus interesses investigativos, prefiro remeter meu leitor a Brecht, que apresenta um critério de avaliação social do sujeito – bem como de sua autoavaliação – critério do qual decorre sua concepção de personagem no conjunto actancial de uma peça, perspectiva intimamente ligada ao *Gestus*:

[...] a humanidade – em qualquer agrupamento – deve julgar o indivíduo pelo que ele mostra de si mesmo o pelo que ele lhe faz, e o indivíduo deve confrontar-se com o que ele, como indivíduo, pode produzir nos demais. Não basta ser. O caráter de um ser humano é forjado por sua função.³⁴⁵

Se “o caráter de cada ser humano é forjado por sua função”, em que pese certa dose de determinismo social nessa afirmação, é possível dizer que, no plano dramático, a organização das forças actanciais estrutura-se a partir do estabelecimento da função de cada personagem a partir do arcabouço fornecido pela fábula, a partir de uma leitura crítico-social. É no confronto entre os indivíduos e desses com o coletivo (problemáticas sociais) que se obtém, portanto, orientação para o ordenamento do material fabular.

Outro aspecto da relação entre *Gestus* e fábula é o fato de que, em Brecht, cada cena é vista como passível de independência com relação às demais, mas o conjunto de cenas não deixa de ter importância para o estabelecimento do sentido geral da peça ou do espetáculo, pois, em Brecht, “um [personagem] é compreendido por meio do outro”³⁴⁶ e “a cena, cujo sentido em primeira instância é independente, em sua relação com outras cenas resulta ser parte de outro sentido”.³⁴⁷

³⁴⁴ PAVIS, 1999, p. 161.

³⁴⁵ BRECHT, 1976a, p. 25. “[...] la humanidad – en cualquier agrupamiento – debe juzgar al individuo por lo que el le muestra de sí mismo o por lo que él le hace y el individuo debe ver de frente lo que él, como individuo, puede producir en los demás. No basta ser. El carácter de un ser humano es forjado por su función”.

³⁴⁶ BRECHT, 1973, p. 188. “Lo uno se comprende a través de lo otro”.

³⁴⁷ BRECHT, 1973, p. 188. “[...] (la escena cuyo sentido en primera instancia es independiente, a través de su relación con otras escenas resulta ser parte de otro sentido)”.

É a partir dessa combinação entre independência e interdependência que se produzem os sentidos paradoxais advindos da perspectiva de configurarem-se *Gestus* sociais.

Avançando no exame desse ponto, trago a contraposição feita por Brecht, de sua concepção de personagem como resultado da relação com outros personagens, abordagem que se contrapõe à concepção dramaturgica do trabalho atoral predominante em sua época:

O personagem surge da soma de suas relações com outros personagens. Na arte dramática da velha escola, o ator criava o personagem para logo estabelecer sua relação com as demais figuras. Desse personagem inventado, logo extraía os gestos e a forma de pronunciar as frases.³⁴⁸

O ator, na abordagem criticada por Brecht, cria a partir de um modelo de indivíduo que se desenvolve isolado dos demais, para depois colocar esse personagem em relação com os outros.

Em Brecht, ao contrário, o ator parte da contextualidade das relações sociais expressas no texto dramático, no “entre” que se dá a partir do confronto de atitudes e posturas, para desenvolver seu personagem.

Esse “entre” – que aponta para o âmbito do *Gestus* – é encontrado na fábula, nos acontecimentos dela, e na leitura crítico-social que se faz desse material, confrontado permanentemente com a história, com o mundo.

Para situar-se diante da fábula, Brecht sugere como o ator pode descobrir pontos de vista relevantes, “que constituem a base na engrenagem da obra”,³⁴⁹ entendendo-se obra aqui como o texto dramático a ser trabalhado em função de sua encenação. Tais pontos de vista, o ator

Descobre-os ao buscar aquilo que gera contradição. Porque nem todos os pontos de vista do autor merecem o desacordo do ator. Somente devem ser matéria de discussão aqueles que revelam o interesse do autor pelo mundo real. O ator deve descobrir esse interesse partindo da engrenagem da obra e deve estabelecer a que interesses de grupos humanos assemelha-se ou serve (porque somente esses interesses devem ser considerados importantes) e a que grupos opõe-se. O ator deve identificar-se com os interesses dos grandes grupos para representar devidamente seu papel e esses interesses, como os do ator, estão sustentados por conceitos decisivos.³⁵⁰

³⁴⁸ BRECHT, 1976a, p. 13. “El personaje surge de la suma de sus relaciones con otros personajes. En el arte dramático de la vieja escuela, el actor creaba el personaje para luego establecer su relación con las demás figuras. De ese personaje inventado extraía luego los gestos y la forma de pronunciar las frases”.

³⁴⁹ BRECHT, 1976a, p. 12. “[...] que constituyen la base del engranaje de la obra?”

³⁵⁰ BRECHT, 1976a, p. 12. “Los descubre al buscar aquello que genera contradicción. Porque no todos los puntos de vista del autor merecen el desacuerdo del actor. Sólo deben ser materia de discusión aquellos que revelan el interés del autor por el mundo real. El actor debe descubrir ese interés partiendo del engranaje de la obra y debe establecer a qué intereses de grupos humanos se asemeja o sirve (porque sólo esos intereses deben considerarse de importancia) y a qué grupos se opone. El actor debe identificarse con los intereses de grandes

Na citação acima fica claro como, em Brecht, o ator começa a construir seu personagem: investigando os meandros do funcionamento das relações entre os personagens, expresso no nível do texto dramático, para nesse funcionamento procurar aspectos nos quais as contradições sociais sejam destacadas e, assim, possam transparecer para além de sua opacidade naturalizada.

Aqui fica nítida a necessidade que Brecht vê em o ator compreender a atitude política do autor, expressa em seu texto, para que, diante dela, o ator possa, por sua vez, concordar ou discordar, não permanecendo passivo diante dos interesses em jogo.

Evidentemente, os “grandes grupos” com os quais “o ator deve identificar-se” são os grupos componentes do proletariado, ou seus apoiadores, coerentemente com a orientação política marxista brechtiana, dessa provindo os “conceitos decisivos” que embasam a decisão atoral proposta.

A simultânea complementaridade e contraposição entre os personagens, como base de criação do personagem pelo ator, é desenvolvida no parágrafo 65 do *Pequeno Organon*, quando Brecht indica o caminho para que o ator compreenda fábula e personagem como partes de um mesmo todo dialético:

Ao expor os diferentes *gestus*, o ator chegará a dominar a fábula e, em consequência, seu personagem. Somente a partir da fábula, desse bem delimitado complexo de acontecimentos, poderá chegar de um salto a seu personagem definitivo, no qual se reúnem todos os traços particulares. Se [o ator] fez todo o possível para surpreender-se diante dessas contradições que as diversas atitudes encerram – sem esquecer-se de que o público também deverá surpreender-se diante destas contradições –, a fábula lhe brindará com a possibilidade de unificar o contraditório. Porque da fábula, como acontecimento delimitado, desprende-se um sentido preciso. Em outras palavras: a fábula somente responde a determinados interesses, entre os muitos possíveis.³⁵¹

grupos para representar debidamente su papel, y esos intereses, como dos del actor, están sustentados por conceptos decisivos”.

³⁵¹ BRECHT, 1976b, p. 134-135. “Al poner de manifiesto los diferentes *gestus*, el actor llegará a dominar la anécdota y, por consecuencia, a su personaje. Sólo a partir de la anécdota, de ese bien delimitado complejo de acontecimientos, podrá llegar de un salto a su personaje definitivo, en el cual se reúnen todos los rasgos particulares. Si ha hecho todo lo posible por sorprenderse ante las contradicciones que encierran las diversas actitudes – sin olvidar que su público también tendrá que sorprenderse ante estas contradicciones –, la anécdota en su totalidad en su totalidad le brindará la posibilidad de unificar lo contradictorio. Porque de la anécdota, como suceso delimitado, se desprende un sentido preciso. Dicho con otras palabras: la anécdota sólo responde a determinados intereses, entre los muchos posibles”.

Reforçando o que já expus até o momento sobre a relação entre *Gestus* e fábula, Brecht, partindo da premissa de uma unidade dramaturgica obtida mediante a ideia da fábula que unifica a narrativa dramática e cênica, aponta para a necessidade de o ator, a partir do complexo fabular, empenhar-se em estabelecer um fluxo de atitudes e posturas contraditórias, as quais, a partir de sua contraposição recíproca, constituem a concretização cênica da fábula e do personagem, unificando os contrastes, sem eliminá-los.

É importante frisar que, em Brecht, a definição dos *Gestus* sociais a serem contrapostos, corporificando cenicamente o desenvolvimento da fábula, procede de uma determinada leitura da fábula, leitura que “somente responde a determinados interesses”.

Um exemplo de leitura “interessada” de uma fábula (leitura pautada em bases marxistas), é encontrada no parágrafo 68 do *Pequeno Organon*, onde Brecht apresenta sua leitura da peça *Hamlet, príncipe da Dinamarca*, destacando o *Gestus* fundamental da fábula shakespeariana na perspectiva de sua historicização, ou seja, levando em consideração uma determinada atitude do leitor, a um só tempo diante do texto dramático e frente às grandes questões sociais de sua época, ou seja, na interseção entre o “mundo da cena” e a “cena do mundo”.

Nas sombrias e sangrentas circunstâncias em que escrevo essas linhas [Brecht refere-se à Segunda Grande Guerra Mundial, que havia terminado há pouco], diante do espetáculo dos crimes perpetrados pelas classes dirigentes e da tendência geral de desconfiar da razão ou de fazer mau uso dela, creio poder ler essa obra da seguinte maneira. É uma época de guerras. O rei da Dinamarca, pai de Hamlet, matara o rei da Noruega no curso de uma vitoriosa guerra de rapina. Quando Fortimbrás, filho do rei da Noruega, inicia os preparativos para uma nova campanha bélica, o rei da Dinamarca é assassinado por seu próprio irmão. Os irmãos dos reis desaparecidos ocupam agora os dois respectivos tronos e buscam evitar a guerra. Para isso, acordam que as tropas norueguesas atravessem território dinamarquês em sua campanha contra a Polônia. Nessa altura dos acontecimentos, Hamlet é instado pelo fantasma de seu belicoso pai a vingar o fratricídio. Depois de uma fase de vacilações, na qual não se resolve a responder um crime com outro crime e já disposto a aceitar o exílio, Hamlet encontra na costa o jovem Fortimbrás, o qual marcha para a Polônia à frente de suas tropas. Subjugado por esse exemplo guerreiro, mata seu tio e sua mãe, e tomba ele mesmo no massacre, abandonando a Dinamarca ao norueguês. Esses fatos mostram um homem jovem, porém já adulto, fazendo um uso extremamente ineficaz do novo enfoque da razão, aprendido na Universidade de Wittenberg. No ambiente feudal ao qual regressara, esse emprego da razão não faz mais que entorpecer seus atos. Enfrentada com uma prática absolutamente irracional, sua razão resulta inútil, e Hamlet cai, trágica vítima da contradição entre esse raciocínio e essa ação. A meu ver, esse enfoque da peça (a qual dá margem a mais de um) interessaria ao público de nossa época.³⁵²

³⁵² BRECHT, 1976b, p. 137. “En las sombrías y sangrientas circunstancias en que escribo estas líneas, ante el espectáculo de los crímenes perpetrados por las clases dirigentes y la tendencia general a desconfiar de la razón o a hacer mal uso de ella, creo poder leer esa obra de la siguiente manera: Es una época de guerras. El rey de Dinamarca, padre de Hamlet, ha quitado la vida al rey de la Noruega en el curso de una victoriosa guerra de rapiña. Cuando Fortinbrás, hijo del rey de Noruega, inicia los preparativos para una nueva campaña bélica, el rey

A leitura brechtiana parte do contexto histórico de Brecht e de suas convicções políticas, de modo a resultar produtiva para a compreensão desse mesmo contexto, em sua problematização artística.

A fábula não é interpretada como tendo já um sentido prévio, devido a ser um clássico da dramaturgia universal, mas é tomada como fonte para uma busca de compreender, na distância histórica de uma ação localizada na transição entre a Idade Média e a Idade Moderna, entre o feudalismo monárquico e o capitalismo burguês, quando o “indivíduo” Hamlet destaca-se de seu fundo social para concentrar o foco sobre seu dilema interior, uma outra ação, atual para o leitor Brecht e seu público – a guerra mundial provocada por interesses de dominação que ultrapassaram todos os limites da razão.

Ancorado nesse ponto de vista, Brecht empreende uma acurada, conquanto sintética, trajetória hermenêutica, focalizando não o drama emocional ou existencial de Hamlet, mas a inadequação do conhecimento de que esse indivíduo particular dispunha e a opção escolhida para solucionar o caso do assassinato de seu pai.

Palavra e ação – os quais Hamlet, em seu discurso aos atores, coloca como partes de uma mesma unidade, no nível da atuação teatral – são, no comportamento social do príncipe, atravessados por uma onda de irracionalidade que resulta em perda para toda a sociedade na qual ele se situa.

Na sua leitura, Brecht enfatiza o olhar historicizante que lança sobre a fábula shakespeariana, olhar que embasa uma atitude precisa diante da fábula.

Seguindo um procedimento tipicamente brechtiano, é possível sintetizar em uma formulação o *Gestus* fundamental dessa leitura que Brecht faz de *Hamlet*, utilizando algumas

de Dinamarca es asesinado por su propio hermano. Los hermanos de los reyes desaparecidos ocupan ahora dos respectivos tronos y tratan de evitar la guerra. Para eso acuerdan que las tropas noruegas atraviesen territorio danés en su campaña contra Polonia. A esa altura de los acontecimientos el joven Hamlet es instando por el fantasma de su belicoso padre a vengar su fratricidio. Después de una etapa de vacilaciones, en la que no se resuelve a responder a un crimen con otro crimen y ya dispuesto a aceptar el exilio, Hamlet encuentra en la costa al joven Fortinbrás, quien marcha hacia Polonia a la cabeza de sus tropas. Subyugado por ese ejemplo guerrero, regresa, ultima a su tío ya a su madre, y cae él mismo en la masacre, abandonando Dinamarca al noruego. Estos hechos muestran a un hombre joven, aunque ya un poco entrado en carnes, hacer un uso en extremo ineficaz del nuevo enfoque de la razón, que ha asimilado en la Universidad de Wittenberg. En el ambiente feudal al cual ha regresado, ese empleo de la razón no hace más que entorpecer sus actos. Enfrentada con una práctica irracional, su razón resulta absolutamente impráctica, y Hamlet cae, trágica víctima de la contradicción entre ese razonamiento e esa acción. A mi juicio, este enfoque de la pieza (que tiene más de uno) podría interesar a nuestro público”.

de suas próprias palavras: *um jovem príncipe, mesmo dispondo de conhecimentos universitários elaborados, enfrenta irracionalmente a situação do assassinato do rei, seu pai.*

Nessa breve formulação ou nesse “título”, tento sintetizar a atitude subjacente que pode informar uma encenação da peça, a partir da leitura apresentada por Brecht no *Pequeno Organon*. Desse *Gestus* fundamental, podem surgir *Gestus* sociais pontuais a serem dispostos contraditoriamente em cena, em uma separação contraditória e produtiva.

Conforme Esslin, “o estudo da natureza humana, assim, é substituído pelo das *relações* humanas” [grifo do autor], sendo a fábula tomada como “a sequência de acontecimentos que constitui a experiência social da peça; é ela que fornece o campo dialético para a ação recíproca das forças sociais”, campo no qual estão “personagens que agem e reagem uns em relação aos outros”, tornando-se, o conjunto dessas relações, “a unidade básica do teatro brechtiano”.

E aqui cabe a proposição desse autor sobre o que eu compreendo como *Gestus* fundamental: “as atitudes básicas dos seres humanos são expressas pelo que Brecht chamou de *Gestus*, termo que não significa apenas gesto, mas que abre toda a gama dos sinais exteriores das relações sociais”, sendo que “cada cena de uma peça tem o seu *Gestus* básico (*Grundgestus*)”.³⁵³

A interpretação de Esslin conflui com o que eu expus até o momento sobre essas duas nuances do *Gestus* (social e fundamental).

Também concordo com Pavis, que sublinha o fato de que

A fábula não mascara (como na forma dramática) o ilogismo dos encadeamentos, mas faz-nos tomar consciência dele [do ilogismo], assim como no caso das duas atitudes de Mãe Coragem: viver da guerra e nada a ela sacrificar; amar seus filhos e utilizá-los para os negócios etc. Se o *gestus* reenvia diretamente a uma posição em relação à realidade social reproduzida, a fábula não tem que se lançar sobre o movimento ondulatório e contraditório da história, que seguir fielmente a mesma apresentação lógico-temporal. [grifo do autor]³⁵⁴

³⁵³ ESSLIN, 1979, p. 145.

³⁵⁴ PAVIS, 2000, p. 71. “La fable ne masque pas (comme dans la forme dramatique) l'illogisme des enchaînements, mais nous en fait prendre conscience, ainsi en est-il des deux attitudes de Mère Courage: vivre de la guerre et ne rien lui sacrifier; aimer ses enfants et les utiliser pour ses affaires, etc. Si le *gestus* renvoie directement à une position dans la réalité sociale reproduite, la fable n'a pas à se mouler sur le mouvement ondulatoire et contradictoire de l'histoire, à suivre fidèlement la même présentation logico-temporelle”.

Os *Gestus* sociais, ao distribuírem-se ao longo da fábula, tal como ela se concretiza cenicamente, seguem a característica retalhada do teatro épico brechtiano, e contrapõem-se de modo a evidenciar as contradições presentes nas problemáticas sociais.

O *Gestus* pauta a ordenação da fábula e, nesse sentido, ao contrário de fechar a perspectiva de criação do artista da cena, amplia seu alcance poético, impulsionando a produção de metáforas cênicas que não mascarem nem a ilogicidade do cotidiano e da história, com seus fatos muitas vezes tão desconexos e paradoxais, nem o espanto diante do dilaceramento do sujeito entre as posições antagônicas em que se vê colocado a cada momento de sua “fábula” diária.

O *Gestus* não leva a tirar uma foto da história, mas a reproduzi-la mediante refrações artísticas que instiguem o espectador a ir além do que a cena diz, para encontrar o seu próprio dizer diante dessa mesma cena, e da história em que está contextualizada.

Nas palavras de Brecht, já citadas na Introdução desta Tese, “o princípio do *Gestus* deve substituir o princípio da imitação”,³⁵⁵ e, em Brecht, é a partir do *Gestus* que se parte para a elaboração da fábula.

Esse processo de montagem paulatina de *Gestus* sociais, que acabam por construir uma totalidade fabular, marcadamente contraditória, é abordado por Jameson, acerca dos diversos *Gestus* sociais que se vão acumulando – separando-se e contradizendo-se – ao longo de uma das cenas da peça *A mãe*, de Brecht:

Assim, no primeiro momento, Pelagea Wlassova, desaprovando a atividade radical, está descontente e preocupada com as más companhias de seu filho. Em um segundo momento, entretanto, ela aprende algo sobre o perigo e em especial sobre a repressão policial. Em um terceiro, ela desenvolve uma curiosidade sobre os conteúdos dos panfletos que a polícia procurava, e que seu filho e os companheiros haviam planejado distribuir. Estes panfletos contêm uma lição. E, no segmento final desta cena, ela própria decide distribuir os panfletos a fim de preservar seu filho do perigo, da possível captura e prisão. Não é ainda uma conversão completa à atividade revolucionária que ocorrerá no restante da peça. Entretanto é uma sequência autonomizada na qual a separação dos momentos no tempo é crucial para o modo como a peça articula sua “mensagem”. Seria tedioso se cada um desses segmentos estivesse formalmente separado dos outros pelo sistema de títulos, mas basta pensar no filme mudo, e sua muito mais completa inerpolação de “legendas”, para que o espírito da autonomização brechtiana fique claro. Aqui, entretanto, não são as palavras

³⁵⁵ BRECHT, 1967, p. 84.

do diálogo, mas o significado e as funções do gesto – o *gestus*, incluindo o próprio diálogo falado – que são segmentados e executados passo a passo.³⁵⁶

Vemos, acima, a cada nova situação, a transformação da atitude do personagem da mãe, partindo de um posicionamento inicialmente calcado apenas em sua relação com o filho revolucionário, e se transformando até chegar a uma atitude que começa a tender, ainda que indiretamente, ao coletivo de que ambos fazem parte, passando a assimilar traços da problemática social que os envolve.

Em outras palavras, os *Gestus* sociais prefigurados no texto partem de um desconhecimento total do personagem, em relação às condições econômicas, políticas e sociais que ultrapassam a sua cozinha, até o progressivo desvelamento das forças mais amplas que atravessam as ações dessa mãe – e as de seu filho, dos companheiros deste, dos operários da fábrica e assim por diante – sendo cada *Gestus* cuidadosamente elaborado – separado e contraposto – para favorecer uma leitura desse processo de mudança gradativa do personagem.

Jameson alude a presença “invisível” de “títulos” ou “legendas”, que norteiam, no plano da organização teórica, a autonomização das diferentes partes componentes da fábula a ser encenada, o ordenamento das diferenciadas atitudes a serem elaboradas e entregues pelos atores ao espectador.

É, pois, pautando-se na elaboração do *Gestus* (fundamental e social), que se ordena a fábula, ao modo épico típico da teoria teatral brechtiana.

3.4 *Gestus* e separação

Bornheim afirma que “o conceito fundamental da estética brechtiana é nuclearmente o da separação, sempre consolidado na objetividade – o teatro épico se estabelece pelo modo como compõe os seus diversos elementos ao nível do que poderia ser chamado de separação objetiva”. Esses elementos, “ao menos até certo ponto, podem variar, um pode ser substituído por outro, o peso de cada elemento se faz maior ou menor”, no entanto, “todo o processo de

³⁵⁶ JAMESON, 1999, p. 72.

composição se deixa informar pelo princípio (como a *arché* grega: aquilo que está na origem e preside o desenvolvimento do todo) da separação”.³⁵⁷

Mas esse autor adverte:

[...] não se pretende partir dos elementos enquanto separados para, num segundo momento, procurar por junto o que deve ou pode ir junto e deixar separado aquilo que num certo contexto não pode ser agregado; esse procedimento caracteriza o modo usual de restabelecer a unidade: os elementos se pertenceriam em função da unidade restabelecida. E é justamente tal instauração da unidade que se mostra aos olhos de Brecht – a unidade resultaria numa fusão inadmissível. E para evitar isso os elementos, cada um deles, deve permanecer em seu ser-separado. A idéia norteadora está neste ponto exato: cada elemento deve ser mantido na separação – isso é o principal, o princípio radical.³⁵⁸

O que é relevante a destacar, aqui, é a relação, apresentada por Bornheim, entre a totalidade e a separação: em Brecht, os elementos cênicos são apresentados com ênfase em sua mútua separação, que não se dá aleatoriamente, pelo contrário, resulta da função dessa separação para a configuração da totalidade de um texto dramático, de uma cena ou espetáculo teatral, totalidade que não se constitui por meio de uma estabilização das partes em um produto estático, mas mantém ativas as mútuas contradições entre os elementos, tal como ocorre em uma determinada problemática social, em que forças contraditórias (de origem econômica, política, cultural etc.), oriundas de interesses inconciliáveis, agem e lutam umas com as outras.

Em busca de revelar ou entregar essa complexidade social ao espectador, a estratégia de separar elementos cênicos, tendo em vista elaborar e apresentar pontos de vista contraditórios sobre o mesmo objeto, relaciona-se estreitamente com a contradição – noção inerente à dialética brechtiana – tal como afirma Bornheim, para quem

[...] a concepção brechtiana da dialética não está tanto no apaziguamento através da síntese final, mas na exploração do jogo de contradições, posto que são as contradições que mostram o nervo vivo dos problemas. Ou melhor: o importante está em aprofundar as contradições, pois toda a pedagogia brechtiana decorre desse aprofundamento: a contradição é a grande educadora.³⁵⁹

A contradição – pressuposto da ideia brechtiana de separação – permeia os escritos teóricos brechtianos como tema e seus escritos dramaturgicos como característica

³⁵⁷ BORNHEIM, 1992, p. 175.

³⁵⁸ BORNHEIM, 1992, p. 175.

³⁵⁹ BORNHEIM, 1992, p. 291.

fundamental, tanto do desenvolvimento épico da ação dramática, quanto da composição dos personagens por meio de *Gestus* sociais contrapostos.

Bornheim, no entanto, não considera a contradição brechtiana como advinda naturalmente do caráter conflituoso próprio da situação dramática, a qual se estabelece a partir do embate de pelo menos duas forças opostas, para que se possa erguer e desenvolver rumo a um clímax e um desenlace.

Para esse autor, manter suspensa a tensão entre as contradições é uma opção que decorre

[...] nem tanto em virtude da constituição intrínseca da própria dramaturgia, e sim por razões extrínsecas que são a razão de ser da dramaturgia. [...] Com outras palavras: toda a realidade manifesta necessariamente a sua tessitura de contradições, o elemento social e humano é em si mesmo contraditório e, no evoluir histórico, é o próprio sentido das contradições dadas que se modifica [...] Se o teatro ignorasse que tudo é contradição, procurando de algum modo encobrir este fato, representaria a falsificação da própria realidade. Assim, o que vale para o social e para o indivíduo deve valer também para o texto dramático e para os personagens.³⁶⁰

Vale destacar, em relação à citação de Bornheim, que a separação de elementos liga-se indissociavelmente à sua contraposição mútua, perspectiva que advém da base filosófica brechtiana, calcada na dialética, em que a contradição é noção fundante.

A partir dessa base filosófica, desdobra-se a necessidade contínua de buscar o contraditório em cada peça, cena, ação, personagem, ultrapassando a ideia de conflito dramático e chegando à compreensão global do material a ser trabalhado dramática e cenicamente, como uma compreensão do que é “em si mesmo contraditório”, a fim de entregar ao espectador, por meio da cena teatral, uma imagem “não falsificada” do mundo.

De fato, encarar o teatro a partir da contradição intrínseca às relações entre os homens é uma premissa que extrapola o nível artístico, o que Brecht explica quando propõe que

As leis evolutivas da sociedade não se podem ilustrar por meio de “casos ideais”, porque a “impureza” (a contradição) é uma das características da evolução e do movimento. Somente faz falta criar (porém isso é indispensável) algo assim como condições para a experimentação. Em outras palavras: é preciso conceber uma contra-experiência para cada experiência vivida pelo personagem. Porque nesse teatro [épico]

³⁶⁰ BORNHEIM, 1992, p. 272.

sempre a sociedade é tratada como se estivesse sendo empreendido um experimento com cada coisa que ela faz.³⁶¹

É, pois, da esfera das complexas relações sociais que se recolhe o fato característico da conjugação de simultaneidades contraditórias, próprias do evoluir histórico e da dinamicidade das problemáticas sociais.

Além disso, o termo científico “experimento”, ligado à atitude científica já comentada anteriormente, aponta para a maneira brechtiana de posicionar-se diante de sua produção dramática (e cênica, quando lhe foi possível fazê-lo).

Empreender um experimento pressupõe uma ação localizada em uma sucessão de experimentos, visto que, na ciência, a regra é multiplicar os experimentos para que se possa chegar a conclusões mais precisas acerca dos fenômenos estudados, fazendo avançar as respectivas teorias que os enquadram e servem para sua compreensão.

Um exemplo dessa perspectiva experimental é encontrado na proposta brechtiana relacionadas às peças didáticas, cujos textos, de acordo com Koudela, se forem entendidos

[...] como dispositivos para experimentos, então elas [as peças didáticas] são susceptíveis de modificações quando novas questões são colocadas. Assim, nasce uma cadeia de experimentos, de acordo com Brecht, que afirma com ênfase que o texto deve ser modificado, transformando o espectador em autor e atuante no processo educativo com a peça didática.³⁶²

A cadeia de experimentos prevista por Brecht no caso das peças didáticas aporta para a discussão aqui empreendida – da relação entre *Gestus* e separação – a ideia de que, tal como o artista, o espectador torna-se produtor de sua própria compreensão da cena e do mundo, e para tanto é necessário que disponha de recursos para transformar a cena diante de si em material separado, ou seja, disponível para ser manipulado (ainda que apenas no nível reflexivo) e

³⁶¹ BRECHT, 1976b, p. 128. “La leyes evolutivas de la sociedad no pueden ilustrarse por medio de “casos ideales”, porque la “impureza” (la contradicción) es una de las características de la evolución y del movimiento. Sólo hace falta crear (pero eso es indispensable) algo así como condiciones para la experimentación. Con otras palabras: es preciso poder concebir una contraexperiencia, para cada experiencia vivida por el personaje. Porque en este teatro siempre se trata a la sociedad como si estuviera emprendiendo un experimento con cada cosa que hace”.

³⁶² KOUDELA, 2001, p. 89.

posto em relação com o mundo a que se refere esse material, desde um ponto de vista crítico-social.

Chiarini aponta de outro modo para a perspectiva experimental brechtiana quando enfatiza que

[...] é preciso reconhecer que foi justamente esse espírito de contradição que lhe proporcionou a chave da genial interpretação do mundo burguês contemporâneo: a chave do paradoxo. De fato, Brecht mergulha completamente nesse mundo, porque quer tocar-lhe o fundo, ir até as fezes. No mesmo instante, porém, supera-o, coloca-se fora dele, exatamente porque lhe descobriu a contradição interior, e no-la oferece sob as roupagens do paradoxo.³⁶³

Abordando de forma mais biográfica a origem da perspectiva contraditória que norteia Brecht em sua produção artística, o autor citado, ao mesmo tempo em que alude ao “mergulho” no “mundo burguês” do qual Brecht provém e que foi tomado como objeto privilegiado de investigação e crítica, ressalva que o envolvimento brechtiano com esse objeto aconteceu mediado pela possibilidade de manter certa distância, ou certa separação, a qual lhe permitiu vislumbrar a “contradição interior”, concretizada e sublinhada por meio do paradoxo.

Um paradoxo caracteriza-se por apresentar juntos termos *a priori* irreconciliáveis: uma das possibilidades, portanto, de configurarem-se *Gestus* sociais produtivos é precisamente a busca de evidenciarem-se os elementos paradoxais que constituem uma determinada atitude, elementos que remetem, por sua vez, a uma determinada problemática social.

O conceito de separação pode ser identificado, também, na seguinte proposição de Brecht: “o ‘conteúdo’ [de uma peça, de um espetáculo] passou a ser um componente independente frente ao qual o texto, a música e a imagem ‘adotam uma linha’”, renunciando “à ilusão em favor da polêmica (para que o espectador, em lugar de poder vivenciar, possa ‘votar’, e em lugar de situar ‘em’ possa situar-se ‘frente a’)”. Dessa maneira, “iniciou-se uma mutação que excede amplamente o formal e que começa a abranger a função social do teatro”.³⁶⁴

³⁶³ CHIARINI, 1967, p. 32.

³⁶⁴ BRECHT, 1973, p. 93. “[...] el “contenido” ha pasado a ser un componente independiente frente al cual el texto, la música y la imagen “adoptan una línea” [...] a la ilusión en favor de la polémica (para que el espectador, en lugar de poder vivenciar, puede por así decirlo “votar”, y en lugar de situarse “en” pueda situarse “frente a”) [...] se ha dado comienzo a una mutación que excede ampliamente lo formal y que empieza a comprender la función social del teatro”.

Interpreto tal passagem da seguinte maneira: se o mundo a ser representado cenicamente demanda um novo modo de expressão dramática e cênica, pautado não apenas em critérios supostamente “puros”, do ponto de vista estético, mas na execução de um projeto de sentido que excede a formalização artística e abarca a relação política do teatro com a realidade, em sua concretude e complexidade, faz-se necessária uma nova atitude diante do tema, a ser adotada seja pelo autor, pelo ator, pelo diretor, pelo compositor, pelo espectador, enfim, pelos sujeitos que emprestam sua “voz” específica na composição de uma espécie de mosaico de elementos da arte teatral (incluindo aqui a “voz” da recepção”), conjunto que resulta produtivo a partir de sua fricção dialética.

No desenvolvimento de tal exercício colaborativo, que se pauta pelo estabelecimento de uma polêmica entre os elementos da cena, Brecht, sempre que lhe foi possível, organizou à sua volta coletivos de criação e cooperação teatral nos quais

O autor podia trabalhar em ininterrupta colaboração com os atores e o cenógrafo, exercendo influências e recebendo-as. Ao mesmo tempo, o pintor e o músico recuperavam sua independência e podiam expressar-se sobre o tema por meio de seus recursos artísticos específicos: a obra de arte total era apresentada ao espectador por meio de elementos individuais.³⁶⁵

Ao contrário da “obra de arte total” wagneriana, na qual a música é a arte que conduz e funde os demais elementos cênicos, processo do qual tende a resultar uma adesão emocional irrefletida do espectador, o que se dá em Brecht é que cada elemento, ou cada arte, entra na composição cênica sem perder sua identidade própria, estabelecendo ainda uma tensão entre si.

Tanto que Brecht, no parágrafo 74 do *Pequeno Organon*, convida

[...] a todas as artes irmãs da arte dramática a unirem-se. Porém, dessa união não deve surgir a “obra de arte total” que exija uma entrega sem reservas de todas elas e na qual todas elas se diluam. O propósito é levar adiante a tarefa comum, entre todas, porém cada uma à sua maneira. E quanto às suas relações mútuas, consistirão essencialmente em distanciarem-se umas das outras.³⁶⁶

³⁶⁵ BRECHT, 1973, p. 156. “El autor podía trabajar en ininterrumpida colaboración con los actores y el escenógrafo, ejerciendo influencias e recibíendolas. Al mismo tiempo, el pintor y el músico recuperaban su independencia y podían expresarse sobre el tema a través de sus medios artísticos propios: la obra de arte total era presentada al espectador a través de elementos individuales”.

³⁶⁶ BRECHT, 1976b, p. 140. “[...] a todas las artes hermanas del arte dramático a unirse. Pero de esa unión no debe surgir la “obra de arte total” que exija una entrega sin reservas de todas ellas y en la cual todas ellas se

Esslin diz, a esse respeito, que,

[...] ao invés de servirem de meros auxiliares ao texto, que o reforçam por sublinhar alguns de seus aspectos, por criar atmosfera, clima e detalhes descritivos, eles [a música, a cenografia etc.] são elevados ao nível de elementos autônomos; ao invés de nos levarem na mesma direção que as palavras, eles estabelecem relação dialética, de contraponto, com elas.³⁶⁷

Tal como as artes separam-se mutuamente, assim também os diversos *Gestus* sociais construídos para compor a narrativa cênica também seguem essa mesma orientação de contraporem-se reciprocamente e estabelecerem, desse modo, contradições produtivas.

Para avançar na compreensão da relação aqui proposta, volto-me agora para um exame mais detalhado de um exemplo brechtiano da separação de *Gestus* sociais distintos como ponto de partida para a leitura que Brecht faz de sua peça *Vida de Galileu*.

No parágrafo 63 do *Pequeno Organon*, Brecht recorre à primeira cena dessa peça “para extrair dela seu conteúdo ‘gestual’”, ou, em minha interpretação, para evidenciar o *Gestus* fundamental que embasa a leitura brechtiana de sua própria peça.

Brecht demonstra, de modo gradativo, “de que maneira as diversas falas dos personagens vão lançando luz umas sobre as outras”.³⁶⁸

Nesse sentido, a leitura brechtiana baseia-se no que acontece não com um, nem com outro, mas entre os personagens em foco. E não somente no que acontece na cena inicial, mas na relação entre as cenas, especialmente entre a primeira e a última.

Galileu Galilei apresenta-se, no início da peça, descuidando-se de sua higiene e refeição matinal para ensinar o sistema solar ao menino Andrea.

Aqui já delineam-se duas atitudes: a do apreciador frugal de uma refeição e a do professor apaixonado pelo conhecimento.

Brecht apressa-se em remeter o leitor ao final da peça, quando esses mesmos personagens, decorridos trinta e dois anos, têm um encontro final, em que o cientista revela sua opção pela vida – e pela ciência, ainda que clandestina – enquanto devora avidamente um ganso preparado por sua filha, entregando ao homem Andrea os preciosos resultados de suas

diluyan. El propósito es llevar adelante la tarea común, entre todas, pero cada una a su manera. En cuanto a sus relaciones mutuas, consistirán esencialmente en distanciarse unas de otras”.

³⁶⁷ ESSLIN, 1979, p. 139.

³⁶⁸ BRECHT, 1976b, p. 132. “[...] de qué manera las diversas declaraciones de los personajes van arrojando luz las unas sobre las otras”.

pesquisas, desfazendo-se “como de um fardo, da missão didática que se lhe haviam encomendado”.

Nessa cena final, vemos a atitude de um comensal guloso coexistindo à de um cientista ansioso por livrar-se de sua própria obra científica, na esperança de que ela sobreviva.

As atitudes de Galileu na cena inicial, até certo ponto, invertem-se na cena final.

Brecht problematiza esse primeiro nível de contraposição (e separação) dos diferentes *Gestus* sociais, indagado se “realmente [Galileu] bebia seu leite sem prestar-lhe a menor atenção? O prazer que experimenta ao lavar-se e ao beber não se mesclará ao que lhe proporcionam as novas ideias?”

Brecht orienta seu leitor: “não se esqueça: Galileu pensa porque encontra prazer voluptuoso em pensar!” e abre a questão: “isso está bem ou mal?”, sugerindo imediatamente sua própria opinião: “Posto que em nenhuma passagem da obra [você, leitor] achará que essa atitude resulta prejudicial para a sociedade e posto que você é (pelo menos, espero que o seja) um valente filho da era científica, aconselho a você que represente esses fatos como algo positivo”.³⁶⁹

Brecht justifica sua opinião, dialetizando a compreensão da situação em foco:

Porém, tenha em grande conta que nesse aspecto vão ocorrer coisas tremendas. Tenha em conta que o homem que está saudando a nova era, ao final se verá forçado a insistir com essa mesma era que o rechace com desdém, ainda que não sem antes despojá-lo das suas descobertas.³⁷⁰

É nítida a perspectiva crítico-social proposta por Brecht como ponto de vista para o dimensionamento da complexidade das atitudes de Galileu diante da ciência e da vida. Não há uma única resposta, mas possibilidades – contraditórias – de resposta, diante de situações similares a partir das quais podem ser interrogados as cenas e os personagens.

Brecht abre a possibilidade de seu leitor optar entre diversas leituras da relação que se estabelece, na primeira cena, entre Galileu e Andrea. Pode ser que o primeiro esteja tão

³⁶⁹ BRECHT, 1976b, p. 133. “No lo olvides: ¡Galileo piensa porque encuentra un placer voluptuoso en pensar! ¿Está bien eso o está mal? Puesto que en ningún pasaje de la obra hallarás que esta actitud resulta perjudicial para la sociedad y puesto que tú eres (por lo menos, espero que lo seas) un valiente hijo de la era científica, te aconsejo que representes esos hechos como algo positivo”.

³⁷⁰ BRECHT, 1976b, p. 133. “Pero ten muy en cuenta que en este aspecto van a ocurrir cosas tremendas. Ten en cuenta que el hombre que está saludando aquí a la nueva era, al final se verá forzado a instar a esa era a que lo rechace con desdén, aunque no sin antes despojarlo de sus descubrimientos”.

entusiasmado com suas descobertas que não consiga conter-se, ensinando ao primeiro que lhe apareça. Pode ser que o cientista tenha sido estimulado a ensinar pela sede de saber do menino. E pode ser que ambos queiram, respectivamente, ensinar e aprender.

A cada opção, um diferente *Gestus* social pode ser cogitado, configurando uma nova interpretação da cena, seja no nível do texto dramático, seja no nível de sua encenação.

Brecht acresce, então, um novo *Gestus* social a ser elaborado: Galileu é pobre e o menino, filho da cozinheira, não lhe paga nada pela lição. Chega um aluno rico, de menor capacidade intelectual que o garoto, e “vemos [Galileu] optar, com um suspiro, entre o discípulo endinheirado e o inteligente”.³⁷¹

Após essa opção, outro *Gestus* social a ser construído: Galileu mostra uma nova atitude, uma vez que se aproveita ao máximo da notícia que lhe traz o aluno abonado sobre a invenção do telescópio. Sem conseguir um aumento das autoridades eclesiásticas que lhe financiam as pesquisas, o cientista que, momentos antes, lecionando para Andrea, “acabara de anunciar a proximidade de uma nova era, a das verdades científicas” passa agora a meditar “sobre a possibilidade de arrancar dinheiro à República com uma fraude, apresentando o telescópio como uma invenção pessoal”. Galileu estuda esse novo invento pelo que pode ganhar com ele, em termos pecuniários.

Desse modo, acompanhamos a sucessão de *Gestus* sociais contrapostos, passíveis de serem construídos cenicamente.

A atitude idealista de um cientista íntegro que deseja expandir ao máximo seu conhecimento co-existe à atitude do cidadão de poucos recursos financeiros, que vê a oportunidade de ganhar dinheiro com uma invenção alheia, arranhando a lisura de sua postura ética.

Brecht, então, envia o leitor à segunda cena da peça, na qual, em meio ao discurso mentiroso que Galileu faz, apresentando à elite de Veneza como seu o artefato tecnológico alheio, percebe-se que o cientista já mudou, internamente, sua relação com o telescópio, visto ter percebido que esse equipamento lhe permitiria avançar em suas pesquisas astronômicas.

³⁷¹ BRECHT, 1976b, p. 133. “[...] lo vemos optar, con un suspiro, entre el discípulo adinerado y el inteligente”.

Nos termos de Brecht, “a mercadoria – não há outro modo de chamá-la – que o obrigaram a produzir resultou de grande valor precisamente para a investigação que ele teve que interromper para fabricá-la”.³⁷²

O desafio de expressar cenicamente a duplicidade do personagem – ao mesmo tempo mentindo e regozijando-se internamente com as novas perspectivas de pesquisa que se abrem – é, entre outros, um dado estimulante para o artista que se decide a encenar essa peça de Brecht inspirando-se nas possibilidades oferecidas pela concretização de *Gestus* sociais.

Por fim, Brecht, acrescenta outras atitudes à cena do falso discurso de Galileu:

E na cerimônia, quando aceita complacente as imerecidas homenagens e insinua ao seu douto amigo seus maravilhosos descobrimentos (não deixe de destacar sua atitude teatral), encontrará nele uma excitação muito maior do que a que lhe poderia ter provocado a perspectiva de uma ganância financeira. Mesmo que, considerada desse ângulo, sua charlatanice não signifique muito, demonstra-nos até que ponto esse homem está resolvido a servir-se de sua razão para conseguir o que persegue, sem importar-se com a qualidade dos recursos nos quais a emprega.³⁷³

O exemplo dramático de Brecht esclarece o fato de que, em uma mesma cena, e no decorrer de cenas diversas, *Gestus* sociais diversos e mesmo contrapostos podem ser associados, formando um todo altamente contraditório, um complexo expressivo, o qual pode evidenciar, seja na leitura do texto dramático ou do respectivo espetáculo teatral, os diversos vetores sociais que atravessam os personagens em suas relações mútuas.

Não se trata apenas de construir um personagem contraditório – o que já era uma abordagem muito enfatizada, por exemplo, por Stanislavski, a quem Brecht inclusive elogiava por esse modo de construir o personagem –, mas de ligar essas contradições intraindividuais a uma esfera mais ampla, a esfera das relações sociais, o campo das problemáticas sociais, os quais, por sua vez, constituem o *locus* a partir do qual se pode conceber o *Gestus*.

³⁷² BRECHT, 1976b, p. 134. “La mercadería – no hay otro modo de llamarla – que lo han obligado a producir ha resultado de gran valor precisamente para esa investigación que él debió interrumpir para fabricarla”.

³⁷³ BRECHT, 1976b, p. 134. “Y en la ceremonia, cuando acepta complacido los inmerecidos homenajes a insinúa al docto amigo sus maravillosos descubrimientos (no dejes de destacar su actitud teatral), encontrarás en él una excitación mucho mayor que la que podría haberle provocado la perspectiva de una ganancia financiera. Aunque consideraba desde este ángulo su charlatanería no signifique mucho, nos demuestra hasta qué punto está resuelto este hombre a servirse de su razón para lograr lo que persigue, sin importarle la calidad de los recursos en que la emplee”.

Jameson apresenta uma análise da separação dos elementos que enriquece este ponto da reflexão:

Mas a clareza com a qual elementos conflitantes se projetam uns contra os outros – opondo-se a uma perda de especificidade informal que se estende à própria precisão ou intoxicação dos sentimentos do espectador – não é necessariamente a função estética primária da *Trennung* [separação] embora possa sê-lo, também. A estrutura descentrada dos escritos teatrais de Brecht permite que estes sejam abordados em várias direções, tanto para conferir destaque a um detalhe específico ou produzir ênfase retórica, quando para moldá-los àquilo que parece uma clara situação polêmica. Mas aqui seria igualmente pertinente retornar a reivindicação de clareza dissonante, referindo-se [...] ao espectador, como uma categoria formal que pode se aplicar à plateia e portanto, por extensão e implicação, à própria coletividade.³⁷⁴

Em Brecht, o que se encontra é, justamente, uma “clareza dissonante”, uma legibilidade sutilmente embaçada: Galileu não pode ser tomado prioritariamente nem por um, nem por outro dos *Gestus* sociais que mostra sucessivamente, ou mesmo simultaneamente, sob pena de ser destruído o edifício dialético construído por Brecht, em sua leitura da peça.

Desse modo, a composição cênica favorece que o espectador não fique inebriado por uma coesão extrema dos elementos da cena. A sequência de elementos contrapostos – seja diacronicamente, na duração do espetáculo, seja sincronicamente, na concreção de uma simultaneidade cênica contraditória – permite que o espectador perceba as dissonâncias e possa compreender “em várias direções” o que a cena lhe oferece em espetáculo.

Em busca de apontar essas “várias direções”, Brecht sugere que o ator não siga cegamente as informações contidas no texto dramático nem paute mecanicamente seu trabalho no conceito de verossimilhança, mas que os extrapole, desenvolvendo atitudes que se confrontem, que se “separem” umas das outras, dando um caráter dialético ao personagem a ser mostrado em cena:

Portanto, sua atitude tem que ser uma soma de elementos, muitos deles desnecessários para conferir verossimilhança ao acontecimento em particular e algum *que conspire contra essa verossimilhança*. Desse modo, obtém-se o ponto de apoio para contradizer. [...] para a construção desse personagem [o ator] deve utilizar, precisamente, os traços que “não enquadram”, os que estejam em contradição com outros. [grifo do autor]³⁷⁵

³⁷⁴ JAMESON, 1999, p. 107-108.

³⁷⁵ BRECHT, 1976a, p. 15; 19. “Por lo tanto, su actitud tiene que ser una suma de elementos, muchos de ellos innecesarios para conferir verosimilitud al acontecimiento en particular y alguno *que conspire contra esa*

Compor *Gestus* sociais contraditórios, que se separam mutuamente, é, pois, um caminho apontado para evidenciar cenicamente, por meio de comportamentos não previsíveis do ponto de vista do senso comum, a complexidade das relações sociais, confluindo para seu *distanciamento* e historicização.

A essa sugestão Brecht acrescenta que “o ator deve empreender o estudo do seu papel juntamente com os demais atores; seu personagem deve ser composto enquanto são compostos os demais personagens”. E justifica: “porque a unidade social mínima não é o ser humano, mas dois seres humanos. Na vida, também nos vamos modelando uns aos outros”.³⁷⁶

Aqui fica ressaltada a perspectiva social como parâmetro de criação, não somente por ser intrínseca ao processo e produto da arte teatral, coletiva por excelência, mas, e principalmente, por ser a utilização, desde a produção do discurso cênico e tendo em vista sua respectiva recepção crítica, dos pressupostos filosóficos que embasam as opções estéticas e políticas brechtianas diante do teatro e de sua função social.

Para possibilitar ao espectador que construa leituras que avancem em relação ao mostrado em cena, deslocando o personagem do contexto de suas ações e decisões apresentadas, e cogitando outras, diferentes das evidenciadas teatralmente, e abrindo, desse modo, espaço para não tomar o mundo como “natural” ou “resolvido” e sim como algo “provisório” e “modificável”, Brecht sugere que

Será preciso investigar como deve ser aplicado o efeito de *distanciamento*, o que é que se há de distanciar e com que fim será distanciado. É necessário mostrar a possibilidade de modificar a vida social (e, portanto, a vida do homem em si). Isso somente se realizará concentrando-se em todos os aspectos pouco consolidados, passageiros, condicionados; em uma palavra, nas contradições que existem em todos os estados que tendem a converter-se em outros estados contraditórios.³⁷⁷

verosimilitud. De ese modo, se obtiene el punto de apoyo importante para contradecir”. [...] “Para la construcción de ese personaje debe utilizar, precisamente, los rasgos de ‘no cuadran’, los que están en contradicción con otros”.

³⁷⁶ BRECHT, 1976b, p. 131. “El actor debe emprender el estudio de su papel juntamente con los demás actores; su personaje debe ser compuesto mientras se componen los demás personajes. Porque la unidad social mínima no es el ser humano, sino dos seres humanos. En la vida también nos vamos modelando los unos a los otros”.

³⁷⁷ BRECHT, 1976b, p. 193. “Será preciso investigar cómo debe aplicarse el efecto de distanciamiento, qué es lo que ha de distanciarse y que con qué fin se lo distanciará. Es necesario mostrar la posibilidad de cambiar la vida social (y por lo tanto la vida del hombre en sí). Esto sólo se logrará concentrándose en todos los aspectos poco consolidados, pasajeros, condicionados; en una palabra, en las contradicciones que existen en todos los estados que tienden a convertirse en otros estados contradictorios”.

Brecht ressalta a importância de indagar-se como se dará a escolha de tais ou tais aspectos paradoxais da realidade, para mostrá-los cenicamente ao modo do *distanciamento*: devem ser focalizados “os aspectos pouco consolidados, passageiros, condicionados”, ou seja, os aspectos que favoreçam a compreensão das problemáticas sociais como processos em andamento, passíveis, portanto, de serem transformados.

Nessa mesma direção segue outra proposição brechtiana:

No palco, durante todas as passagens essenciais, o ator deve encontrar e fazer pressentir alternativas que indiquem o contrário daquilo que está representando, isto é, deve interpretar de uma maneira que ele mostre o mais claramente possível uma alternativa, que a sua representação faça com que sejam pressentidas outras possibilidades e que ele só está representando uma das variantes possíveis.³⁷⁸

Esse complexo jogo – que tem como uma de suas possibilidades de realização no procedimento denominado por Brecht de “fixação do não-porém”³⁷⁹ – exige do ator e de seus parceiros de criação que mobilizem todo o seu arsenal criativo para construir personagens e cenas nos quais consigam mostrar “o mais claramente possível uma alternativa” e, mesmo, mais de uma, várias, múltiplas, em uma abordagem que se alinha com a perspectiva do *Gestus* da entrega, tal como apresentado no capítulo anterior.

Cabe agora fazer uma síntese do exposto, para finalizar este capítulo:

- 1) Dado que o *distanciamento* pode ser compreendido como a premissa de colocar-se diante de algo conhecido como se fosse desconhecido, o *Gestus* localiza-se, pois, como uma dos operadores conceituais desse movimento distanciador; as leituras conjugadas da cena e do mundo, promovidas pelo *Gestus* em função da problematização cênica de relações ou questões sociais devem ser realizadas sob a luz do *distanciamento*; há, do ponto de vista teórico, uma precedência do *distanciamento* em relação ao *Gestus*;
- 2) Na medida em que a historicização confronta temporalidades, com o intuito de evidenciar o caráter mutável das relações sociais, o movimento historicizante

³⁷⁸ BRECHT, 1967, p. 162.

³⁷⁹ Cf. BRECHT, 1967, p. 162.

concretiza-se, seja na formulação de *Gestus* fundamentais, seja na elaboração de *Gestus* sociais;

- 3) Enquanto a fábula apresenta-se como arcabouço dramático a ser desenvolvido em termos de escrita ou encenação, a sua concretização ganha em potência crítica na medida em que é estabelecida a partir da conjugação de *Gestus* sociais contraditórios, por meio dos quais emerge a necessária evidência a ser dada à dimensão social em sua complexidade;
- 4) Se a separação preside toda a perspectiva brechtiana de ressaltar o caráter contraditório das relações sociais, colocando-as como objeto a ser desvendado, construir *Gestus* sociais – que se contradigam mutuamente e, ao mesmo tempo, ofereçam a chance de cogitarem-se alternativas ao que se vê em cena – é um caminho que se coloca organicamente para nortear a investigação crítica dos assuntos escolhidos para serem tratados por meio da arte teatral.

Terminada a trajetória proposta para o terceiro capítulo, passo, no próximo, a tecer reflexões sobre o ato de ler em geral, para, em seguida, tratar de questões ligadas especificamente à leitura do espetáculo teatral. Aponto, em seguida, características da função atribuída por Brecht ao espectador, busco estabelecer relações entre o *Gestus* e algumas categorias da semiótica do teatro, quais sejam, teatralidade, mobilidade, referencialidade e legibilidade, e, por fim, apresento em um esquema a síntese de minha proposta de leitura do espetáculo teatral a partir do *Gestus*.

Capítulo 4

Apontamentos acerca da leitura do espetáculo teatral

Recentemente encontrei meu espectador,
 Na rua poeirenta
 Ele segurava nas mãos uma máquina britadeira.
 Por um segundo
 Levantou o olhar. Então abri rapidamente meu teatro
 Entre as casas. Ele
 Olhou expectante.
 Na cantina
 Encontrei-o de novo. De pé no balcão.
 Coberto de suor, bebia. Na mão
 Uma fatia de pão. Abri rapidamente meu teatro. Ele
 Olhou maravilhado.
 Hoje
 Tive novamente a sorte. Diante da estação
 Eu o vi, empurrado por coronhas de fuzis
 Sob o som de tambores, para a guerra.
 No meio da multidão
 Abri meu teatro. Sobre os ombros
 Ele olhou:
 Acenou com a cabeça.

Bertolt Brecht

Após haver focalizado a teoria teatral brechtiana nos três primeiros capítulos, passo agora a refletir sobre alguns aspectos da leitura em geral, da leitura do espetáculo teatral e da função que Brecht atribuía ao espectador. Busco, também, estabelecer relações entre o *Gestus* e as categoriais semióticas de teatralidade, mobilidade, referencialidade e legibilidade, como aportes metodológicos, finalizando o capítulo com a síntese da minha proposta de leitura do espetáculo teatral a partir do *Gestus*, apresentada em forma de esquema, com a devida explicação.

Como é possível acompanhar no poema transcrito como epígrafe deste capítulo, Brecht empreende grande parte de seus esforços para fazer e pensar um teatro que vá ao encontro da qualificação do olhar do espectador em relação tanto a essa arte quanto a o mundo que ela traduz criticamente em forma cênica.

Percebo a expectativa ansiosa de Brecht, de encontrar seu espectador e ver a resposta dele ao teatro que se propõe desenvolver, no período conturbado em que se dá sua trajetória artística.

Essa característica da proposta brechtiana é um dos fatores da ênfase que dou, nesta Tese, à função do espectador que, ao ter seu olhar trabalhado por meio do contato com espetáculos que o tenham como preocupação central, na perspectiva do aperfeiçoamento de

sua recepção, concebida em relação dialética com a compreensão do mundo, pode relacionar-se de modo qualitativamente superior com a arte teatral e o cotidiano social.

4.1 Leitura

Vale iniciar esta reflexão considerando com Maria Helena Martins que “estamos presos a um conceito de cultura muito ligado à produção escrita, geralmente provinda do trabalho de letrados”,³⁸⁰ e que “a realidade, entretanto, nos apresenta manifestações culturais originárias das camadas mais ignorantes do povo e cuja força significativa tem feito perdurar por séculos”.

O vínculo da ideia de ler com ato específico de decodificar um texto escrito apresenta-se, portanto, também como uma decorrência de processos históricos em sua dimensão econômica, política e cultural, definindo o valor social de uma pessoa pelo que ela é capaz de ler em termos de língua escrita ou pelo seu cabedal de leituras de obras escritas consideradas relevantes.

No entanto, é preciso ampliar essa concepção de leitura, passando a compreendê-la como “*um processo de compreensão de expressões formais e simbólicas, não importando por meio de que linguagem*” [grifo da autora].³⁸¹

Dado que o homem inicia esse processo de compreensão muito antes de ser alfabetizado em determinado idioma, é possível dizer que o exercício da leitura inicia-se com o desenvolvimento da percepção, do afeto, da cognição, da memória e demais capacidades humanas que permitem conferir sentido e atribuir significado a si mesmo, ao outro e ao mundo que o cerca.

Paulo Freire também trabalha com uma ideia alargada de leitura, descrevendo, em um de seus artigos, seu percurso pessoal de formação, lendo primeiramente o mundo que o cercava em sua infância.

Esse autor discorre sobre aspectos sensoriais e emocionais, envolvidos nas leituras que fazia de seu entorno, anteriormente ao processo de aprender a ler a palavra escrita: a experiência de ter sido alfabetizado em casa, no chão do quintal, antes mesmo de entrar para a escola, somada às experiências positivas que teve ao longo de seu processo de escolarização, são apresentadas como fatores fundamentais que concorreram para sua posterior elaboração

³⁸⁰ MARTINS, 2006, p. 29.

³⁸¹ MARTINS, 2006, p. 30.

teórica e metodológica da leitura do mundo que antecede a leitura da palavra, como um dos pontos altos de sua famosa proposta de alfabetização de adultos.

Para Freire,

[...] este movimento do mundo à palavra e da palavra ao mundo está sempre presente. Movimento em que a palavra dita flui do mundo mesmo através da leitura que dele fazemos. De alguma maneira, porém, podemos ir mais longe e dizer que a leitura da palavra não é apenas precedida pela leitura do mundo, mas por uma certa forma de “escrevê-lo” ou de “reescrevê-lo”, quer dizer, de transformá-lo através de nossa prática consciente.³⁸²

A reflexão de Freire inspira-me no modo pelo qual eu concebo a leitura do espetáculo teatral a partir do *Gestus*, uma vez que esse operador conceitual, como eu já disse anteriormente, promove um movimento, no leitor, da cena ao mundo e vice-versa.

Tal movimento não é concebido, entretanto, como se esses dois termos fossem dissociados e somente no ato de sua leitura reencontrassem sua conexão. Pelo contrário, cena é mundo, e ler a cena é ler o mundo, ainda que reescrito em linguagem teatral. No entanto, não basta ler a cena em si, sem buscar compreender os modos pelos quais ela dialoga com o que lhe é exterior, enquanto não cena.

A ideia de que se escreve ou reescreve-se não apenas a palavra, mas também o mundo, por meio de práticas sociais conscientes, operações que antecedem, ou podem anteceder a leitura da palavra escrita, é a segunda inspiração freireana presente em minha proposta de leitura de cena.

A cena é um tipo particular de reescrita do mundo, e no caso de Brecht, particularmente, da reescrita de aspectos complexos das relações sociais, problematizados cenicamente.

Desse modo, o ato de ler uma cena teatral tem como antecedente, e pode ter como consequência, a escrita de uma outra cena e de um outro mundo, na medida em que o leitor utiliza, ao ler a cena, suas experiências anteriores de reescrita da cena e do mundo e na medida em que obtém, ao ler a cena, novos dados que podem ser utilizados para posteriores reescritas cênicas e sociais.

Barthes, dissertando sobre a relação do leitor com o texto, distingue dois regimes de leitura, sendo que a primeira “vai direto às articulações da anedota, considera a extensão do texto, ignora os jogos de linguagem”, enquanto “a outra leitura não deixa passar nada; ela

³⁸² FREIRE, 1988, p. 20.

pesa, cola-se ao texto, lê, se é possível assim dizer, com aplicação e arrebatamento, apreende em cada ponto do texto o assíndeto que corta as linguagens – e não a anedota”.³⁸³

Ambos os regimes apontados são pertinentes, confluindo para a elaboração da minha proposta de leitura do espetáculo teatral. Nessa proposta, eu considero a extensão do texto cênico e vasculho suas articulações, mas não deixo também de, em determinados momentos, colar-me à cena a ler, surpreendendo-me, então, ao mesmo tempo aplicado e arrebatado, fruindo a imagem cênica para, em seguida, comentar as ausências que pressinto por entre a concretude dos dados fornecidos pelo desenrolar do espetáculo no espaço e no tempo, ausências que se tornam, desse modo, campos produtivos para a atribuição de significados que abrem caminho para associar o “mundo da cena” à “cena do mundo”.

Vincent Jouve, por sua vez, diferencia, a partir de Gilles Thérien,³⁸⁴ cinco direções em que se desenvolve a leitura: a direção neurofisiológica, decorrente dos processos de percepção sensorial (no caso de Jouve, que focaliza a leitura do texto literário, a ênfase está nos processos visuais) e do funcionamento do cérebro; a direção cognitiva, em que o que é percebido é transformado em elemento de significação mediante esforços de abstração intelectual; a direção afetiva, em que o despertar de emoções decorre em processos de maior ou menor envolvimento emocional do leitor com o texto; a direção argumentativa, que pressupõe no texto uma força de ação sobre o leitor, a partir da qual ele tende a responder, posicionando-se de algum modo frente ao texto; a direção simbólica, que parte da premissa de que todo objeto de leitura está situado culturalmente dentro de uma história e de uma sociedade, relacionando-se de alguma maneira com o imaginário dominante, e influenciando-o, em maior ou menor medida, portanto, o leitor sempre defrontará esses padrões simbólicos, ao desenvolver sua leitura.³⁸⁵

Jouve propõe que há diversos níveis de leitura, tendo em vista que, “se o ato de leitura tende a multiplicar as significações, o número e a natureza dos níveis de sentido variam com os tipos de texto”.³⁸⁶

Esse autor classifica, em grandes blocos, dois processos diferenciados de leitura, a centrípeta e a centrífuga.

A primeira – tal como indica o movimento centrípeto, origem da metáfora utilizada pelo autor –, diz respeito a “uma interpretação centrada e racionalizante que tenta subsumir a

³⁸³ BARTHES, 2006, p. 18.

³⁸⁴ A obra citada por Jouve é THÉRIEN, G. Pour une sémiotique de la lecture. In: **Protée**, vol. 2-3, 1990.

³⁸⁵ JOUVE, 2002, p. 18-22.

³⁸⁶ JOUVE, 2002, p. 91.

complexidade dos textos em um sentido unitário”,³⁸⁷ ou seja, a partir de uma multiplicidade de sentidos dispersos, esse tipo de leitura procura fazer resultar uma certa unidade de compreensão.

A leitura centrífuga segue uma outra orientação, podendo “em vez de procurar uma coerência”, “se preocupar em jogar com as oposições e contradições de um texto”, não se tratando aqui de “procurar unificar o texto relacionando-o com uma intenção, mas sim de fazê-lo explodir desconstruindo-o”.³⁸⁸

Essas duas possibilidades aproximam-se, respectivamente, dos dois regimes de leitura identificados por Barthes e apontados acima.

O espetáculo teatral, pela sua complexidade semiótica, permite e mesmo exige diversos níveis, movimentos, regimes e direções de leitura, que podem variar, inclusive, de cena para cena, dentro de um mesmo espetáculo.

As classificações apresentadas por Jouve contribuem para estabelecer amplos polos de entendimento, e não tanto para determinar com exatidão absoluta em qual desses polos está situada determinada leitura, ou definir de modo inflexível por qual perspectiva opta-se, dentre as várias disponíveis, ao caminhar por entre as vias de um objeto a ser lido.

Eco, ao tratar da abertura da obra de arte, não somente como uma característica constitutiva da semiose artística, mas como um objetivo almejado programaticamente pela arte contemporânea – a qual empreende esforços para que suas obras propositalmente provoquem, por vezes com uma radicalidade agressiva, ou mesmo violenta, um movimento ativo do espectador –, em um determinado ponto de sua exposição, apresenta um dos aspectos de suas conclusões:

[...] a pesquisa sobre as obras abertas realizadas contemporaneamente revelou, em certas poéticas, uma intenção de *abertura explícita* e levada até o limite extremo: uma abertura que não se baseia exclusivamente na natureza característica do resultado estético, mas nos elementos mesmos que se compõem em resultado estético. [...] É um valor que não se identifica, teoricamente, com o valor estético, pois se trata de um *projeto* comunicativo que deve incorporar-se numa *forma* bem sucedida para tornar-se eficaz; e que somente se realiza se amparado por aquela abertura fundamental própria de toda forma artística bem sucedida. Reciprocamente, este valor, quando procurado e realizado, caracteriza as formas que o realizam de tal maneira que sua realização estética não mais pode ser fruída, avaliada e explicada a não ser fazendo referência a ele [...] [grifos do autor]³⁸⁹

³⁸⁷ JOUVE, 2002, p. 94.

³⁸⁸ JOUVE, 2002, p. 98.

³⁸⁹ ECO, 2007, p. 89; 92.

A proposição de Eco – de que, para haver uma leitura mais completa do tipo de obra de arte a que esse autor refere-se, é necessário um alinhamento do leitor com as bases a partir das quais tal obra é concebida e desenvolvida, indissociáveis de sua constituição – remete à proposta de Brecht de um espectador iniciado,³⁹⁰ a quem cabe uma parte insubstituível no processo de complementação da leitura do espetáculo teatral, ou seja, um espectador formado de modo a dispor de conhecimentos que o tornem competente para fruir a cena enquanto objeto específico, com sua dinâmica própria, e enquanto forma artística culturalmente situada, e não como código unívoco e de apreensão imediata.

Brecht, em sua época, investiga processos inovadores no que tange à compreensão da cena e seu funcionamento interno, em função da necessidade de tratar os temas que emergem do processo histórico, e que não cabem mais nas formas dramáticas e cênicas então convencionais, inovações que se estendem, também, à relação diferenciada que, segundo Brecht, cabe aos espectadores da cena ocidental, na primeira metade do século XX, estabelecer com a nova cena teatral proposta.

Em *Lector in fabula*, um dos aspectos abordados por Eco que mais importa destacar aqui é a relação entre os mundos possíveis instaurados por um texto e o mundo de referimento do leitor.

Sobre os primeiros, destaco a seguinte citação:

[...] um mundo consiste em um conjunto de indivíduos e propriedades. Visto que algumas dessas propriedades ou predicados são ações, um mundo possível pode ser visto também como um curso de eventos. Dado que este curso de eventos não é real, mas absolutamente possível, ele deve depender dos comportamentos proposicionais de alguém, que o afirma, nele acredita, com ele sonha, deseja-o, o prevê, etc.³⁹¹

O mundo possível, na adaptação que Eco faz desse conceito filosófico, pode ser relacionado ao mundo que o artista constrói por meio de suas obras, nas quais afirma, acredita, sonha, deseja, prevê, em função de seu projeto de sentido.

Sobre o mundo de referimento, Eco o concebe, tal como os mundos possíveis, como um construto cultural, na medida em que, para falar sobre o mundo empírico, tal qual ocorre diretamente em nosso cotidiano mais prosaico, é necessário representá-lo, por meio de linguagens.

³⁹⁰ Cf. Brecht *apud* KOUDELA, 2007, p. 110.

³⁹¹ ECO, 2002, p. 109.

A memória que se tem de experiências diretas da realidade acumula no indivíduo um conjunto de saberes e valores, que Eco denomina “construto enciclopédico”,³⁹² a partir do qual, em contínua reelaboração, o leitor volta-se para a leitura de cada novo objeto (no caso desse livro de Eco, o objeto principal é o texto narrativo).

Trazendo essa contribuição que selecionei de Eco para meu foco nesta Tese, posso dizer que o leitor de um espetáculo teatral tem diante de si um mundo possível, ou mundos possíveis, delineados pela cena, ou sugeridos por ela.

Esse espectador lê tal cena em função de seu mundo de referimento, ou seja, utilizando sua “enciclopédia”, a qual já está mais ou menos “mobilhada” de saberes, valores, sentimentos, conhecimentos etc.

Entre esses dados de ordens diversas podem estar informações mais ou menos detalhadas sobre o processo de criação do espetáculo, ou sobre o processo de criação de outros espetáculos, obtidas direta ou indiretamente, além de experiências diretas da arte teatral, não somente como espectador da mesma, mas como ator, diretor, dramaturgo, cenógrafo, figurinista, produtor etc. Também podem constar aportes decorrentes da leitura de textos dramáticos, teóricos, biográficos, entre outros, mas que já tornaram-se parte do construto enciclopédico de um determinado leitor.

Todo esse conjunto de dados pode ser mais ou menos enriquecido a partir da experiência direta do espectador com o espetáculo, mediada, obviamente, pelos diferentes níveis, movimentos, regimes e direções de leitura, já mencionados.

A tensão entre possibilidades e referimentos passa a ser incontornável no âmbito da teoria teatral brechtiana, e incide em dois patamares:

- 1) Na relação do leitor com a cena, relação que precisa ser elaborada pelo artista, para fornecer ao leitor ferramentas que o habilitem a percorrer os caminhos de sentido delineados cenicamente, ou seja, é importante que o mundo de referimento do leitor seja ampliado a cada oportunidade de leitura de um espetáculo teatral;
- 2) Na relação entre cena, espectador e mundo: se outro mundo é possível, ou mesmo outros mundos – pelo menos no nível das cogitações que decorrem de um objeto artístico, que se coloca a tarefa de representar o mundo, tal como queria Brecht, como um mundo “susceptível de transformação”³⁹³ –, aspectos do mundo de

³⁹² Cf. ECO, 2002, p. 113.

³⁹³ BRECHT, 2005a, p. 21.

referimento do leitor desse mesmo objeto podem, também, descortinar-se como horizontes passíveis de modificação.

Talvez haja algo no mundo empírico das relações sociais que se possa mudar a partir das possibilidades de mudança apontadas por um espetáculo teatral e cogitadas pelo seu respectivo leitor.

Para fechar essa equação, é necessário um refinamento na competência de leitura do espectador teatral.

Essa talvez seja uma síntese possível da utopia estética e política de Brecht, no que diz respeito à formação de espectadores, analisada mediante o aporte selecionado de Eco.

Em outra publicação, Eco problematiza a noção de “semiose ilimitada” (a qual perpassa grande parte de suas publicações sobre semiótica), baseada em Charles Sanders Peirce. Aqui, Eco apresenta o desenvolvimento de suas reflexões acerca desse potencial de significação que, se é virtualmente ilimitado, não decorre automaticamente dessa característica da semiose o fato de que todas as interpretações que se fazem, por exemplo, de uma obra literária, e que se autodenominam interpretações, tenham a mesma validade, pertinência, relevância ou procedência.

Esse autor propõe que

Defender um princípio de interpretância, e sua dependência da *intentio operis*, não significa, por certo, excluir a colaboração do destinatário. O fato mesmo de que se tenha colocado a construção do objeto textual sob o signo da conjectura por parte do intérprete mostra como intenção da obra e intenção do leitor estão estreitamente ligadas. Defender a interpretação do texto contra o uso dele não significa que os textos não possam ser usados. Mas o livre uso nada tem a ver com sua interpretação, visto que interpretação e uso sempre pressupõem uma referência ao texto-fonte, quando mais não seja, como pretexto.

Uso e interpretação são, certamente, dois modelos abstratos. Toda leitura resulta sempre de uma comistão [mistura³⁹⁴] dessas duas atitudes.³⁹⁵

Há, portanto, segundo Eco, um limite a ser estabelecido entre dois modelos de leitura, ou entre duas atitudes do leitor frente ao seu respectivo objeto, polos entre os quais transita todo ato de ler:

- 1) A interpretação de um texto, que se obtém ao longo de uma relação estreita do leitor com elementos e características de determinado objeto, o qual, em sua

³⁹⁴ Cf. verbete “comistão” In: FERREIRA, 1999, p. 437-438.

³⁹⁵ ECO, 2008, p. 18.

estruturação interna, contém percursos de leitura que, se não são unívocos e completamente estáveis, não deixam de apresentarem-se como suporte para os movimentos interpretativos de seu respectivo leitor;

- 2) O uso livre de um texto, utilização que tem muito mais a função de impactar filosoficamente a discussão da leitura e da interpretação em si – questionando sua validade ou pertinência, e mesmo possibilidade – do que efetivamente a função de interpretar determinado texto.

Por mais distintas que possam ser as leituras de um mesmo texto, por mais que a interpretação venha matizada por um tanto de uso, é preciso, segundo Eco, no âmbito da primeira atitude identificada acima, que cada leitura ancore sua elaboração na busca de um diálogo com o material fornecido pelo texto, sem perder o texto de vista em momento algum, atitude que se afasta da segunda atitude, a qual afirma somente a negação sumária e irreversível do texto como a única chance de um relacionamento produtivo com o mesmo.

Partindo do que foi dito, percebo que a leitura do espetáculo teatral ancorada no *Gestus* volta-se para a intenção do leitor sem perder de vista o que pode ser compreendido como a intenção do texto, ou seja, diante de um espetáculo teatral, o que proponho é que o leitor movimente-se e posicione-se a partir da interrogação advinda do funcionamento desse operador conceitual, e percorra os meandros do texto cênico, em busca de traços que sirvam para elaborar respostas às perguntas formuladas.

No entanto, não se trata de o leitor enxergar o que quer que seja em qualquer cena (o que sempre é possível fazer), mas de construir uma interpretação que parta do material disponível para cogitar possibilidades de reflexão acerca de problemáticas sociais pertinentes, relacionando o “mundo da cena” à “cena do mundo”.

Charles William Morris fornece, para os fins desta Tese, ainda que em um plano mais genérico e teórico, operadores metodológicos de apoio à leitura do espetáculo teatral, de grande relevância, quando apresenta, em relação à sua compreensão da semiótica, três diferentes dimensões como constituintes dela, enquanto campo de estudos: a dimensão sintática, que diz respeito às relações dos signos entre si; a dimensão semântica, que se volta para a relação dos signos com os objetos que os signos designam ou denotam; e a dimensão pragmática, que trata das relações dos intérpretes com os signos.

Nas palavras de Morris,

A relação íntima das ciências semióticas [sintaxe, semântica e pragmática] torna possível a semiótica como ciência, mas não encobre o fato de que essas subciências representam três pontos de vista irredutíveis e igualmente legítimos, correspondentes às três dimensões objetivas da semiose. Assim, num sentido, não há limite para qualquer ponto de vista, isto é, não há lugar em que um investigador deva abandonar uma posição em favor de outra. Isso simplesmente acontece porque são estudos da semiose sob diferentes pontos de vista; ao voltar a atenção sobre uma das dimensões cada um deliberadamente negligencia os aspectos do processo discernível em referência às outras posições. A sintaxe, a semântica, e a pragmática são componentes de uma só ciência semiótica, mas componentes mutuamente irredutíveis.³⁹⁶

Da concepção de Morris, que divide a semiótica, tanto em sua concepção de ciência pura quanto descritiva (ou aplicada), nas três dimensões mencionadas, é particularmente útil o arcabouço metodológico delineado pela complementaridade das três dimensões, na medida em que esse arcabouço organiza, de modo ao mesmo tempo simples e amplo, um leque de possibilidades para a leitura do espetáculo teatral, cada dimensão semiótica completando a outra, permitindo fechar um ciclo de análise que se mostra de extrema utilidade na leitura de *O Guesa Errante ou...*, como busco demonstrar nos próximos capítulos desta Tese.

Como esta pesquisa está ligada à perspectiva da formação de espectadores, e ser espectador de teatro é um dos processos de aprendizagem dessa arte, assim como de qualquer outra, não posso deixar de mencionar aqui Ana Mae Barbosa, quando trata de sua Proposta Triangular para o ensino e aprendizagem de arte.

Nessa proposta, os eixos da produção (fazer), leitura (fruir, analisar) e contextualização (identificar ou estabelecer relações entre o processo e o produto artísticos, sua respectiva leitura e campos diversos do conhecimento humano) são apresentados como os principais movimentos que ocorrem ao longo dos processos de ensinar e aprender arte.

A partir de Barbosa, eu depreendi um comportamento de leitor que tem orientado minha compreensão do ato de ler desde que entrei em contato com textos dessa autora.

Em um desses textos, um artigo em que Barbosa discorre sobre o que denomina “aprendizagem triangular”, a autora reconhece, na gênese de suas proposições, entre outras influências, a marca de um movimento norte-americano denominado *Reader Response*, cuja concepção de leitura orienta a de Barbosa, em relação à leitura da obra de arte.

Trata-se de uma concepção que “não despreza os elementos formais, mas não os prioriza como os estruturalistas o fizeram; valoriza o objeto, mas não o cultua, com os deconstrucionistas; exalta a cognição, mas na mesma medida considera a importância do emocional na compreensão da obra de arte”.³⁹⁷

³⁹⁶ MORRIS, 1976, p. 82.

³⁹⁷ BARBOSA, 1998, p. 35.

Barbosa valoriza sobremaneira a leitura, em sua Proposta Triangular, tendo em vista as necessidades educacionais brasileiras:

Daí a ênfase na leitura: leitura de palavras, gestos, ações, imagens, necessidades, desejos, expectativas, enfim, leitura de nós mesmos e do mundo em que vivemos. Num país onde os políticos ganham eleições através da televisão, a alfabetização para a leitura é fundamental, e a leitura da imagem artística, humanizadora.³⁹⁸

Se ler é fundamental, tendo em vista o volume de imagens a serem processadas cotidianamente, as quais deveriam ser submetidas a uma leitura sensível, criativa e crítica, contextualizar a obra (e a sua leitura) tem a mesma importância.

Segundo Barbosa, “a contextualização pode ser a mediação entre percepção, história, política, identidade, experiência e tecnologia, que transformará a tecnologia de mero princípio operativo em um modo de participação, tornando visíveis os mundos participatórios do consumo imediato”.³⁹⁹

Tornar visíveis processos, que normalmente não o são, posto que naturalizados por seu uso automático e naturalizado, coaduna-se à perspectiva brechtiana de investigar e problematizar cenicamente relações ou questões sociais.

Minha proposta liga-se à perspectiva de Barbosa na medida em que enfatiza a dimensão social do ato de ler a obra de arte, uma vez que essa dimensão é constitutiva do operador conceitual focalizado nesta Tese, tendo em vista os pressupostos teóricos da concepção brechtiana de teatro e da função social dessa arte.

Ler cena conjugadamente ao mundo e vice-versa proporciona não somente conhecimentos artísticos, mas também sociais. E ambos são fundamentais para uma modificação no modo pelo qual cada um de nós, espectadores do “mundo da cena” e da “cena do mundo”, compreende seus objetos de leitura e posiciona-se em decorrência da produtividade mesma dessa compreensão e posicionamento, os quais geram uma mudança na relação com a obra de arte, e com o mundo a que ela se refere.

Ao invés de perguntar, diante de um objeto artístico, o que seu autor quis ou quer dizer, ou mesmo o que determinada obra quer dizer, trata-se de deslocar essas perguntas para indagar “como essa obra diz o que leio nela?” e acrescentar “o que eu tenho a dizer, ou fazer, a partir da leitura que desenvolvo dessa obra”?

Esse é um referencial importante para a leitura do espetáculo teatral a partir do *Gestus*, uma vez que desencadeia um processo de compreensão das relações entre cena e mundo,

³⁹⁸ BARBOSA, 1998, p. 35.

³⁹⁹ BARBOSA, 1998, p. 43.

busca que promove uma autointerrogação permanente do leitor ao longo de sua relação com seu respectivo objeto, sem deixar de colocar-se ele mesmo, leitor, em questão.

4.2 Leitura do espetáculo teatral

Passando agora a tratar da leitura específica do espetáculo teatral, trago aqui Pavis, que sintetiza: “ler o espetáculo é, no sentido metafórico, decifrar e interpretar os diferentes sistemas cênicos (dentre os quais o texto dramático) que se oferecem à percepção do espetáculo”.⁴⁰⁰

Melhor que decifrar, concebendo o espetáculo como enigma, a segunda operação indicada, interpretar, é mais produtiva, pois pressupõe o espetáculo como texto, passível de servir como suporte para um processo de interpretação.

Pavis avança, apontando dois fluxos de leitura, que se completam: a horizontal – que se dá sintagmaticamente, privilegiando o encadeamento dos diversos momentos que compõem a narrativa cênica, sucessivamente, ao longo do tempo; e a leitura vertical, que se desenvolve paradigmaticamente, a partir da focalização dos diversos sistemas significantes em sua mútua relação, dando prioridade à sua ocorrência simultânea, coexistindo sincronicamente no mesmo espaço, ao longo do tempo, perspectiva que exige do leitor interromper o fluxo da cena e questionar as relações que estabelecem entre si os elementos cênicos, dispostos de uma determinada maneira.⁴⁰¹

Completando as duas leituras descritas por Pavis, é útil acompanhar a proposta de leitura transversal, feita por Richard Demarcy, uma leitura calcada na contínua interrogação da cena, uma leitura em descontinuidade.⁴⁰²

Um pouco diferente da leitura vertical mencionada por Pavis, a leitura transversal de Demarcy tem, como o seu primeiro passo, a distinção das unidades significantes (aqui entendidas como “um conjunto de elementos combinados de modo a produzir um sentido – sentido não reduzível à soma dos elementos”⁴⁰³).

No segundo momento dessa proposta, o leitor da cena passa a caminhar ao encontro da “dimensão profunda do signo, ir à sua reserva cultural, à sua ‘memória’, ao seu peso histórico”, uma vez que “é a história de uma sociedade, lentamente, difusamente, que aos

⁴⁰⁰ PAVIS, 1999, p. 227.

⁴⁰¹ PAVIS, 1999, p. 228.

⁴⁰² Demarcy In: GUINSBURG, COELHO NETTO e CARDOSO (orgs.), 1988, p. 24. Tradução de J. Teixeira Coelho Netto.

⁴⁰³ Demarcy In: GUINSBURG, COELHO NETTO e CARDOSO (orgs.), 1988, p. 24.

poucos se inscreveu num signo, e é dela que se deve esperar o aparecimento dos significados de conotação”.⁴⁰⁴

Na terceira e última etapa da leitura transversal, o espectador procede o que Demarcy denomina a “ancoragem dos significados verdadeiros”⁴⁰⁵, obtida seja pelo cotejamento dos diversos significantes contidos no espetáculo teatral, seja pela identificação dos temas que se configuram, principalmente, a partir da dimensão verbal da cena (o texto dramático).

Em que pese a possibilidade de questionar-se o adjetivo “verdadeiro”, a relevância da proposta de Demarcy, conforme ele mesmo afirma, está no fato de que, em tal perspectiva de leitura, o leitor “se torna realmente ativo (não sendo a atividade, nesse caso, uma mobilidade de algum tipo, uma gesticulação física ou reação visceral, mas sim, essencialmente, um processo intelectual)”.⁴⁰⁶

O que importa aqui, portanto, é que o leitor movimente-se, não na acepção de movimento físico, mas de atitude ativa diante do espetáculo, tornando-se co-produtor dos significados e do sentido do mesmo.

Sem descartar a possibilidade de outros tipos de participação do espectador, inclusive física e espacial, propostos pelas vanguardas artísticas das primeiras décadas do século XX, o autor finaliza seu artigo apontando uma implicação decisiva: a falta de formação do espectador impacta, como um freio, a criação do artista, posto que o desenvolvimento da produção artística está diretamente ligado à qualidade da leitura que se faz dela.

É possível pensar, então, em algumas das propostas contemporâneas, do século XXI, de relação espectador/espetáculo, pautadas mais na sensorialidade do que na reflexão crítica imediata, em que a formação do espectador para esse outro tipo de relação também precisa ser cogitada, mas esse tema extrapola os limites da exposição que ora desenvolvo.⁴⁰⁷

A relação da leitura transversal com o *Gestus* é apresentada pelo próprio Demarcy, quanto assinala que

[...] a representação brechtiana é um modelo para permitir ao espectador a apreensão dos signos cênicos: isto de um lado, pois sua encenação se efetua a partir de uma verdadeira “política do signo” (teatro que “vigia seus signos” no plano da escolha destes, da construção e da função desses signos em relação ao *gestus* da obra); por outro lado, pois Brecht mostrou bastante bem quanto era preciso trabalhar com rigor sobre o significante, acentuá-lo, carregá-lo, [...] a fim de tornar o signo legível, eficaz e alçá-lo a um nível acentuado de conotação [...].⁴⁰⁸

⁴⁰⁴ Demarcy In: GUINSBURG, COELHO NETTO e CARDOSO (orgs.), 1988, p. 32.

⁴⁰⁵ Demarcy In: GUINSBURG, COELHO NETTO e CARDOSO (orgs.), 1988, p. 35.

⁴⁰⁶ Demarcy In: GUINSBURG, COELHO NETTO e CARDOSO (orgs.), 1988, p. 37.

⁴⁰⁷ Cf. PAVIS, 2005, 181-184.

⁴⁰⁸ Demarcy In: GUINSBURG,, COELHO NETTO e CARDOSO (orgs.), 1988, p. 32.

Na citação acima, ficam evidentes dois aspectos:

- 1) Primeiramente, a relação direta entre a expressão utilizada por Demarcy, “política do signo”, e a cogitação de um espetáculo teatral que pauta a escolha, a construção e a função de seus signos a partir do *Gestus*. Relacionando a citação acima ao *Gestus* fundamental, cabe aqui apenas acrescentar que essa nuance do *Gestus*, tal como a compreendo, não é exatamente “da obra”, mas é estabelecido por meio da leitura conjugada que se faz dessa e do mundo a que essa se refere, ao longo de seu processo de criação, não havendo um único *Gestus* fundamental *a priori* contido em cada texto dramático ou em cada tema a ser trabalhado cenicamente, a ser descoberto ou encontrado pelo artista; um *Gestus* fundamental é uma construção, seja do artista, seja do espectador;
- 2) Em segundo lugar, fica evidente, no excerto de Demarcy, a necessidade de que o signo seja elaborado tendo em vista sua recepção (*Gestus* da entrega) na perspectiva de que a cena, além de oferecer um nível mínimo de legibilidade, também torne-se eficaz, ou seja, dialogue com o espectador, sem deixar de permitir e mesmo favorecer conotações, significados complexos, metafóricos, metonímicos, alegóricos etc., a serem reconstruídos pelo espectador, a fim de que o trânsito entre cena e mundo possa estabelecer-se de modo mais evidente, rico e produtivo, contribuição para a expansão das competências, habilidades, atitudes e valores de leitura.

Pavis classifica a orientação dos modos de análise⁴⁰⁹ de espetáculos em três vertentes, em meio às quais o espectador seria imaginado como se estivesse

[...] no epicentro de um tremor de cena e dotado de uma tripla visão: psicológica, sociológica e antropológica. Trata-se de três olhares distintos, mas complementares, formando círculos concêntricos que não cessam de alargar a perspectiva individual ou psicológica, rumo a uma visão sociológica e até a uma antropológica na qual a obra cênica vai ao encontro da realidade humana, ambiente do espectador.⁴¹⁰

⁴⁰⁹ Nesta Tese, eu dou preferência ao termo “leitura”, pois parece-me mais completo, tal como o compreendo e descrevo adiante, quando situo a análise como uma das etapas do processo de leitura.

⁴¹⁰ PAVIS, 2005, p. 213.

A análise psicológica do espetáculo teatral, tal como Pavis a distingue, interessa-se em investigar, entre outros aspectos, processos de *gestalt* (teoria que “nos lembra que a análise deveria ligar-se a um conjunto de dados e não a detalhes isolados”⁴¹¹); o efeito produzido no espectador em termos de vivência do impacto sensorial do espetáculo; os mecanismos de identificação e *distanciamento* do espectador para com a cena (que galvanizam mais ou menos seu interesse); “a maneira pela qual seu corpo [do espectador] é tratado no espaço físico em que se encontra: conforto, desconforto, perspectiva, ângulo de visão etc.”;⁴¹² e a influência do inconsciente e do desejo no trabalho do espectador (privilegiando aportes psicanalíticos).

A análise sociológica coloca-se, entre outras tarefas, a de “lembrar que o espectador não é somente um sujeito desejante, mas, também, sujeito observador não identificado no interior de um público mais ou menos identificado”;⁴¹³ enfatiza a importância do espectador “conhecer as regras da ‘linguagem teatral’ e dispor de um ‘dicionário de base’ que lhe abra as portas do palco”⁴¹⁴ (aqui sob influência direta de Eco); busca conhecer empiricamente o público de um espetáculo, em sua diversidade, bem como as relações sociais que se estabelecem dentro de uma coletividade de artistas teatrais; preocupa-se com as expectativas socialmente influenciadas, que predisõem mais ou menos o espectador a receber de um determinado modo o espetáculo, tratando, por exemplo, do horizonte de expectativa (termo de Hans Robert Jauss), resultante “do público no momento dado, do fato do estado da sociedade, seu conhecimento de gênero teatral, de seus interesses no momento”.⁴¹⁵

A análise antropológica, por sua vez, responde, segundo Pavis, “à nossa vontade de não nos limitarmos ao teatro de texto nem mesmo aos espetáculos produzidos no Ocidente, mas de se abrir ao máximo ao leque de práticas espetaculares vivas, sejam quais forem os contextos culturais”.⁴¹⁶

Essa abordagem esforça-se em demonstrar que

A multiplicação dos espetáculos interculturais, nos mais diversos contextos, obriga à invenção de um método de análise pertinente, à revisão de nossos julgamentos categóricos sobre as encenações ocidentais, à avaliação destas comparando-as a tradições extra-europeias e às produções “mistas” ditas ‘interculturais’.⁴¹⁷

⁴¹¹ PAVIS, 2005, p. 214.

⁴¹² PAVIS, 2005, p. 226.

⁴¹³ PAVIS, 2005, p. 237.

⁴¹⁴ PAVIS, 2005, p. 241.

⁴¹⁵ PAVIS, 2005, p. 251.

⁴¹⁶ PAVIS, 2005, p. 257.

⁴¹⁷ PAVIS, 2005, p. 257.

Minha proposta de leitura recebe influências mais decisivas da orientação sociológica de que fala Pavis, uma vez que me pauto em uma perspectiva inspirada na teoria teatral brechtiana, que está fortemente calcada em aportes marxistas.

No entanto, é necessário perguntar, com Pavis: “quais teorias para quais encenações? É desejável haver um modelo global, uma receita milagrosa que recolhe as apostas e se adapta a todos os tipos de espetáculos?”⁴¹⁸

Concordo com a resposta enfaticamente negativa que esse autor dá a essas perguntas por ele mesmo formuladas.

O que importa é avançar na compreensão do espetáculo teatral, seja do ponto de vista do produto cênico, como faço nesta Tese, seja do ponto de vista do processo de criação cênica, seja de ambos esses pontos de vista, ou de outros aspectos que se coloquem como relevantes para a elaboração e utilização de novas propostas de leitura, tendo como norte o fato de que “a prática dos espetáculos também faz avançar a teoria, o que, em retorno, contribui para melhorar o conhecimento que temos dessa prática”.⁴¹⁹

Desse mesmo autor retiro outro aporte precioso para compreender a leitura do espetáculo teatral, tendo em vista que um dos procedimentos usuais, quando vai ser lido um objeto, é a sua descrição inicial.

Se esse movimento poderia parecer como apenas um movimento mecânico, automático, apenas preparatório para a leitura propriamente dita, que se daria depois, ou seja, como uma relação não interpretativa com o objeto de leitura, esse autor faz-me compreender que não: já ao longo da descrição – que antecede a análise, a partir da qual se constrói a interpretação e pode-se estabelecer a discussão dos resultados da última – o leitor já opera, no que tange à construção de significados:

A descrição jamais implica uma clarificação de todos os signos; ao contrário, ela inclui uma reflexão sobre os locais de indeterminação do texto espetacular e sobre a eventual resposta que a representação dá aos locais de indeterminação do texto dramático. Assim, a recepção aparece como que guiada, ao menos em parte, por alguns signos privilegiados do texto e da representação, por um percurso através das ambiguidades levantadas e das ambiguidades incontornáveis. Percursos sensíveis são assim propostos pela descrição: estamos longe, como se vê, de uma visão positivista e tecnicista da descrição.⁴²⁰

A descrição, portanto, não é uma operação neutra, uma vez que nela já inscreve-se um modo de ver o espetáculo, nela já ocorre um processo seletivo das partes que serão destacadas

⁴¹⁸ PAVIS, 2005, p. 308.

⁴¹⁹ PAVIS, 2005, p. 309.

⁴²⁰ PAVIS, 1999, p. 91.

do todo visando à análise, já acontece uma escolha do que contará como mais relevante para a atribuição de significados e para a produção de sentido que se pretendem efetivar.

O conhecimento prévio do espectador, sua relação com determinado espetáculo teatral ou com os artistas e técnicos envolvidos na criação desse objeto, as condições em que se dá a descrição, todos esses fatores, entre diversos outros, marcam o processo descritor com evidências de significação que já participam do processo de leitura da cena teatral.

No caso de minha proposta, é óbvio que, já trazendo comigo perguntas básicas, meu olhar descritivo é influenciado desde o início por essa atitude interrogativa prévia, entre outros inúmeros fatores.

O cuidado na descrição, o seu detalhamento, são decisivos para favorecer uma leitura mais ampla e profunda da cena teatral.

Koudela, em suas investigações e reflexões sobre a encenação contemporânea como prática pedagógica, afirma que

A etapa da descrição da imagem é um dos momentos mais sutis e produtivos na leitura de imagens. A narração daquilo que é visualizado faz com que a percepção de formas e conteúdos seja trazida para a consciência.

Este exercício pode ser instaurado de forma programática com grupos de crianças, jovens e adultos. Meu intento agora é ser metódica, sistematizando procedimentos que venho trabalhando com crianças, jovens e artistas-pesquisadores.

O primeiro passo é a fruição estética e leitura da imagem, através de uma descrição detalhada e densa de seus pormenores.⁴²¹

A autora refere-se a práticas pedagógicas desenvolvidas a partir das noções propostas por Brecht, de “modelo de ação” e “estranhamento” (designado nesta Tese *distanciamento*), na perspectiva de iniciar-se o processo de criação cênica tomando como ponto de partida imagens de pinturas ou gravuras de autoria de Peter Brueghel, ao invés de textos das peças didáticas brechtianas. Nessa proposta, o procedimento da descrição encerra em si sutileza e produtividade, pois, ao objetivar-se a descrição pormenorizada do objeto de leitura, esses dados iniciais podem ser depois operacionalizados para a construção de uma leitura mais abrangente e verticalizada.

É importante notar que a autora fala de fruir-se antes de descrever-se: há um momento de contato sensorial com o objeto que não pode ser desconsiderado, sob pena de bloquear-se a dimensão sensível da leitura, que abre portas tanto para a criatividade quanto para a criticidade da mesma.

⁴²¹ KOUDELA, 2008b, p. 47.

Conquanto mais complexo em relação à leitura da imagem fixa e bidimensional (como as imagens de Brueghel), devido a acrescentar o movimento no tempo e a tridimensionalidade, um processo semelhante de descrição detalhada e densa da cena teatral faz parte da minha proposta de leitura do espetáculo teatral, tendo como uma de suas principais inspirações a proposta de descrição apresentada por Koudela, tanto em seus artigos quanto em oficinas por ela ministradas.

Anne Ubersfeld volta-se mais especificamente para a leitura do espetáculo teatral em seu segundo livro da série “Ler o teatro” (cujo subtítulo é “a escola do espectador”⁴²²), no qual a autora percorre os intrincados caminhos do texto cênico, oferecendo inúmeros aportes valiosos.

Chama-me a atenção, sobretudo, sua concepção de espectador como “o sujeito de um *fazer*, o artesão de uma prática que se articula continuamente com as práticas cênicas” [grifo da autora].⁴²³

No ato produtivo de atribuir significados, estabelecer sentidos, está contida a importância do investimento em propostas que se coloquem ao lado desse sujeito indispensável para a arte teatral: o espectador.

Trago para estes apontamentos apenas a seguinte declaração de Ubersfeld:

Nós que evitamos ser normativos ou demandar da semiótica critérios de *valor*, nós sonhamos com o novo horizonte de referência: talvez as grandes obras dramáticas, utilizadas pelas grandes encenações, sejam elas o que abre os novos *horizontes de referência*. A obra nova cria por sua vez seu *código* (aquele que permitirá entendê-la) e as novas possibilidades de referência que permitem não somente fruir a obra, mas abri-la sobre o mundo. A arte é revolucionária? Ela pode sê-lo, se ela permite uma releitura do mundo. [grifos da autora]⁴²⁴

A perspectiva de abrir novos horizontes de referência, ou ampliar o mundo de referimento do leitor, perspectiva que pode advir do contato do espectador com a cena, abertura que, obviamente, não é um processo rápido e definitivo, mas longo e processual, esse horizonte com o qual Ubersfeld diz sonhar, alinha-se com minha proposta de leitura do espetáculo teatral.

⁴²² Tradução nossa do título “Lire le théâtre II: L’école du spectateur”. (UBERSFELD, 2005b)

⁴²³ UBERSFELD, 2005b, p. 253. Tradução nossa da fonte original em francês. “[...] le sujet d'un *faire*, l'artisan d'une pratique qui s'articule continuellement avec les pratiques scéniques”.

⁴²⁴ UBERSFELD, 2005b, p. 272. “Nous qui nous défendons d’être normatifs ou de demander à la sémiotique des critères de *valeur*, nous rêvons sur ce nouvel horizon de référence: peut-être les grandes oeuvres dramatiques, servies par de grandes mises en scènes, sont-elles ce qui ouvre de nouveaux *horizons de référence*. L'oeuvre nouvelle crée à la fois son *code* (celui qui permettra de l'entendre) et les nouvelles possibilités de référence qui permettront non seulement de s'y plaire, mais d'ouvrir sur le monde. L'art est-il révolutionnaire? Il peut l'être, s'il permet une relecture du monde”.

Para que se mantenha a produtividade do exercício constante da leitura, por meio da instalação de um permanente trânsito cena/mundo, é preciso que esse movimento não cesse, mas perdure, em sempre novas investidas do espectador.

Erika Fischer-Lichte aporta a estes apontamentos a contingência subjetiva que caracteriza todo processo de compreensão de um texto teatral (expressão entendida aqui como o modo de organização e funcionamento de um espetáculo teatral):

No processo da compreensão não se reconstruem obrigatoriamente os significados, pensados pelos diferentes produtores do texto teatral, e tampouco os signos têm os significados que teriam que ter para os receptores fora de sua integração na ordem simbólica do texto teatral, mas, por sua vez, o receptor constrói essa ordem segundo uma regra encontrada (ou inventada) por ele mesmo, elabora os significados, que não são idênticos aos que correspondem a esses signos em ambos os sistemas de significado. Vista sob esse aspecto, a compreensão de um texto teatral é um processo produtivo, no qual distintos sistemas de significado (os dos produtores e do receptor) procuram a ordem simbólica do texto e assim o sistema de significado pelo receptor experimenta uma variação (por vezes muito séria). O resultado desse processo, no qual se constitui o sentido do texto teatral, não pode ser outra coisa que subjetivo e individual.

[...]

Disso se deduz somente que tais procedimentos não se podem elaborar nem dirigir-se com o fim de criar um sentido válido e geral de um texto teatral, seu sentido “correto” objetivamente.⁴²⁵

A autora, na citação acima, trata de uma questão fundamental: ainda que se façam esforços para demonstrar a pertinência de determinada leitura de um determinado espetáculo teatral, e que essa demonstração considere as assimetrias apontadas por Fischer-Lichte, entre produtores e receptores, ainda que haja um empenho decidido em descrever os modos pelos quais determinados significados foram construídos pelo leitor, e em esclarecer-se como estabeleceu-se o sentido geral de um espetáculo teatral, e ainda que essa leitura possa ser comunicada no âmbito inter-individual e coletivo, como é o caso de uma crítica teatral ou de

⁴²⁵ FISCHER-LICHTE, 1999, p. 585-586. Tradução nossa da fonte original em espanhol. “En el proceso de la comprensión no se reconstuyen obligatoriamente los significados, pensdos por los diferentes productores del texto teatral, y tampoco los signos tienen los significados que tendrían que tener para los receptores fuera de su integración en el orden simbólico del texto teatral, sino que a la vez que el receptor contruye este órden según una regla encontrada (o inventada) por él mism, elabora los significados, que no son idênticos a los que corresponden a estos signos en ambos sistemas de significado. Visto bajo este aspecto, la comprensión de un texto teatral es un proceso productivo, en el que distintos sistemas de significado (los de los productores y el receptor) procuran el ordem simbólico del texto y así el sistema de significado del receptor experimenta una variación (quizás muy seria). El resultado de este proceso, en el que se constituye el sentido del texto teatral, no puede ser otra cosa que subjetivo e individual”.

[...]

“De esto solamente se deduce que tales procedimientos no pueden elaborarse ni dirigirse con el fin de crear un sentido válido y general de un texto teatral, su sentido ‘correcto’ objetivamente”.

uma leitura como a que faço, nesta Tese, de *O Guesa Errante ou...*, não se pode perder de vista que o processo de compreensão (leitura) de um texto teatral (espetáculo teatral) carrega, indelevelmente, as marcas subjetivas de sua elaboração.

Há, portanto, um limite para a objetividade que se pode atingir, quando se efetua e socializa a leitura de um determinado espetáculo teatral.

Marco de Marinis coloca outra questão, também muito pertinente, que se relaciona à proposta de leitura que apresento nesta Tese: esse autor menciona a vertente de estudos que defende o processo de cognição como antecedendo a reação emocional do espectador.⁴²⁶

Na medida em que proponho que o *Gestus* seja utilizado, no plano da recepção, como um operador conceitual que promove a leitura conjugada da cena e do mundo, fatores cognitivos e emocionais devem ser levados em conta, em sua simultaneidade. No entanto, é preciso que se considere a necessidade de fornecer chaves de leitura para o leitor do espetáculo, caso pretenda-se que esse mesmo espectador percorra o caminho entre cena e mundo, aproximando-se das indicações presentes no texto cênico em sua polifonia⁴²⁷ sígnica.

Portanto, na perspectiva brechtiana, que fundamenta teoricamente esta Tese, aos processos cognitivos é dada especial ênfase, na medida em que o reenvio do espectador para questões sociais pressupõe um processo reflexivo que está indiscutivelmente relacionado à dimensão sensorial e emotiva da cena, mas não se pode estacionar nesses níveis de leitura, demandando um esforço cognitivo para concluir o ciclo deflagrado pela operação do *Gestus* em uma leitura nele ancorada.

De Marinis discorre, em outro texto,⁴²⁸ sobre três concepções da “relação teatral”, entendida aqui como propõe esse autor, ou seja, constituída de movimentos em duas direções: do espetáculo para o espectador, em que esse último é influenciado pelo primeiro, o qual induz no espectador certas transformações intelectuais, emocionais e mesmo comportamentais; e do espectador para o espetáculo, em que esse último é objeto também de uma espécie de interferência criativa operada pelo primeiro, que passa a processar ativamente os estímulos cognitivos, afetivos e comportamentais produzidos pelo espetáculo.

A primeira concepção descrita por De Marinis é a objetivista ou comunicacional, na qual há um significado prévio, inscrito no texto cênico, que é reconstituído identicamente pelo

⁴²⁶ Cf. DE MARINIS, 1997, p. 197-205.

⁴²⁷ Entendo aqui polifonia tal como propõe Paulo Bezerra: “o que caracteriza a polifonia [bakhtiniana] é a posição do autor como regente do grande coro de vozes que participam do processo dialógico. Mas esse regente é dotado de um ativismo especial, rege vozes que ele cria ou recria, mas deixa que se manifestem com autonomia e revelem no homem um outro “eu para si” infinito e inacabável”. [Paulo Bezerra In: BRAIT (org.), 2007, p. 194]

⁴²⁸ Cf. DE MARINIS, 2005, p. 89-93.

leitor da cena, ocorrendo, portanto, a correspondência entre significados propostos e significados recebidos.

A segunda é a concepção niilista ou desconstrucionista, na qual existe uma divisão radical e intransponível, que não permite alinhar, de modo algum, o espetáculo produzido e o espetáculo recebido, sendo que é impossível qualquer leitura, pois apenas a relação direta do espectador com a cena é que vale, não sendo justificável nenhuma suposta interpretação da obra, mas apenas o encontro imediato entre espectador e espetáculo, a partir do qual se desenvolvem, em deriva, comentários livres, a partir da fruição do espetáculo.

A terceira concepção é denominada relativista, que se divide em relativista radical – em que o que está em pauta são os processos de percepção e emoção desencadeados no espectador –, e a relativista parcial, em que se busca um equilíbrio entre os processos cognitivos e os demais processos constituintes da “relação teatral”.

De Marinis pondera sobre essa última modalidade:

Evidentemente, deve ficar claro que para tentar fazê-lo [explicar cognitivamente processos de outras ordens, como a emotiva, no âmbito da “relação teatral”], a simples adesão a uma concepção relativista parcial da relação espetáculo-espectador, não é suficiente; para esse propósito é absolutamente necessário precisar e enriquecer essa concepção, para chegar a pensar a relação teatral em termos de uma interação simbólica (ou significativa) que põe em jogo muito mais que valores semânticos neutros e asépticamente definidos, implicando seus agentes em dinâmicas cognitivas e passionais bastante complexas e modalizadas diferentemente.⁴²⁹

Mencionar as concepções que De Marinis aborda leva-me a pensar que minha proposta de leitura recebe mais nitidamente aportes da última delas, a concepção relativista parcial, posto que, como já foi dito (mas vale reiterar), em Brecht, o processo de cognição, em seu componente racional, é enfatizado, sem impedir que os demais processos, como o sensorial e o emocional, façam parte integrante tanto da criação quanto da leitura da cena teatral.

Além dessa relação, fica claro para mim, a partir da citação acima, que, efetivamente, nenhuma proposta de compreensão da relação espectador/espetáculo, bem como nenhuma proposta de leitura do espetáculo teatral, sustenta-se apenas em um único ponto de apoio teórico-metodológico.

⁴²⁹ DE MARINIS, 2005, p. 93. Tradução nossa da fonte original em espanhol. “Sin embargo, debe quedar claro que para intentar hacerlo, la simple adhesión a una concepción relativista parcial de la relación espectáculo-espectador, no es suficiente: para éste propósito es absolutamente necesario precisar y enriquecer esta concepción, para llegar a pensar la relación teatral en términos de una interacción simbólica (o significativa) que pone en juego mucho más que valores semánticos neutros y asépticamente definidos, implicando sus actantes en dinámicas cognitivas y pasionales bastante más complejas y modalizadas diferentemente”.

Do mesmo modo que a cena constitui-se de uma multiplicidade de elementos cambiantes e heterogêneos, a sua respectiva leitura terá que acompanhar as características compósitas de seu respectivo objeto, como propõe, a propósito, Robson Camargo, dizendo que:

[...] a crítica [teatral] está continuamente no encalço de seu objeto e, tão logo aquela compreenda alguns pressupostos de sua matéria, outros de outra ordem se apresentam. As teorias vão sendo refeitas, negadas, retomadas, aprofundadas, enquanto o objeto continua, em forma de Esfinge, constantemente requerendo decifração, devorando e sendo devorado pelos incautos passageiros de seu saber.⁴³⁰

Os objetos desafiam, portanto, seus leitores, a buscar novos aportes e a construir novas propostas teórico-metodológicas, ou ferramentas de leitura, para dar conta das características particulares que se vão apresentando na sucessão contínua de novas maneiras de dar forma teatral a sentimentos e pensamentos de toda ordem, ou seja, na sucessão de espetáculos teatrais ao longo da história e, em particular, na contemporaneidade.

Outra questão levantada por De Marinis diz respeito ao duplo movimento, determinante e determinado, que se efetua no espectador em relação ao seu processo perceptivo do espetáculo.

Se, por um lado, a focalização que o leitor opera, ao assistir um espetáculo, depende dos dados que esse lhe fornece, em sua quantidade e qualidade, e no modo de organização do texto cênico, por outro lado, a focalização também advém de conceitos que o espectador já traz ao colocar-se diante do espetáculo.⁴³¹

A leitura do espetáculo teatral, portanto, também depende de dados que não estão no espetáculo, mas antes e ao redor desse, e, acrescento eu, também depois do espetáculo, pois a leitura de um espetáculo teatral não é um ato que se esgota no momento da apresentação do mesmo, nem nos momentos imediatamente posteriores, mas que se processa em continuidade, não somente quando reflete-se não sistematicamente (como nas vezes em que, após uma ida ao teatro, um grupo de espectadores vai a um restaurante e, então, expõem-se, constroem-se e discutem-se leituras de determinado espetáculo) ou sistematicamente, como pode acontecer, em maior ou menor grau de aprofundamento, quando um crítico teatral publica sua proposta de compreensão ou avaliação de um espetáculo teatral, ou quando é desenvolvida uma leitura mais detalhada desse objeto em um contexto acadêmico, como é o caso da minha leitura de *O Guesa Errante ou...*, que será apresentada ao leitor desta Tese no capítulo 6.

⁴³⁰ CAMARGO, 2008, p. 2.

⁴³¹ Cf. DE MARINIS, 2005, p. 93-98.

A esse respeito, importa observar que um dos processos importantes que ocorrem, em relação à leitura de um espetáculo teatral, é que simplesmente chega um momento em que o leitor decide parar, ou seja, deixa de voltar sua atenção para seu objeto, e, somente por causa dessa interrupção, essa determinada leitura para de desenvolver-se.

Se o mesmo leitor voltar a ler outra vez o mesmo espetáculo, seja em uma segunda temporada do mesmo, seja a partir de sua memória de espectador ou de registros diversos, novos aspectos serão encontrados, ou melhor, construídos a partir de detalhes ainda não percebidos ou identificados, ou em função de outros aportes teórico-metodológicos ainda não utilizados.

E ainda além, a leitura que se fez, de um espetáculo, continuará presente, como conhecimento prévio, participando da leitura de outros espetáculos.

Pensando de modo particular em relação à utilização do *Gestus* como operador conceitual, cada leitura feita participará, também, da leitura de mundo, que continua a ser feita, a cada momento de nossa vida social, com maior ou menor grau de alcance em termos de sensibilidade, criatividade e criticidade.

Keir Elam aborda em *Semiotics of drama and theatre* principalmente a leitura do texto dramático, não discorrendo tanto sobre a leitura do espetáculo teatral. Ainda assim, vale reforçar com esse autor que,

Por mais competente que seja o espectador, por mais familiarizado com os quadros de referência empregados pelo dramaturgo e pelo diretor, não há nunca uma perfeita coincidência entre os códigos dos produtores e os do público, especialmente onde o texto seja em algum grau inovador. Para o espectador, a condição de “subcodificar” – a partir de uma apreensão incompleta ou em desenvolvimento dos códigos dos produtores – será mais ou menos constante ao longo do espetáculo, e de fato muito do prazer da plateia deriva do esforço contínuo para descobrir os princípios em ação.⁴³²

A contribuição de Elam está em notar o esforço contínuo que deve fazer o espectador para compreender o espetáculo teatral. Tal esforço, se for excessivo, pode levar o espectador a desistir da tarefa. Por outro lado, se o esforço for minimizado ou eliminado, não acrescentará nada ao mundo de referimento do espectador.

O equilíbrio entre uma situação e outra é uma das exigências de um teatro que se compromete com a formação de espectadores capazes de desenvolver sua capacidade de

⁴³² ELAM, 2002, p. 85. Tradução nossa da fonte original em inglês. “However expert the spectator, however familiar with the frames of reference employed by dramatist and director he may be, there is never a perfect coincidence between the producers' codes and the audience's codes, specially where the text is in any degree innovative. For the spectator, the condition of 'undercoding' – of an incomplete or evolving apprehension of the producers' codes – will be more or less constant throughout the performance, and indeed much of the audience's pleasure derives from the continual effort to discover the principles at work”.

leitura da cena, para além da simples reiteração de saberes e valores dominantes, que não contribuem para uma mudança no olhar e na ação diante do intrincado das problemáticas sociais que integram, a cada dia, nossa experiência de cidadãos do século XXI.

4.3 O leitor da cena em Brecht

Tendo feito apontamentos, de cunho mais amplo, sobre a leitura em geral e a leitura do espetáculo teatral, apresento e discuto agora alguns aspectos da função do espectador, ou do leitor do espetáculo teatral, em Brecht.

É preciso registrar que esse tema já foi abordado inúmeras vezes, ao longo dos capítulos anteriores desta Tese, visto que a questão do espectador, de sua importância e da necessidade de sua contínua qualificação, é uma preocupação transversal nos escritos teóricos brechtianos acerca do teatro.

Dou início a esse processo reflexivo trazendo o seguinte aporte de Jean-Pierre Sarrazac:

A representação épica brechtiana não teve a preocupação de se fechar numa (pseudo) totalidade. Ela apresenta-se com uma série incompleta de fragmentos. Não se abriu ao mundo gritando aos quatro ventos, mas sim através da rede infinita das suas fracturas e interstícios. Desde logo, a atitude do espectador tornou-se *dupla*: a prova positiva da ausência, da ruptura, da privação entrou em concorrência com o desejo – que, como é evidente, ainda se mantém – de ser saciado pela ficção. O prazer de compreender completou e corrigiu o prazer da imitação. O espectador encontrou-se [...] face a uma representação de grande nível: e, no entanto, tal como o contra-regra, pôde dominar a máquina em movimento [...] [grifo do autor]⁴³³

Esse autor sintetiza o jogo proposto pela cena brechtiana: o espectador – diante da incompletude cênica, que não é tanta a ponto de fazer com que ele se perca, e não é tão diminuta que não o provoque a avançar em qualidade de leitura da cena – deve reencontrar a sua própria orientação diante da fragmentação dos materiais dispostos diante de si.

O prazer do espectador será não somente o de reconhecer uma ficção na instantaneidade mimética de comportamentos receptivos exclusivamente fixados em referentes de pronta localização, mas deve estender-se a busca de construir uma nova compreensão a respeito da cena que vê e do mundo que nela se presentifica ao modo da arte teatral.

⁴³³ SARRAZAC, 2009, p. 63. Informo que essa é uma tradução portuguesa, e não brasileira, portanto, foi mantida a ortografia como consta na fonte original.

Essa mudança teatral, a um só tempo artística e cognitiva, pretendida por Brecht, a ser empreendida tanto junto ao artista cênico quanto ao seu respectivo espectador, segundo o próprio Brecht, não deve “ser consequência de um capricho de artista, mas abranger a total transformação espiritual”⁴³⁴ de seu tempo, perspectiva em meio à qual eu focalizo a modificação da atitude do espectador em relação ao espetáculo, sendo que o *Gestus* participa da “mudança de função”⁴³⁵ que Brecht defende para adequar o teatro à atualidade do respectivo contexto onde e quando é produzido e recebido.

Baseando-se no pressuposto da ciência como modalidade de conhecimento própria do homem do século XX, Brecht demanda do espectador uma atitude que se aproxima daquela do cientista diante do seu objeto de pesquisa, valorizando o apelo à razão do espectador, o qual “não se deve identificar com os personagens, senão discuti-los”, o que não elimina, em absoluto, a dimensão emocional do encontro entre espectador (cientista) e espetáculo (objeto de pesquisa), pois “seria totalmente falso negar o valor afetivo do teatro épico. Semelhante atitude equivaleria a afirmar, em um século como o nosso [Século XX], que o sentimento está em desacordo com a ciência”.⁴³⁶

Antes de comentar essa citação, é necessário considerar que, quando digo “espectador”, mesmo que me refira em primeiro lugar ao sujeito que assiste o espetáculo teatral e que se localiza em meio a uma plateia, evidentemente outros sujeitos passam pela posição de espectador, em diferentes momentos do processo de criação/produção e fruição/recepção do espetáculo teatral.

Portanto, não podem ser dissociados do conceito de espectador tanto o ator, o diretor e o autor quanto o compositor, o cenógrafo, o iluminador, o produtor, o assessor de imprensa e demais participantes de processos e equipes de criação, apresentação e circulação de espetáculos teatrais.

A importância da atitude de cada um desses sujeitos frente ao teatro e à necessidade de mudança, em determinados pontos dessa atitude, estão abrangidas pela concepção brechtiana de espectador iniciado,⁴³⁷ mas não me aprofundarei aqui na discussão dos vários outros “espectadores” envolvidos nos processos e produtos teatrais, assunto que poderá ser abordado

⁴³⁴ BRECHT, 1973, p. 36. “[...] no debe ser consecuencia de un capricho de artista, sino comprender a la total transformación espiritual de nuestro tiempo”.

⁴³⁵ Cf. KOUDELA, 2008a, p. 13.

⁴³⁶ BRECHT, 1973, p. 37. “[...] no debe identificarse con los personajes sino discutirlos” [...] “seria totalmente falso negar el valor afectivo del teatro épico. Semejante actitud equivaldría a afirmar, en un siglo como el nuestro, que el sentimiento está reñido con la ciencia”.

⁴³⁷ Cf. Brecht *apud* KOUDELA, 2007, p. 110.

em outro trabalho, restringindo-me a permanecer, nesta Tese, apenas com a primeira acepção mencionada de espectador, a mais usual, inclusive.

O espectador brechtiano, portanto, é estimulado, sem perder seu olhar sensível e seu movimento criativo, a desenvolver uma atitude crítica, a qual, do ponto de vista científico, segundo Alda Judith Alves-Mazotti e Fernando Gewandszadner, consiste “em discutir qualquer ideia ou afirmação, buscando erros, contradições internas ou incoerências com outros campos do conhecimento”.⁴³⁸

Essa postura indagadora, advinda da pesquisa científica, é um aporte que Brecht não dispensa, uma vez que “a técnica da dúvida, dúvida perante os acontecimentos usuais, óbvios, jamais postos em dúvida, foi cuidadosamente elaborada pela ciência, e não há motivo para que a arte não adote, também, uma atitude tão profundamente útil como essa”.⁴³⁹

Dispondo dessa atitude, o espectador passa a demandar, segundo Brecht, “simplesmente, que se ponha diante dele um material humano, *para ordená-lo ele mesmo*” [grifo do autor], ou seja, o espectador tem sua capacidade de leitura desenvolvida a ponto de conquistar sua devida autonomia diante do espetáculo, buscando na conjugação entre a leitura da cena e do mundo a compreensão de situações que não parecem claras à primeira vista, afinal, “em nosso tempo, as relações dos homens entre si são pouco claras”.⁴⁴⁰

O espectador, portanto, indaga-se sobre o que não se mostra claro, seja na cena, seja no mundo a que ela se refere, e prossegue em seu percurso interpretativo de desvelamento do teatro e das relações sociais.

A meta brechtiana é, pois, dar forma cênica às disformes relações sociais, do modo como ocorrem na convivência dos homens entre si, não no sentido de formatar o que está desagregado, mas, justamente ao contrário, no sentido de conferir nitidez formal ao caos inerente a essas complexas relações, devidamente contextualizadas do ponto de vista histórico, operação estético-política que pode permitir um exame mais cirúrgico, tanto da cena quanto da realidade nela refratada.⁴⁴¹

Na “calma épica” proposta por Brecht, é possível colocar o espectador “em condições de seguir os acontecimentos do palco em uma atitude muito precisa – a qual se pode aprender – e compreendê-los nas suas relações multilaterais e na totalidade do seu desenvolvimento”,

⁴³⁸ ALVES-MAZOTTI e GEWANDSZADNER, 2001, p. 88.

⁴³⁹ BRECHT, 2005, p. 110.

⁴⁴⁰ BRECHT, 1973, p. 56. “[...] sencillamente, que se le ponga delante un material humano, *para ordenarlo él mismo*”. [...] “En nuestro tiempo las relaciones de los hombres entre sí son poco claras”.

⁴⁴¹ “O ser, refletido no signo, não apenas nele se reflete, mas também *se refrata*. O que é que determina esta refração do ser no signo ideológico? O confronto de interesses sociais nos limites de uma só e mesma comunidade semiótica, ou seja: *a luta de classes*” [grifo do autor]. (BAKHTIN, 2004, p. 46)

tendo todo esse processo como alvo a possibilidade de o espectador empreender “uma profunda revisão no seu próprio comportamento”.

Ao invés de captar intuitivamente o personagem, em vez de “ser” o personagem, o espectador parte “das suas expressões e atividades [do ator/personagem]” para compor “os processos gerais”⁴⁴² que norteiam tal ou qual problemática situada socialmente e configurada cenicamente.

Na composição desses processos, a crítica do espectador, detalha Brecht, manifesta-se “em dois sentidos. Por uma parte, refere-se à representação do ator (é acertada essa interpretação?) e, por outra, ao mundo que é representado (deve continuar assim?)”.⁴⁴³

Em outras palavras, a partir da leitura do trabalho do ator (e eu acrescento, da leitura da cena como um todo), o espectador deve ter condições de sondar as “relações multilaterais” (entre os componentes da equipe teatral, entre os personagens que os atores mostram, e entre a cena e o mundo etc.), tomando posição em relação a como certo ator apresenta determinado momento de um dado personagem, dentro da completude do desenrolar de um determinado espetáculo, totalidade que remete ao mundo concreto no qual se move o espectador e que deve ser questionado em sua não necessária, automática e natural continuidade histórica.

Espectáculo e espectador ajustam-se mutuamente à nova função do teatro proposta por Brecht, o qual preconiza um novo olhar a ser lançado sobre a produção cênica de sua época, cujos valores estético-políticos, então dominantes, não eram suficientes para compreender e avaliar em profundidade a pertinência social de determinado texto dramático ou espetáculo teatral, tendo em vista as mudanças conjunturais que se davam em nível econômico, político, social e cultural.

Tal conexão, entre teatro e realidade social, para Brecht, deve ser buscada, incessantemente, em respostas à pergunta central: “como há de ser o teatro para que tenha algo a dizer nessa época?”⁴⁴⁴

Para encontrar uma forma de “dizer” algo significativo para o espectador crítico, ou para torná-lo crítico, é necessário que o espetáculo organize-se de modo a encontrar uma nova

⁴⁴² BRECHT, 1973, p. 99. “[...] en condiciones de seguir los sucesos del escenario en una actitud muy precisa – que puede aprenderse – y comprenderlos en sus relaciones multilaterales y en la totalidad de su desarrollo”. [...] “de una profunda revisión de su propio comportamiento”. [...] “de sus expresiones y actividades” [...] “los procesos generales [...]”.

⁴⁴³ BRECHT, 1973, p. 197. “[...] en dos sentidos. Por una parte, se refiere a la representación del actor (¿es acertada la interpretación?) y, por la otra, al mundo que se representa (¿debe quedar así?)”.

⁴⁴⁴ BRECHT, 1973, p. 35. “[...] como ha de ser el teatro para que tenga algo que decir en esta época [...]”.

representação das “pouco claras” “relações dos homens entre si”, e um caminho pode ser encontrado “na decomposição dos elementos da pantomima em benefício das situações”.⁴⁴⁵

Essa decomposição alinha-se com a ideia de interrupção da ação para favorecer a leitura do gesto, cogitada por Benjamin, e, também, com a proposta de leitura transversal, de Demarcy, ambas expostas anteriormente nesta Tese.

Sobre as novas situações cênicas a serem apresentadas, e contrariamente ao teatro burguês predominante em sua época, Brecht propõe:

O indivíduo deixa de ser o centro da atenção. O ser isolado não provoca por si só uma situação, e assim surgem os grupos nos quais, ou frente aos quais, o indivíduo adota determinadas posições, que o espectador estuda, e estuda no seu caráter de parte integrante da massa. De modo que também como espectador o indivíduo perde a sua vigência e deixa de ser o centro da atenção. Deixa de ser personagem privada que “assiste” a uma representação realizada por gente de teatro, que “faz” representar algo, que desfruta do trabalho do teatro; deixa de ser somente consumidor, agora deve produzir.⁴⁴⁶

O espectador, portanto, estuda “determinadas posições” – atitudes, posturas – adotadas pelo indivíduo em relação ao grupo ao qual se liga ou com o qual é confrontado, a fim de que se torne também coprodutor da cena.

Se o espectador procede essa investigação “no seu caráter de parte integrante da massa”, cabe esclarecer, com Bornheim, que

[...] por massa Brecht não entende uma entidade abstrata, a entidade povo ou coisa que o valha; ele também não pensa no processo de tipificação usual no expressionismo, em que o indivíduo é substituído por certa generalidade. [...] Digamos que, agora, a massa é o próprio indivíduo, mas na medida em que o seu comportamento se deixa explicar a partir da situação do mundo em que vive. Acrescente-se que esse mundo é concreto e bem datado: localiza-se entre duas guerras mundiais, e o mundo e a ação que tais coordenadas exigem configuram-se em função de temas como a própria guerra, o dinheiro e a crise financeira, o racismo, a grave questão do petróleo e por aí afora. Assim, o indivíduo perde a sua autonomia e a tônica transfere-se para o social. No fundo, passa então a haver um único personagem: o próprio mundo. O espectador já não se perde na inutilidade das infundáveis vasculhações da vida interior – essas são

⁴⁴⁵ BRECHT, 1973, p. 57. “[...] la descomposición de los elementos de la pantomima en beneficio de las situaciones”.

⁴⁴⁶ BRECHT, 1973, p. 57. “El individuo deja de ser el centro de atención. El ser aislado no provoca por sí solo una situación, y así surgen los grupos en los cuales, o frente a los cuales, el individuo adopta determinadas posiciones, que el espectador estudia, y estudia en su carácter de parte integrante de la masa. De modo que también como espectador el individuo pierde su vigencia y deja de ser centro de atención. Ha dejado de ser persona privada que “asiste” a una representación realizada por gente de teatro, que “se hace” representar algo, que disfruta del trabajo del teatro; ha dejado de ser solamente consumidor, ahora debe producir”.

coisas já excessivamente sabidas e exauridas. Quer-se agora ver o mundo da personagem, e de tal maneira que o espectador enxergue aí a sua própria realidade.⁴⁴⁷

Partindo da compreensão apontada por Bornheim, que atenta para o conceito de “massa” como coletividade de indivíduos cujo comportamento somente pode ser elucidado tendo em vista a conjuntura social que se lhes corresponde – mundo palpável e localizável no calendário da história – a tônica da análise desloca-se para a relação indivíduo/coletividade, eixo que passa ser, então, o “grande personagem” que ao teatro cabe corporificar, problematizando-o – e aqui é possível cogitar *Gestus* fundamentais e sociais – e, dessa forma desenvolver modos teatrais de expor as grandes questões sociais e de entregá-las ao espectador – aqui entram as perspectivas dos *Gestus* da demonstração e da entrega.

Brecht propõe que o foco passe, pois, a ser não mais o personagem individual do teatro burguês, mas as relações que se estabelecem entre os personagens, as quais remetem às relações mais amplas da sociedade contraditória que contextualiza a cena. São relações nas quais “o indivíduo adota determinadas posições” em relação aos “grupos nos quais, ou frente aos quais” se encontra socialmente colocado, pois, segundo Brecht, “são os acontecimentos que ocorrem *entre* [grifo nosso] os homens que fornecem material para discussão e crítica, visando uma modificação [da sociedade]”.⁴⁴⁸

O espectador, portanto, tem a sua situação modificada: ele não está apenas “assistindo” a um espetáculo, não desempenha apenas a função de receptor passivo, mas passa a coprodutor da cena que se desenrola diante de si.

Se o espectador não desenvolve essa nova atitude preconizada por Brecht, se não tem “nada de investigador”, se permanece “tão somente um consumidor” do espetáculo, pode vir a considerar os espetáculos teatrais ligados ao teatro épico brechtiano como obras “pouco claras, porque colocam, precisamente, a falta de clareza nas relações humanas”.⁴⁴⁹

Para concretizar cenicamente a complexidade dessas relações, tomando como ponto de partida os recursos fundamentais do ator, corpo e voz, gesto e palavra, e levando em consideração o ponto de vista dialético brechtiano, sempre mirando o processo dialético que ocorre entre texto e cena, e entre esses e o mundo a que se referem, é necessária a “elaboração

⁴⁴⁷ BORNHEIM, 1992, p. 233.

⁴⁴⁸ BRECHT, 1967, p. 213.

⁴⁴⁹ BRECHT, 1973, p. 56. “[...] no tiene nada de investigador [...] tan sólo un consumidor [...] poco claras, porque plantean, precisamente, la falta de claridad en las relaciones humanas”.

do *conteúdo géstico* de um tema conhecido, para que se possam ajustar as atitudes (de produtores e usuários) frente ao tema”. [grifo do autor]⁴⁵⁰

Tal elaboração pode ser pensada seja no nível da produção cênica, seja no nível da leitura de cena, o que demanda esforços de sensibilidade, criatividade e criticidade tanto de artistas quanto de espectadores.

Para compreender mais a função do espectador em Brecht, é necessário focalizar também Brecht como atento espectador das relações sociais, como arguto leitor da “cena do mundo”.

No contexto da ascensão do fascismo, Bolle comenta que Brecht

[...] observou como a arte teatral tradicional, baseada na empatia, foi neutralizada não no palco, mas nas encenações da propaganda nacional-socialista, que a alienou e a assimilou a tal ponto que sua utilização posterior constitui, em termos de criação artística, um flagrante anacronismo e, em termos políticos, uma convivência ideológica. A arte reverte em ideologia no exato momento em que se coloca lado a lado com o Poder ou quando é absorvida por ele.⁴⁵¹

Possivelmente por ter testemunhado tal uso abusivo do teatro é que Brecht desenvolve uma nítida aversão a uma arte que não adota uma atitude política decisivamente contrária ao que observou na apropriação artística nazista, não somente nos palcos, mas, e principalmente, nas ruas e outros espaços públicos.

Esse contexto que leva Brecht a envidar seus esforços na proposição de um teatro em que o espectador seja, nas palavras de Bolle,

[...] colocado em posição de poder fazer comparações sobre tudo o que influencia a maneira pela qual os seres humanos se comportam. Isso significa, de um ponto de vista estético, que o *Gestus* social do ator torna-se particularmente importante. As artes precisam começar a prestar atenção ao *Gestus*.⁴⁵²

⁴⁵⁰ BRECHT, 1973, p. 58. “[...] elaboración del *contenido géstico* de un tema conocido, pueden ajustarse las actitudes (de productores y usuarios) frente al tema”.

⁴⁵¹ BOLLE, 1976, p. 399.

⁴⁵² BOLLE, 1976, p. 396.

Não basta reproduzir a realidade por meios artísticos, imitando-a pura e simplesmente, a sua reprodução precisa fundamentar-se no estabelecimento contínuo de relações entre teatro e sociedade, entre teatro e cotidiano, entre indivíduo e coletividade, entre cena e mundo, favorecendo a possibilidade de empreender avaliações acerca de toda uma gama de fatores que exercem variados graus de pressão sobre o comportamento social, particularmente quando esse comportamento é de um tamanho grau de violência como ocorreu nas sendas do fascismo alemão das décadas de 1930 e 1940 – como ocorreu no totalitarismo de Stalin, e como, ainda, ocorre hoje, em tantas guerras disseminadas pelo planeta, influenciadas por motivações de ordem econômica, política, social e religiosa, sob a pressão avassaladora do processo de globalização que atravessa todas as instâncias de nossas sociedades.

4.4 *Gestus* e teatralidade

Ao iniciar a busca de identificar possíveis relações entre o *Gestus* e outras categorias, dessa vez, da semiótica do teatro, vale dizer o mesmo que disse sobre as categorias da teoria teatral brechtiana: sendo produto de teorizações sobre a semiose teatral, também essas categorias, muitas vezes, inserseccionam-se, visto seu objeto ser o mesmo.

A leitura de um espetáculo teatral envolve tanto questões ligadas à teatralidade quanto relacionadas às outras categorias escolhidas para abordar neste capítulo, em relação ao *Gestus*, e muitas outras categorias poderiam ter sido elencadas.

As quatro categorias da semiótica do teatro que constam desta parte do trabalho surgiram de uma relação mútua entre ler *O Guesa Errante ou...* e ler autores e textos que abordam diversos aspectos da semiótica do teatro. Dessa relação dialética, cheguei à definição das quatro categorias, como aportes de reflexão metodológica.

Sobre a primeira delas, a teatralidade, com Fischer-Lichte, temos que

Historiadores, em particular, são conscientes do fato de que o termo “teatro” é cultural e historicamente determinado e que, dentro da cultura ocidental desde o século XVI, o conceito de teatro mudou constantemente. Portanto, o termo “teatro” foi aplicado a distintos eventos culturais, sociais e políticos, tanto quanto foi empregado como um

termo puramente estético no sentido mais estrito do termo. Às vezes, usos diferentes do termo competem uns com os outros.⁴⁵³

Essa perspectiva histórica auxilia na compreensão da amplitude de uso a que chegou o termo “teatro” e, conseqüentemente, os termos derivados “teatral” e “teatralidade”.

A mesma autora especifica os rumos da discussão a partir do começo do século XX, quando

[...] os movimentos vanguardistas promoveram dois usos e significados especialmente diferentes do termo “teatro”. Por um lado, eles o restringiram a uma arte particular, a qual, como esclareceu Craig, foi definida pela sua materialidade como essencialmente diferente da de qualquer outra forma de arte. Por outro lado, os mesmos movimentos reivindicaram acabar com o abismo entre arte e vida e fundir teatro e realidade. Essa demanda resultou em uma expansão considerável do conceito “teatro”. O termo foi gradualmente transferido aos mais divergentes campos. Por fim, foi aplicado para significar qualquer tipo de evento expositivo, demonstrativo ou espetacular, incluindo a performance de artistas circenses, malabaristas, palhaços, *entertainers*; “happenings” dadaístas e surrealistas que tomam lugar em ruas, cafês, parlamentos, igrejas e outros locais públicos, celebrações de datas comemorativas, comícios, encontros, eventos esportivos, festas em convenções partidárias e assim por diante.⁴⁵⁴

Houve, portanto – e ainda há – a bifurcação do debate sobre o termo “teatro”, indicada pela autora, oscilando entre a busca de uma suposta especificidade, uma “essência” que definisse um acontecimento como “teatral” e a perspectiva de surpreender traços expressivos fora do palco que se pudessem igualmente chamar de “teatrais”, que permitissem referir-se a eles como possuidores de “teatralidade”.

⁴⁵³ FISCHER-LICHTE, 1995, não paginado. Tradução nossa da fonte original em inglês. “Historians, in particular, are well aware of the fact that the term ‘theatre’ is culturally and historically determined and that, within Western culture from the sixteenth century, the concept of theatre has constantly changed. Accordingly, the term ‘theatre’ has been applied to quite different cultural, social and political events, just as it has been employed as a purely aesthetic term in the narrowest sense of the word. At times, different uses of the term competed with each other”.

⁴⁵⁴ FISCHER-LICHTE, 1995, não paginado. “[...] the avant-garde movements promoted two quite different uses and meanings of the term ‘theatre’. On the one hand, they restricted it to a particular art form which, as Craig explained, was defined by its very material as essentially different from the material of any other art form. On the other hand, the same movements claimed to close the gap between art and life and to fuse theatre and reality. This demand resulted in a considerable expansion of the concept ‘theatre’. The term was gradually transferred to the most divergent fields. In the end, it was applied to signify any kind of exhibitory, demonstrative, or spectacular event including performance by circus artists, jugglers, clowns, entertainers; dadaist and surrealist ‘happenings’ which took place in streets, cafés, parliaments, churches and other public places, May Day celebrations, rallies, meetings, union sport days, Party conventions and so on”.

Fischer-Lichte dá continuidade à sua recapitulação dessa discussão, lembrando que Georg Fuchs, em 1909, “foi o primeiro a advogar a re-teatralização⁴⁵⁵ do teatro”, e “insistia em considerar o teatro como uma forma artística específica. Seu objetivo era identificar critérios claros por meio dos quais o teatro pudesse ser diferenciado de outras formas de arte”. Fuchs “interpreta teatralidade como a soma total de materiais ou sistemas sógnicos usados na representação teatral para além do texto dramático, e define a representação teatral como: movimentos, voz, sons, música, luz, e assim por diante”.⁴⁵⁶

Por outro lado, Fischer-Lichte relata que Nikolai Evreinov, em 1908, abarcando uma concepção mais ampla do teatro, “define teatralidade fora do quadro e do escopo do teatro como uma forma artística ou mesmo como uma instituição social”. Lançando mão de estudos em diversas áreas das ciências humanas e sociais, “sua meta era revelar os funcionamentos e o papel básico da teatralidade em cada um desses campos, e a esse respeito ele poderia ser visto com um precursor dos atuais estudiosos dos estudos culturais”, chegando “a definir teatralidade como um instinto pré-estético”.⁴⁵⁷

Fischer-Lichte continua, dizendo que, entre os estudiosos mais recentes, somente nos anos 1970 é que essa discussão foi retomada, ainda que não se fizesse, em um primeiro momento, referência a Evreinov e seu amplo conceito de teatralidade, sendo que Elisabeth Burns, em 1972, propôs que a teatralidade estaria ligada não a uma qualidade particular de um evento, fosse ele artístico ou não, mas a um determinado olhar que é lançado sobre o evento,

⁴⁵⁵ “Movimento na contra-corrente do naturalismo. Enquanto o naturalismo apaga ao máximo os rastros da produção teatral para dar a ilusão de uma realidade cênica verossimilhante e natural, a teatralização ou, mais exatamente, a reteatralização não ‘esconde seu jogo’ e supervaloriza as regras e as *convenções* do jogo, apresenta o espetáculo apenas em sua realidade de ficção lúdica. A interpretação do ator indica a diferença entre a personagem e o ator. A encenação apela aos ‘gadgets’ tradicionalmente teatrais (exagero da maquiagem, efeitos cênicos, jogo melodramático, roupas ‘de cena’, técnicas de *music-hall* e do circo, expressão corporal levada ao exagero, etc.). [...] Artistas tão diversos como MEYERHOLD [...], BRECHT ou COUPEAU exigem do teatro sua reteatralização, a saber, a percepção da cena como o local do jogo e do artifício e [Pavis cita Brecht] ‘o restabelecimento da realidade teatral [Pavis complementa: ‘como’] condição necessária para que possam ser dadas representações realistas da vida em comum dos homens” [...]. (PAVIS, 1999, p. 341)

⁴⁵⁶ FISCHER-LICHTE, 1995, não paginado. “[...] was the first to advocate a re-theatricalization of theatre [...]” “[...] insisted on considering theatre as a specific art form. His aim was to identify clear criteria by which theatre may be distinguished from other art forms”. “[...] interprets theatricality as the sum total of materials or sign systems used in a theatrical performance beyond the literary text of the drama which define the theatrical performance as such: movements, voice, sounds, music, light, colour, and so on”.

⁴⁵⁷ FISCHER-LICHTE, 1995, não paginado. “[...] defines theatricality outside the frame and scope of theatre as an art form or even theatre as a social institution”. [...] “His aim was to reveal the workings and basic function of theatricality in each of these fields and in this respect, he might be regarded as a precursor to today's scholars of cultural studies”. [...] “to define theatricality as a pre-aesthetic instinct”.

ou seja, “é a perspectiva particular que determina se uma situação será vista como teatral ou não-teatral”.⁴⁵⁸

Sobre essa proposição, Fischer-Lichte ressalta que, em que pesem posteriores pesquisas acerca da percepção terem superado aspectos da proposta de Burns, ela deve ser reconhecida “por ter mostrado um caminho viável de explicar a teatralidade como o denominador comum de teatro e cultura, ou como o foco no qual ambos intersectam-se e coincidem, na sua definição [da teatralidade] como um modo de percepção”.⁴⁵⁹

Fischer-Lichte reporta que, algum tempo depois, em 1978, Joachim Fiebach, referindo-se à *Cena de rua* brechtiana, argumenta que “a definição de teatralidade deve ser baseada na consideração de que ela não é somente um modo de percepção, mas, também, um modo de comportamento e expressão”.⁴⁶⁰

Considerando a determinação histórica e cultural do teatro, bem como as ideias de Brecht sobre as bases de um “teatro cotidiano”, Fiebach, de acordo com Fischer-Lichte,

[...] conclui que pode não haver um único critério para uma definição geral da teatralidade, além do fato de que ela é um processo de produção cujo produto é “consumido” e que se esvanece dentro do processo de ser produzida. Para compreender e definir teatralidade como um modo de comportamento e expressão, ela deve ser descrita e analisada nos termos de uma época particular em uma cultura dada. Pois, evidentemente, nenhum modo de comportamento e expressão pode ser definido como teatral *per se*.⁴⁶¹

O autor citado por Fischer-Lichte aponta para uma questão fundamental: assim como o conceito de arte, também os conceitos de teatro e teatralidade – inerentes à efemeridade da troca estabelecida entre quem faz e quem vê – estão, inescapavelmente, ligados tanto ao olhar que se lança sobre um evento quanto ao modo pelo qual esse evento organiza-se diante do

⁴⁵⁸ FISCHER-LICHTE, 1995, não paginado. “It is the particular perspective which determines whether a situation will be regarded as theatrical or non-theatrical”.

⁴⁵⁹ FISCHER-LICHTE, 1995, não paginado. “[...] for having shown a viable way of explaining theatricality as the common denominator of theatre and culture, or as the focus in which both intersect and coincide, in her definition of it as a mode of perception”.

⁴⁶⁰ FISCHER-LICHTE, 1995, não paginado. “[...] the definition of theatricality must be based on the consideration that it is not only a mode of perception but also a mode of behaviour and expression”.

⁴⁶¹ FISCHER-LICHTE, 1995, não paginado. “[...] concludes that there can be no single criterion for a general definition of theatricality beyond the fact that it is a process of production whose product is 'consumed' and which vanishes within the process of being produced. In order to comprehend and define theatricality as a mode of behaviour and expression, it must be described and analysed in terms of a particular epoch in a given culture. For, obviously, no mode of behaviour and expression can be defined as theatrical *per se*”.

sujeito que olha, em um dado momento historicamente situado. Tal relação é mediada culturalmente, englobando aspectos econômicos, políticos, sociais, antropológicos, históricos, geográficos, religiosos, entre outros.

O *Gestus*, por sua vez, como conceituado nesta Tese, também precisa ter seu uso, tanto na produção quanto na leitura do texto dramático (peça) ou do texto cênico (espetáculo), repensado a cada vez pelo leitor diante de cada objeto concreto que pretenda examinar, fazendo valer o aporte que esse operador conceitual proporciona.

Portanto, para que nos seja ainda hoje útil, é preciso que consideremos, a exemplo de Fiedbach, que não se pode definir “de uma vez por todas” o que seja, por exemplo, a configuração de um *Gestus* social, mas aproximar essa conceituação das especificidades encontradas na contraditoriedade tanto das formas teatrais quanto das relações sociais que se colocam frente ao artista, ao espectador e ao teórico, em cada caso particular.

Fischer-Lichte, por sua vez, define a teatralidade “remetendo-a à relação particular entre os signos e os processos semióticos operando em diferentes sistemas culturais, por um lado, e signos teatrais e processos sígnicos, por outro”.⁴⁶²

Para essa autora, “em um certo sentido, o teatro envolve a ‘duplicação’ da cultura na qual ele é feito: os signos engendrados pelo teatro denotam os signos produzidos pelos correspondentes sistemas culturais. Signos teatrais são, portanto, sempre signos de signos”.⁴⁶³

A partir dessa formulação, a autora apresenta duas consequências importantes:

- 1) Por um lado, os signos teatrais têm como componente fundamental a materialidade do corpo, do ambiente e dos objetos, uma vez que operações icônicas⁴⁶⁴ quase sempre fazem-se presentes;

⁴⁶² FISCHER-LICHTE, 1995, não paginado. “[...] by referring to the particular relationship between the signs brought forth by and the semiotic processes being performed within different cultural systems, on the one hand, and theatrical signs and sign processes, on the other”.

⁴⁶³ FISCHER-LICHTE, 1995, não paginado. “[...] in a certain sense, theatre involves the 'doubling up' of the culture in which it is played: the signs engendered by theatre denote the signs produced by the corresponding cultural systems. Theatrical signs are therefore always signs of signs”.

⁴⁶⁴ “O ícone é um signo que tem uma relação de semelhança com seu modelo. Este pode ser visual (o ator ‘se assemelha a sua personagem’), auditivo (a voz embargada diz a emoção), gestual (um comportamento imita outro)” (PAVIS, 1999, p. 199).

- 2) Por outro lado, o uso do corpo como signo teatral implica na possibilidade de sua substituição por outros signos, devido à mobilidade própria do funcionamento dos signos teatrais.

A partir dessas consequências, a autora conclui que

[...] teatralidade pode ser definida como um modo particular de usar signos ou como um tipo particular de processo semiótico no qual signos particulares (corpos humanos e objetos de seu ambiente) são empregados como signos de signos – por seus produtores ou seus receptores.⁴⁶⁵

Tendo em vista sua definição, Fischer-Lichte argumenta que o que determina o aparecimento da teatralidade é “uma troca da dominância dentro da função semiótica”,⁴⁶⁶ ou seja, a teatralidade ocorre quando a utilização de signos como signos de signos, em uma situação dada, é percebida como dominante no processo da semiose.

Esse deslocamento não é algo contínuo, mas flutua intermitentemente, permitindo que a teatralidade surja e desapareça conforme desloca-se a dominância desse regime perceptivo.

Essa contínua denegação⁴⁶⁷ incide sobre a configuração de um *Gestus* social,⁴⁶⁸ que se pode situar tanto no polo do teatral quanto no polo do real, e nas inúmeras gradações desse amplo espectro semiótico.

Em outras palavras, um *Gestus* social, no teatro contemporâneo, pode ser estabelecido em momentos de extrema teatralidade e em momentos em que essa dá lugar ao acontecimento,⁴⁶⁹ considerando-se inclusive que o jogo entre esses dois polos pode potencializar a evidência das contradições sociais a serem colocadas em cena e em questão.

⁴⁶⁵ FISCHER-LICHTE, 1995, não paginado. “[...] may be defined as a particular mode of using signs or as a particular kind of semiotic process in which particular signs (human beings and objects of their environment) are employed as signs of signs – by their producers, or their recipients”.

⁴⁶⁶ FISCHER-LICHTE, 1995, não paginado. “[...] a shift of the dominance within the semiotic function [...]”.

⁴⁶⁷ “Termo de psicanálise que designa o processo que traz à consciência elementos reprimidos e que são ao mesmo tempo negados [...]” (PAVIS, 1999, p. 90).

⁴⁶⁸ Cf. item 2.1 do capítulo 2.

⁴⁶⁹ “A representação teatral, considerada não no aspecto ficcional de sua fábula, mas em sua realidade de prática artística que dá origem a uma troca entre ator e espectador” (PAVIS, 1999, p. 6).

Fischer-Lichte refere-se também a Helmar Schramm, que, em 1990, após uma extensa investigação do uso do termo “teatro” em diversos campos do conhecimento, conclui que a teatralidade

[...] pode ser entendida e definida simplesmente como um elemento funcionando em diferentes discursos dentro de uma série de disciplinas que se devotam a estudos culturais como sociologia, etnologia, antropologia, psicologia, filosofia, ciências históricas, história da arte, semiótica da cultura e assim por diante, bem como estudos teatrais. A noção de teatralidade depende do respectivo discurso, assim como de qual tipo de eventos e processos culturais, sociais e políticos são vistos e tratados como teatrais e de qual tipo de argumentos são usados para mostrar a experiência e funcionamento da teatralidade na vida cotidiana.⁴⁷⁰

Trata-se de uma sensata ponderação no sentido de que esse conceito – como, ademais, qualquer conceito – precisa ser localizado em relação ao seu objeto (que sempre está culturalmente situado), ao sujeito que diante desse se posiciona e que lhe atribui o estatuto de mais ou menos teatral (ou mesmo de não teatral), e ao campo teórico ou confluência de campos de onde esse sujeito parte para essa atribuição.

Marvin Carlson, tratando da teatralidade, alude à reconfiguração tanto da teoria teatral quanto das ciências sociais, resultante de sua mútua fertilização nas duas últimas décadas do século XX e propõe que, nesse processo, conceitos como o de *performance* ganham “uma visibilidade maior e um uso crítico geralmente mais produtivo e flexível como resultado”,⁴⁷¹ enquanto a teatralidade, ao contrário, sofre uma redução operativa.

Esse autor avança, afirmando que tal processo pode ser explicado, em parte, pelo fato de os termos “performatividade” e “teatralidade” terem sido colocados pelos estudiosos como polos opostos, desfavoravelmente para o segundo.

Carlson remonta a colocações de Sartre a respeito do “vazio” da teatralidade, o que foi retomado por autores como Burns e Erving Goffman, seguindo-se que “a associação negativa

⁴⁷⁰ FISCHER-LICHTE, 1995, não paginado. “[...] may be understood and defined simply as an element functioning in different discourses within a range of disciplines that are devoted to cultural studies such as sociology, ethnology, anthropology, psychology, philosophy, the historical sciences, art history, cultural semiotics and so on, as well as theatre studies. The notion of theatricality depends on the respective discourse as to what kinds of cultural, social, political events and processes are regarded and addressed as theatrical and what kind of arguments are used to show the existence and functioning of theatricality in everyday life”.

⁴⁷¹ CARLSON, 2002, p. 239. Tradução nossa da fonte original em inglês. “[...] a higher visibility and a generally more productive and flexible critical usage as a result”.

da teatralidade com a rigidez e a repetição vazia [...] foi reforçada quase ao mesmo tempo por um grupo muito diversificado de teóricos no mundo da arte”.⁴⁷²

Carlson ressalta, em relação a esse ponto, que “essa oposição entre a expressão ‘autêntica’ ou ‘significativa’ do eu e os ‘rituais vazios’ da teatralidade, mesmo quando não aparece precisamente nesses termos, é muito ampla nos escritos sociológicos da geração passada” [aquela dos autores mencionados].⁴⁷³

No entanto, Carlson ressalva, em geral não se explicita “o fato de que ela [a resistência e mesmo a oposição à teatralidade] é em larga medida uma releitura moderna de uma crítica teatral muito antiga”, afinal, desde Platão, “um dos mais previsíveis ataques ao teatro tem dito precisamente que ele forneceu representações vazias que se incontestadas ameaçariam a autenticidade do eu real”.⁴⁷⁴

Uma continuidade dessa desqualificação platônica da teatralidade pode ser encontrada, segundo Carlson, por exemplo, em David Marshall que, em 1986, se não a condena, tampouco a vê positivamente, tomando-a antes como “um problema a ser abordado, um filtro inescapável e deformante por meio do qual as almas e intenções dos outros podem ser lidas”.⁴⁷⁵

Desse modo, desenvolve-se

[...] uma visão nitidamente restritiva e decididamente negativa em escritos teóricos do final dos anos 1970 e dos anos 1980, uma visão que associava o termo principalmente com operações formais, tradicionais e formalmente estruturadas, potencialmente ou efetivamente opostas aos impulsos irrestritos e mais autênticos da vida em si.⁴⁷⁶

⁴⁷² CARLSON, 2002, p. 241. “The negative association of theatricality with rigidity and empty repetition [...] was reinforced at almost this same time by a quite different group of theorists in the world of art”.

⁴⁷³ CARLSON, 2002, p. 240. “This opposition between the ‘authentic’ or ‘meaningful’ expression of the self and the ‘empty rituals’ of theatricality, even when it does not appear in precisely these terms, is very widespread in the sociological writings of the past generation [...]”.

⁴⁷⁴ CARLSON, 2002, p. 240; 240-241. “[...] the fact that it is in significant measure a modern reworking of a very ancient criticism of theater” [...] “[...] one of the most predictable attacks on theater has been precisely that it provided empty representations that if unchallenged threatened the authenticity of the real self”.

⁴⁷⁵ CARLSON, 2002, p. 241. “[...] a problem to be addressed, an inescapable and distorting filter through which the souls and intentions of others must be read”.

⁴⁷⁶ CARLSON, 2002, p. 242. “[...] a distinctly restricted and decidedly negative view of theatricality in theoretical writings of the late 1970s and 1980s, a view that associated the term primarily with formal, traditional and formally structured operations, potentially or actually opposed to the unrestricted and more authentic impulses of life itself”.

Carlson continua a recuperação desse caminho conflituoso entre os valores “teatro” e “vida”, em detrimento do primeiro, acrescentando que,

Na articulação mais familiar dessa dubiedade – entre “vida” e seu duplo mimético, o drama ou teatro – desde Platão penetrou em discussões desse fenômeno a operação que Derrida chamou de “metafísica da presença”, que privilegiava a “vida” como o termo primário e fundamental dessa dupla de termos, com o teatro visto como secundário, derivado, e para alguns, até mesmo decepcionante e corruptor.⁴⁷⁷

Esse autor argumenta que, também no próprio campo do teatro realista, ou melhor, de uma determinada concepção teatral de realismo (à qual se opõe Brecht, entre outros artistas), o termo teatralidade também foi tomado em termos de valoração negativa.

Nas palavras de Carlson,

Dentro da tradição realista, teatralidade também é vista muito negativamente, uma vez que seu aparecimento ou reconhecimento coloca em questão a ilusão básica sobre a qual o realismo está baseado, ilusão que parece pelo menos em princípio negar as operações do teatro.

No palco realista, designar um figurino, um cenário, um efeito de luz, ou um trabalho de ator como “teatral” normalmente sugeria uma falha – uma nota de artificialidade que era vista como trabalhando em desacordo com o ilusionismo dessa tradição.⁴⁷⁸

Durante as primeiras décadas do século XX, na Rússia, por exemplo, o naturalismo que caracterizou a abordagem de Stanislavski foi assumida pelo poder estatal, levando artistas como Meyerhold – partidário de outra teatralidade, decididamente mais explícita diante da primeira, e que, portanto, negava ou questionava o padrão cênico dominante –, a serem eliminados ou silenciados.

⁴⁷⁷ CARLSON, 2002, p. 243. “In the most familiar articulation of this doubleness-between “life” and its mimetic double, the drama or theater-there has from Plato onward crept into discussions of this phenomenon the operation of what Derrida has called the ‘metaphysics of presence’, which has privileged ‘life’ as the primary and grounding term of this binary, with theater viewed as secondary, derived, and for some, even deceptive and corrupting”.

⁴⁷⁸ CARLSON, 2002, p. 244. “Within the realistic tradition, theatricality also is seen quite negatively, since its appearance or acknowledgement calls into question the basic illusion upon which realism is based, the illusion that seeks at least in principle to deny the operations of the theater.

On the realist stage, to designate a costume, a setting, a lighting effect, or an actor's work as “theatrical” normally suggested a flaw—a note of artificiality that was seen as working at odds to the illusionism of this tradition”.

Em meados desse mesmo século, teóricos da arte como os russos Andrei Zhdanov e Alfred Kurella e os americanos Clement Greenberg e Michel Fried posicionaram-se, também, contra a reteatralização do teatro.

Carlson posiciona-se frente a essa discussão:

Não precisa ser assim, entretanto. A teatralidade pode ser e foi abordada de um modo muito mais positivo se olharmos o teatro não como seus detratores desde Platão têm feito – como uma cópia pálida, inadequada ou artificialmente abstrata do processo da vida – mas se a encaramos como uma intensificada celebração desse processo e suas possibilidades.⁴⁷⁹

Tendo em vista a resistência ao conceito de teatralidade, e trazendo essa discussão para o contexto do *Gestus* – categoria que funciona justamente no sentido de promover um diálogo entre a cena (sistemas significantes em seu uso teatral) e o mundo (a esfera das relações sociais), e que, na sua nuance de *Gestus* da demonstração, justamente promove a evidência do fato teatral em si, como estratégia de deixar o diálogo mencionado mais contundente – ao invés da resistência a explicitar-se a “engrenagem teatral”, o *Gestus* pode sofrer, em alguns casos, outra resistência, aquela do artista enfrentar a sua ligação com a realidade social que lhe diz respeito.

Por outro lado, não vejo a teatralidade como uma camisa-de-força para o *Gestus* social em suas possibilidades cênicas de configuração, uma vez que se pode aventar, por exemplo, a possibilidade de uma atuação naturalista que tenha sua força ilusionista desconstruída por outros elementos da cena, como projeções de textos e imagens, emissão de áudios, ou, simplesmente, pela sua estratégica interrupção, obtida pelo “congelamento” da movimentação dos atores.

O delineamento da cena a partir da operação do *Gestus* pode lançar mão da teatralidade em diversas gradações, sem que haja uma quantidade restrita de caminhos estilísticos a serem seguidos como prescrição normativa.

⁴⁷⁹ CARLSON, 2002, p. 244. “It need not be so, however. Theatricality can be and has been regarded in a far more positive manner if we regard theater not as its detractors from Plato onward have done-as a pale, inadequate, or artificially abstract copy of the life process-but if we view it as a heightened celebration of that process and its possibilities”.

Carlson, pensando o avanço do conflito entre os partidários da teatralidade e seus oponentes, aponta como uma abordagem positiva a de Jean Alter, o qual propõe duas funções cambiantes para a observação de fenômenos em que se poderiam encontrar momentos de “teatro” e “vida”: a função referencial, que remete à dimensão representacional de uma ficção pretendida pelo artista, e a função performativa, que diz respeito ao impacto direto, não semiotizável, de um acontecimento sobre uma plateia.

Nesse sentido, a teatralidade resulta do intercâmbio dessas duas funções, que se concretizam não somente no ator, mas nos diversos materiais e recursos da cena. Vista desse modo, a teatralidade seria, de acordo com a interpretação que Carlson faz de Alter, “uma variação aumentada e intensificada da vida, não tanto um espelho quanto uma exploração e celebração de possibilidade”.⁴⁸⁰

Carlson constata também que, mesmo “fora das categorias dos platonistas, dos realistas e de todos aqueles que viram o teatro como uma imitação diminuída ou inferior da vida”,⁴⁸¹ o termo teatralidade também encontrou resistências.

Esse autor remete, então, à famosa oposição entre texto literário e cena teatral, como outra arena onde a teatralidade foi combatida como ameaça à qualidade artística do processo criativo que transforma um texto dramático em uma encenação.

Nos dizeres de Carlson,

Dramaturgos e críticos favoráveis ao texto têm expressado por séculos preocupação com relação ao potencial obscurecimento da peça pelo trabalho dos outros colaboradores da experiência teatral total. Tal preocupação foi comumente expressa nos termos de uma competição entre o “literário” e o “teatral”, com o último previsivelmente projetado como força de rebaixamento, barateamento ou distração dos assumidamente mais altos valores do primeiro. Uma vez mais, a teatralidade sofre com sua colocação como um termo derivado e inferior em uma crítica binária, mas aqui a teatralidade afasta a pureza não da vida, mas da literatura.⁴⁸²

⁴⁸⁰ CARLSON, 2002, p. 246. “[...] a heightened, intensified variation on life, not so much a mirror as an exploration and celebration of possibility”.

⁴⁸¹ CARLSON, 2002, p. 246. “[...] and outside the ranks of the realists, the Platonists, and all those who have seen theater as a diminished or inferior imitation of life [...]”.

⁴⁸² CARLSON, 2002, p. 246-247. “Playwrights and critics oriented toward the written text have for centuries expressed concern about the potential overshadowing of the playscript by the work of other contributors to the total theater experience. Such concern has commonly been expressed in terms of a competition between the “literary” and the “theatrical,” with the latter predictably cast as a force for lowering, cheapening, or distracting from the assumed higher values of the former. Once again, theatricality suffers from its placement as the derived and inferior term in a critical binary, but here theatricality distracts from the purity not of life, but of literature”.

Em que pesem os avanços que resultam de toda polêmica, Carlson registra a desvantagem de artistas colidirem entre si por visões opostas em relação à predominância de tal ou qual elemento na composição do espetáculo, e aposta em um conceito de teatralidade que, a exemplo do de Alter, facilite a colaboração dos sujeitos da cena, ao invés de distanciar por querelas nem sempre essenciais.

Josette Féral, por seu turno, em um de seus artigos, propõe-se enfrentar a difícil tarefa de recuperar o termo “teatralidade”, tendo em vista toda a complexa e turbulenta discussão que assolou esse conceito ao longo de todo o século XX, assinalada acima a partir de Fischer-Lichte e Carlson.

Para tanto, uma das estratégias mais interessantes de Féral é justapor três situações modelo, chamadas por ela de “cenários”:

- 1) No primeiro cenário, “você entra em um teatro. A representação não começou ainda. Diante de você está o palco; a cortina está aberta; os atores estão ausentes. O local, evidentemente, parece esperar o começo do espetáculo teatral. A teatralidade está aqui?”⁴⁸³
- 2) No segundo cenário,

No metrô, você testemunha uma discussão entre dois passageiros. Um está fumando e o outro protestando veementemente, lembrando ao primeiro que fumar no metrô é contra as regras. O primeiro recusa-se a obedecer; insultos e ameaças são trocados; a tensão sobe. Espectadores dessa discussão, os outros passageiros assistem atentamente; diversos comentam, tomando partido na argumentação. O trem para em uma estação, em frente a um imponente cartaz anunciando cigarros. O fumante sai do trem e, em benefício de todos os observadores interessados, aponta a desproporção entre o pequeno símbolo de PROIBIDO FUMAR dentro do vagão e o enorme cartaz promovendo o fumo, cartaz que ocupa toda a parede da estação de embarque.⁴⁸⁴

⁴⁸³ FÉRAL, 2002, p. 95. Tradução nossa da fonte original em inglês. “You enter a theater. The play has not yet begun. In front of you is a stage; the curtain is open; the actors are absent. The set, in plain view, seems to await the beginning of the play. Is theatricality at work here?”

⁴⁸⁴ FÉRAL, 2002, p. 96. “In the subway, you witness an argument between two passengers. One is smoking and the other strongly protesting, reminding the first that smoking on the subway is against the rules. The first refuses to comply; insults and threats are exchanged; tension mounts. Spectators of this exchange, the other passengers watch attentively; several comment, taking sides in the argument. The train pulls into a station and stops in front of an imposing billboard advertising cigarettes. The smoker exits the train, and for the benefit of all the interested observers, points out the disproportion between the small NO SMOKING sign in the train and the huge billboard promoting smoking that occupies the entire wall of the station platform”.

3) No terceiro cenário,

Você está sentado em um café de calçada, assistindo transeuntes que não desejam ser observados, nem têm intenção de atuar. Enquanto passam, seu projeto nem pretende a ficção, nem eles se comportam como se estivesse exibindo-se. Somente por acaso poderiam ter consciência de que olhos observadores os seguem.

Entretanto, esses olhos percebem uma certa teatralidade em suas figuras e gestos, no modo como eles ocupam o espaço à sua volta. Como um espectador, você inscreve essa teatralidade no espaço real que os envolve. É o simples exercício de assistir que reenvia os gestos para o espaço teatral.⁴⁸⁵

A partir do primeiro exemplo, Féral aponta o fato de que o espaço físico do palco pode *per se* trazer para o espectador marcas advindas do uso do mesmo como espaço de representação teatral: em um determinado contexto cultural, o espectador, diante de um palco vazio, já ativa em si predisposições de relacionar aquele lugar à arte teatral.

Portanto, a teatralidade pode estar vinculada a referências culturais que não se restringem à presença do ator desenvolvendo uma ação, dentro de um padrão convencional de relação espectador/espetáculo. A simples visão do espaço vazio de um palco pode trazer à tona imagens mentais evocativas de teatralidade.

Do segundo exemplo, a autora desdobra a seguinte reflexão: o fato descrito não indica teatralidade, pois trata-se de um acontecimento ocorrido no cotidiano, sem a configuração explícita das funções de quem faz e de quem vê uma cena construída com finalidade teatral.

No entanto, e se tudo houvesse sido a representação proposital de uma briga, se fossem atores desenvolvendo o “teatro invisível” de Boal e os passageiros, testemunhas do conflito, fossem informados disto somente após os acontecimentos presenciados? Teria havido teatralidade naqueles fatos observados?

⁴⁸⁵ FÉRAL, 2002, p. 97. “You are seated at a sidewalk café watching passers-by who have no desire to be seen, nor any intention of acting. As they pass, they project neither pretense nor fiction, nor do they behave as if showing-off. Only by chance might they be aware of the watchful eyes following them. However, your eyes perceive a certain theatricality in their figures and gestures, in the way they occupy the space around them. As a spectator, you inscribe this theatricality in the real space surrounding them. It is the simple exercise of watching that reassigns gestures to theatrical space”.

Se a resposta for afirmativa, indica que um dos fatores da teatralidade é a intencionalidade do olhar do espectador, ativada pela consciência da intencionalidade do ato teatral. Retroativamente, os passageiros do metrô releriam a cena, testemunhada sob um novo pressuposto, e atribuiriam outros significados aos gestos e falas vistos e ouvidos e à sua própria participação como espectadores, mais ou menos ativos no evento, antes real, agora teatral.

Quanto à terceira situação, por meio dela, Féral cogita a possibilidade de que a teatralidade possa ocorrer mesmo que não haja o menor traço de cena intencional.

Desse ponto de vista, o mais extremo dos três apresentados, “mais do que uma propriedade com características analisáveis, a teatralidade parece ser um processo que tem a ver com um ‘olhar’ que postula e cria um espaço distinto, virtual, pertencente ao outro, do qual pode a ficção emergir”.⁴⁸⁶

Esse olhar especificamente intencionado constrói um interstício no espaço e no tempo do cotidiano, abre uma fenda, por onde pode-se ver um outro espaço e um outro tempo, ficcionais, que ressemiotizam o que ocorre diante do observador, em proveito unicamente desse último.

Se, no primeiro caso, o espaço ostenta uma teatralidade *a priori*, e enquanto, no segundo caso, a situação passa a ostentá-la *a posteriori*, no terceiro caso, o conceito opera no aqui e agora de um olhar que deflagra um processo de ressignificação do cotidiano, “teatralizando-o”.

Há, portanto, dois polos entre os quais se pode estabelecer o processo da teatralidade, essa emergência da ficção no real, ou seja, “a fissura pode ser resultado de um controle da atenção sobre o cotidiano, obtido pelo ator, que transforma o primeiro em espaço teatral; ela pode, também, ser o resultado de um olhar de espectador constituindo o espaço como teatral”.⁴⁸⁷

Nessa linha de argumentação, a teatralidade configura-se como

⁴⁸⁶ FÉRAL, 2002, p. 97. “More than a property with analyzable characteristics, theatricality seems to be a process that has to do with a “gaze” that postulates and creates a distinct, virtual space belonging to the other, from which fiction can emerge”.

⁴⁸⁷ FÉRAL, 2002, p. 97. “The cleft can be the result of an actor’s seizing control of the quotidian and turning it into theatrical space; it can also be the result of a spectator’s gaze constituting space as theatrical”.

[...] um ato iniciado em um de dois espaços possíveis: seja o do ator, seja o do espectador. Em ambos os casos, esse ato cria uma fissura no cotidiano que se torna o espaço do outro, o espaço no qual o outro tem um lugar. Sem essa fissura, o cotidiano permaneceria intacto, excluindo a possibilidade da teatralidade, e muito menos do teatro em si.⁴⁸⁸

Trazendo as proposições da autora para a busca de compreender o *Gestus*, reitero o que venho dizendo ao longo de minhas proposições até aqui:

- 1) No plano da produção, o *Gestus* opera no âmbito da escolha e da conformação dos materiais a serem dispostos espacio-temporalmente, de modo a constituir uma cena que intencione reenviar o espectador para a esfera das relações sociais e sua problematização cênica;
- 2) No plano da recepção, o olhar do espectador pode buscar, nesse operador conceitual, apoio para ler a cena e descrever o modo como a mesma estabelece ligações com problemáticas sociais a ela relativas, independentemente de um alinhamento preciso às intenções dos autores da cena lida; pode-se mesmo estender o uso do *Gestus* para a leitura de situações externas a manifestações da arte teatral, para a leitura do cotidiano em si (processo que não se enquadra nos limites da discussão proposta nesta Tese).

Em ambas as direções, é fundamental considerar que, na perspectiva do *Gestus*, tanto artista quanto espectador precisam focalizar a realidade social, observar e analisar essa mesma realidade para nela encontrar e problematizar dados e questões que possam participar de um colóquio entre a esfera das relações sociais e os caminhos da criação cênica.

De uma acepção mais ampla do conceito, Féral encaminha sua exposição para o que denomina “teatralidade cênica”, que seria o modo da teatralidade – vista como um processo em potencial de ficcionalização do cotidiano, que passa a ser presidido por um regime semiótico outro – concretiza-se como arte teatral.

⁴⁸⁸ FÉRAL, 2002, p. 98. “[...] an act initiated in one of two possible spaces: either that of the actor or that of the spectator. In both cases, this act creates a cleft in the quotidian that becomes the space of the other, the space in which the other has a place. Without such a cleft, the quotidian remains intact, precluding the possibility of theatricality, much less of theater itself?”.

Nesse tipo de teatralidade, um sujeito desponta como fonte de transformação do regime real para o ficcional: o ator.

Nos termos de Féral,

Como um sujeito em processo, o ator explora o “outro” que ele cria, fazendo-o falar. Essas estruturas simbólicas perfeitamente codificadas são facilmente reconhecidas por um público que as apropria como um modo de conhecimento e experiência. Todas são formas de ficção narrativa (personagens fantásticos, acrobatas, marionetes mecânicas, monólogos, diálogos, representações) que o ator traz à vida sobre o palco. Como simulacros e ilusões cênicas, essas estruturas evidenciam possíveis visões de mundo cujos aspectos verídicos e ilusórios são compreendidos simultaneamente pelo espectador.⁴⁸⁹

Eis um trânsito semiótico que é fundante para o fenômeno teatral: da criação de “outros”, operada pelo ator, surge a possibilidade da criação de “outros” pelo espectador, ainda que os objetos simbólicos, criados por ambos, constituam-se assimetricamente, visto serem produtos de pontos de vistas diferentes acerca do mesmo fato teatral.

No entanto, é justamente nessa assimetria que se pode refletir, por exemplo, sobre a configuração de um *Gestus* social, pois as “visões de mundo”, intencionadas pelo artista, percorrem um circuito mediado culturalmente e que podem acionar no público a produção de sentimentos e opiniões que confluem para uma nova percepção e compreensão do mundo evocado pela cena.

Ao mesmo tempo, existe a possibilidade de o próprio artista desenvolver um novo olhar sobre sua cena e a relação dessa com o mundo que ela evoca.

Por outro lado, não se pode desconsiderar a possibilidade de o espectador receber de outro modo a cena realizada, uma vez que o olhar informado pelo *Gestus* pode ler aspectos da cena que, talvez, passem despercebidos, até mesmo para o artista criador da cena, se esse não estiver focalizado na esfera das relações sociais e em sua respectiva tradução cênica, dentro de um viés crítico-social.

⁴⁸⁹ FÉRAL, 2002, p. 100. “As a subject in process, the actor explores the “other” he creates, making it speak. These perfectly encoded symbolic structures are easily recognized by a public that appropriates them as a mode of knowledge and experience. All are forms of narrative fiction (fantastical characters, acrobats, mechanized marionettes, monologues, dialogues, representations) that the actor brings to life upon the stage. As staged simulacra and illusions, these structures evince possible world-views whose veridical and illusory aspects are grasped simultaneously by the spectator”.

Referindo-se a Irving Goffman, Féral considera que a operação de enquadrar o cotidiano mediante uma atuação teatralmente intencionada, denominado “enquadramento”, menos que a formalização do momento final da criação cênica, ou seja, menos que um produto,

[...] ao contrário, um processo, produzido como expressão de um sujeito em ação. Ele é percebido à luz das relações entre sujeitos e objetos transformados em objetos teatrais. Nesse processo de transformação, temos o imbricamento de ficção e representação. A teatralidade não emerge passivamente de um grupo de objetos teatrais cujas propriedades se poderia enumerar de uma vez, mas como uma parte de um processo dinâmico que pertence tanto ao ator quanto ao espectador, os quais tomam posse da ação que esse último assiste.⁴⁹⁰

Se as regras sociais e teatrais conformam o enquadramento de determinada ação e a insituem como “teatral”, o enquadramento não é um processo que tem um limite decretado *per se*. Uma de suas características constitutivas é um apelo duplo, tanto à sua afirmação como suporte para tornar possível a emergência de uma teatralidade já estabelecida historicamente quanto para a autossuperação dessa por meio de transgressões progressivas.

Segundo Féral,

O enquadramento tanto autoriza quanto proíbe. Não obstante, ele não autoriza todas as liberdades, mas somente aquelas inicialmente sancionadas pelas regras compartilhadas por todos os participantes, e pelas liberdades que um dado período permite com relação a um gênero dado.⁴⁹¹

O *Gestus*, enquanto operador conceitual utilizado para a definição de comportamentos cênicos que mostram teatralmente determinados aspectos de uma conjuntura social em suas contradições constitutivas, a partir de uma abordagem crítico-social, não deixa de ser um tipo

⁴⁹⁰ FÉRAL, 2002, p. 102. “[...] on the contrary, a process, produced as the expression of a subject in action. It is perceived in the light of relations between subjects and objects transformed into theatrical objects. In this process of transformation, we have the imbrication of fiction and representation. Theatricality does not emerge passively from an ensemble of theatrical objects whose properties one could enumerate at a glance, but as part of a dynamic process belonging to both the actor and the spectator, who takes possession of the action he watches”.

⁴⁹¹ FÉRAL, 2002, p. 104. “The framework both authorizes and forbids. However, it does not authorize all freedoms, but only those initially sanctioned by rules shared by all participants, and by the liberties a given period allows within a given genre”.

de enquadramento cênico, caracterizando-se por uma dinamicidade similar à apontada acima como uma possibilidade de compreensão da teatralidade.

Uma vez que o âmbito do *Gestus* localiza-se na esfera das relações sociais, intrinsecamente difusa e cambiante, para ter seu funcionamento assegurado, o artista que lança mão do *Gestus* transforma seus modos de concretização da cena, de acordo com as novas configurações sociais, cada vez mais complexas, atento ao que está “autorizado” ou “proibido”, sob pena de comprometer a produtividade dessa categoria estético-política brechtiana. Ou seja, tal transformação não pode ser tamanha a ponto de descaracterizar o fito crítico-social que é constitutivo do *Gestus*.

Sarrazac, de sua parte, trata do “vazio” que não somente antecede e sucede toda representação teatral, mas, também, a acompanha: se “por detrás das cortinas de veludo, nossos antecessores podiam adivinhar a abundância e a plenitude de um teatro alicerçado na ilusão”, na atualidade, “sabemos que aquele cenário, aquela cenografia nunca conseguirão preencher o vazio do palco nem satisfazer-nos completamente, a nós, público, com os benefícios de sua aparência”.⁴⁹²

Essa mudança sensível e cognitiva do espectador diante do palco, saindo da valorização de uma suposta “realidade” obtida pela cena e caminhando para o interesse “pela forma como aparece o próprio teatro no coração da representação – pelo aparecimento daquilo a que chamamos *teatralidade*” [grifo do autor], ocorreu na transição do século XIX para o seguinte e, no decorrer desse, sendo uma “mudança de regime do teatro, que se liberta do espetacular associado à produção do simulacro cênico e ao seu desenvolvimento”.

Segundo Sarrazac, tal mudança é “perfeitamente identificável e explícita em Brecht”,⁴⁹³ quando propõe que a cena assumam-se como tal. Reteatralizada, a cena implica em si um vazio representacional que nenhum mecanismo ilusionista esboça a pretensão de completar. Ao contrário, haver esse “vazio” é garantir espaço para que um “outro” mundo possa manifestar-se, ainda que apenas como cogitação utópica de artistas e espectadores.

Tal modificação ocorreu devido a alguns fatores fundamentais, tais como

⁴⁹² SARRAZAC, 2009, p. 16.

⁴⁹³ SARRAZAC, 2009, p. 17.

[...] o aparecimento do encenador moderno, que tende a tornar-se o autor do espetáculo; a emancipação da cena relativamente ao texto; a focalização progressiva dos artistas na essência da sua arte, naquilo que é especificamente *teatral*; a autonomização completa [...] do teatro e do teatral relativamente às outras artes e técnicas que contribuem para a representação... [grifo do autor]⁴⁹⁴

Sarrazac alerta para o fato de que esses fatores – comumente associados ao novo regime teatral, que passa paulatinamente a impor-se – podem fazer esquecer “um outro fator cuja importância só poderemos avaliar se estivermos face ao buraco negro do palco: a revelação da teatralidade graças ao esvaziamento do teatro”.⁴⁹⁵

Ou seja, para que haja a reateatralização da cena, como afirmação da autonomia da arte teatral, é preciso que o palco seja esvaziado de elementos que o sobrecarregam e atribuem-lhe apenas a função de suporte para a representação do mundo.

Esse processo de esvaziamento é condição para o reaparecimento da teatralidade como valor estético. E, no caso do teatro brechtiano, valor também político, pois, na esteira das análises de Barthes e Bernard Dort, “a dimensão crítica e política da atividade teatral só tem sentido quando fundamentada numa crítica activa do próprio teatro e na libertação do potencial de teatralidade”.⁴⁹⁶

Em outros termos, o teatro crítico desenvolvido por diversos encenadores europeus nos anos 1950, e em particular por Brecht, foi recebido como um teatro que, “para dar a deixa ao mundo, para dar corpo à sua crítica da sociedade”, “deve, antes de mais, proclamar a sua insularidade”.

Não é nos bastidores (e na ilusão teatral) que reside a força desse teatro, mas na possibilidade de esse espaço teatral ser tomado como “um espaço vazio, uma página em branco na qual vão ser inscritos os hieróglifos em movimento da representação teatral”.⁴⁹⁷

Sarrazac aponta para a importância que esses teóricos deram à evidente teatralidade dos espetáculos de Brecht, a qual era parte indissociável do discurso crítico obtido por meios cênicos, inscrevendo no vácuo do palco uma cena clara e poderosa no diálogo que estabelecia

⁴⁹⁴ SARRAZAC, 2009, p. 18.

⁴⁹⁵ SARRAZAC, 2009, p. 18.

⁴⁹⁶ SARRAZAC, 2009, p. 19.

⁴⁹⁷ SARRAZAC, 2009, p. 20.

com a realidade a que se referia e com a crítica de sua própria engrenagem enquanto obra de arte.⁴⁹⁸

O *Gestus*, marcadamente em sua nuance da demonstração, pode operar na perspectiva de um esvaziamento prévio, de modo a que se possa constituir o complexo expressivo mencionado por Brecht, da maneira mais produtiva, ou seja, mantendo o jogo entre dar-se a ler como signo teatral e levar o leitor a surpreender a falta de clareza intrínseca às relações sociais, sobretudo no que tange aos discursos ideológicos que as designam.

Pavis, ao discutir a definição da teatralidade, aventa a probabilidade de ela advir da similar oposição “literatura/literalidade”.

Avançando em sua definição, Pavis não deixa de colocar que “o conceito [de teatralidade] tem algo de mítico, de excessivamente genérico, até mesmo de idealista e etnocentrista” e afirma só ser possível – “considerada a plethora de seus diferentes empregos” – “observar certas associações de ideias desencadeadas pelo termo teatralidade”.

Uma das associações é pensar a teatralidade – ao invés de apenas enquanto marca expressiva da visualidade cênica – como “a maneira específica da enunciação teatral, a circulação da fala, o desdobramento visual da enunciação (personagem/ator) e de seus enunciados, a artificialidade da representação”.

Outra associação aventada por Pavis é ligar a teatralidade à origem grega do termo teatro, o qual se refere ao lugar em que fica o espectador, olhando para o que se passa na área de cena. Nesse sentido, “o teatro é mesmo, na verdade, um ponto de vista sobre um acontecimento: um olhar, um ângulo de visão e raios ópticos o constituem”.⁴⁹⁹

Pensar a teatralidade na perspectiva de um olhar que constitui o fato teatral – obviamente um olhar informado por todo um contexto de experiências precedentes e de expectativas diversas, e que não dispensa a sempre renovada participação do espectador – aproxima a proposição de Pavis à de Féral, apresentada anteriormente, compreendendo o olhar intencionado como um dos fatores fundamentais – senão o principal – para a emergência da teatralidade.

⁴⁹⁸ Cf. SARRAZAC, 2009, p. 21.

⁴⁹⁹ PAVIS, 1999, p. 372.

Ao mesmo tempo, essa perspectiva reforça minha colocação de que o olhar – tanto do produtor quanto do receptor da cena – pode ser beneficiado pelo aporte estético-político advindo da utilização do *Gestus* como uma de suas possibilidades para ancorar na relação teatro/realidade social a elaboração da cena e de sua leitura.

A teatralidade tem sido utilizada em tantas acepções que Pavis chega a afirmar, em seu artigo “A teatralidade em Avignon”:⁵⁰⁰ “minha desconfiança face ao conceito de teatralidade é grande, e talvez insuperável”.⁵⁰¹

Esse autor apresenta sua suspeita a partir do fato de que “a teatralidade tende, com efeito, no discurso crítico, a designar uma essência indefinida da ‘especificidade’ do teatro, teatro do qual sabe-se ser, aliás, por natureza, um gênero híbrido”.⁵⁰²

O risco, segundo Pavis, é “abstrair, universalizar e idealizar o que se apresenta como um uso concreto, particular e material do corpo, da voz, dos objetos e dos textos”.⁵⁰³

Pavis, entre os teóricos do teatro que “veem a teatralidade na vida cotidiana” e os que “a consideram como uma categoria estética”, posiciona-se no segundo grupo, concebendo a teatralidade como equivalente ao conceito de encenação, para o autor muito mais “operacional, técnico, concreto” que o primeiro, cujo “uso seria antes regressivo e idealista”.⁵⁰⁴

Particularmente produtiva para a finalidade desta Tese é a distinção que Pavis propõe entre “teatralidade denegada e a teatralidade da convenção consciente”.

A primeira aponta para “uma representação que se faz passar pela realidade mesma e que esconde suas convenções e seus procedimentos para dar ao espectador a ilusão de assistir a um acontecimento verdadeiro, que não foi preparado com os recursos do teatro”, enquanto a segunda demarca “a explicitação do jogo, do espaço e do tempo, das convenções necessárias à representação dramática”.

⁵⁰⁰ Tradução nossa do título em francês, na fonte original (“La théâtralité en Avignon”). (PAVIS, 2000, p. 317-337).

⁵⁰¹ PAVIS, 2000, p. 317. “Ma méfiance vis-à-vis du concept de théâtralité est grande, et peut-être insurmontable”.

⁵⁰² PAVIS, 2000, p. 317. “La théâtralité tend, en effet, dans le discours critique, à désigner une essence indéfinie, de la ‘specificité’ du théâtre, théâtre dont on sait par ailleurs q u’il est, par nature, un genre hybride”.

⁵⁰³ PAVIS, 2000, p. 317. “[...] d’abstraire, d’universaliser et d’idéaler ce qui se présente comme un usage concret, particulier et matériel des corps, de voix, des objets et de textes [...]”.

⁵⁰⁴ PAVIS, 2000, p. 318. “[...] voient la théâtralité dans da vie quotidienne [...]” “[...] la considèrent comme une catégorie esthétique” “[...] “[...] opérationnel, technique, concret [...]” “[...] usage serait plutôt régressif et idéaliste [...]”.

Analisando espetáculos teatrais que fizeram parte da programação do Festival de Avignon (França) em 1998, o autor apóia-se nessa divisão conceitual para descrever e analisar o modo pelo qual cada espetáculo estabelece sua gradação em níveis de teatralidade.

Pavis desenvolve sua reflexão sobre a teatralidade não de um modo abstrato, mas por meio de sua utilização concreta, para compreender as características de alguns espetáculos em particular.

Esse autor faz questão de ressaltar, antes de passar ao uso dessa polarização conceitual (teatralidade denegada/teatralidade da convenção consciente ou teatralidade sublinhada), que, na edição do Festival de Avignon focalizada (a de 1998), havia muito mais espetáculos tendendo para o segundo grupo, o da teatralidade da sublinhada, visto que “a produção teatral contemporânea não esconde seu prazer do jogo e da artificialidade”.⁵⁰⁵

E Pavis aponta ainda, em seu *Dicionário de Teatro*, para uma questão diretamente ligada à discussão da teatralidade:

A metateatralidade, processo incluído na perspectiva da reteatralização, é uma propriedade fundamental de toda comunicação teatral. A “operação meta” do teatro consiste em tomar a cena e tudo o que a constitui – ator, cenário, texto – como objetos disfarçados de signo demonstrativo e denegativo (“isto não é um objeto, mas uma significação do objeto”). Assim como a linguagem poética designa-se como procedimento artístico, o teatro assume-se como mundo já contaminado pela ilusão e pela teatralidade.⁵⁰⁶

Ativar a autorreferencialidade própria a todo objeto artístico, provomer operações de metalinguagem, são caminhos para que o *Gestus* social produzido pelo artista mantenha-se sempre como uma chance aberta de o “mundo da cena” ter sua relevância verificada, tanto quanto a da “cena do mundo”, da qual são retirados os temas a serem refletidos cenicamente, a partir de uma abordagem crítico-social.

Partindo dos aportes trazidos de Fischer-Lichte, Carlson, Féral, Sarrazac e Pavis, a discussão da teatralidade é pertinente ao *Gestus* (particularmente ao *Gestus* da demonstração), uma vez que a reteatralização preconizada e promovida por Brecht, entre outros encenadores do século XX, é um dos modos mais evidentes de ultrapassar-se o âmbito da identificação

⁵⁰⁵ PAVIS, 2000, p. 320. “[...] la producton théâtrale contemporaine ne cache pas son plaisir du jeu et de l'artificialité”.

⁵⁰⁶ PAVIS, 1999, p. 241.

completa (ou quase) do espectador diante da ação, dos personagens, e do espetáculo como um todo, rumo ao patamar do *distanciamento*, no qual esse mesmo espectador encontra “brechas” para projetar sobre a cena a sua visão crítica da mesma e do mundo a que essa se refere.

No contexto de seus diversos experimentos de reatralização, Brecht, concentrando-se no ator, aponta diversas perspectivas a partir das quais ele pode revelar seu jogo ao espectador, fazer-lhe ver que se trata de algo artificialmente elaborado e não espontaneamente natural.

Uma das perspectivas é o ator emitir seu texto não como se estivesse criando-o no momento da atuação, mas como se estivesse citando alguém.

Nessa proposta, Brecht, ainda assim, afirma ser “indubitável que essas citações deverão conter todos os matizes do subtexto,⁵⁰⁷ a plástica concreta da expressão plenamente humana”. Da mesma forma é trabalhado “o gesto, que ele [o ator] mostra [também] à maneira de cópia” e que “terá que representar a plena corporalidade de um gesto humano”.⁵⁰⁸

É evidente, aqui, a influência do realismo socialista (acepção brechtiana) na concepção de fala e gesto: ainda que ambos não cheguem a um espelhamento naturalista da expressão cotidiana, também não fogem de um certo raio de possibilidades referenciais (“matizes do subtexto”, “corporalidade de um gesto humano”).

Um outro caminho para o ator evidenciar a teatralidade de sua atuação, já apontado anteriormente na busca de compreender o *Gestus* da demonstração, pode ser retomado aqui.

No parágrafo 50 do *Pequeno Organon*, Brecht afirma:

É preciso efetuar mais uma modificação na maneira pela qual o ator apresenta sua reprodução do mundo. Essa modificação tende a sublinhar o caráter profano da operação. Assim como o ator não deve fazer seu público acreditar que não é ele quem está em cena, mas o personagem da ficção, assim tampouco deve procurar fazê-lo acreditar que a ação que se está desenrolando em cena não foi ensaiada, mas que se desenrola pela primeira vez.⁵⁰⁹

⁵⁰⁷ Compreendo a utilização do termo stanislavskiano no sentido da lógica subjetiva das ações do personagem.

⁵⁰⁸ BRECHT, 1973, p. 171. “[...] indudable que estas citas deberán contener todos los matices del subtexto, la plástica concreta de la expresión plenamente humana [...] el gesto, que él muestra a manera de copia [...] tendrá que representar la plena corporalidad de un gesto humano”.

⁵⁰⁹ BRECHT, 1976b, p. 127. “Es preciso efectuar una modificación más en la manera en que el actor presenta su reproducción del mundo. Esta modificación también tiende a subrayar el carácter profano de la operación. Así como el actor no debe hacer creer a su público que no es él quien está en escena, sino el personaje de la ficción,

O ator, pois, marca a distância entre aquele que atua e aquilo que surge como imagem a partir de sua atuação, ressaltando o caráter pretérito da ação ficcional e, ao mesmo tempo, o caráter de caminho percorrido nos ensaios, de resultado de um processo de tentativa e erro, de uma sequência de experimentos descartados, de uma série de decisões tomadas. A um só tempo (ou em tempos alternados), mostra o personagem e mostra-se como mostrador, apontando as marcas do percurso no qual o teria elaborado longamente até que chegasse à sua forma cênica.

A evidenciação da teatralidade como provocador da atividade do espectador em relação ao espetáculo, no qual o ator mostra que mostra e mostra-se mostrando, é desenvolvida por Brecht também da seguinte maneira:

O “eu faço isso” já transformou-se em um “eu fiz isso”; agora é necessário que o “eu fiz isso” se transforme em “ele fez isso”, transforme-se em um “ele fez isso, ainda que pudesse ter feito outra coisa”. Ao adequar os atos ao personagem e o personagem aos atos, incorre-se em uma simplificação excessiva. Dessa forma, não se descobrem as contradições próprias das ações e do caráter dos homens de carne e osso.⁵¹⁰

Brecht apresenta aqui um programa progressivo para o trabalho atoral:

- 1) Da identificação total (“eu faço isso”), o uso do passado (“eu fiz isso”) modifica a atitude do ator para uma distância primeira, temporal (o ator, no presente; o personagem, no passado);
- 2) Em seguida, o ator aumenta a distância, posicionando-se em relação ao personagem como “ele”, e, então, o verbo no passado e a terceira pessoa podem ser indicativos de um maior *distanciamento* ator/personagem;
- 3) Por fim, a “fixação do não-porém” (“ele fez isso, ainda que pudesse ter feito outra coisa,” ou “ele não fez aquilo, porém isso”): na ação realizada, de algum modo, o ator cria suas ações buscando possibilitar que o espectador veja, nelas, as ações não realizadas, deslocando a costureira adequação linear entre personagem e ação, e apontando para a potencialidade existente no homem, de encarar cada ação

así tampoco debe procurar hacerle creer que la acción que se está desenrollando en escena no ha sido ensayada, sino que se desenrolla por primera y única vez”.

⁵¹⁰ BRECHT, 1976b, p. 128. “El ‘yo hago esto’ se ha transformado ya en un ‘yo dice esto’; ahora es necesario que el ‘él hizo eso’ se transforme en un ‘él hizo eso, aunque pudo haber hecho otra cosa’. Al adecuar los hechos al carácter y el carácter a los hechos se incurre en una simplificación excesiva. De esa manera no se ponen de manifiesto las contradicciones propias de las acciones e el carácter de los hombres de carne y hueso”.

não como uma determinação restritiva, mas como o exercício de uma decisão (que poderia ter sido diferente).

Aqui fica evidente a relação entre o “não-porém” e o *Gestus* da entrega, tal como o abordei no capítulo anterior: ao elaborar a cena para que o espectador vislumbre, no que é feito, o que poderia ter sido feito, mas não foi, ou seja, para que haja a promoção de uma postura e atitude críticas – que coloquem em crise uma evidência – diante da opção escolhida como principal em determinada cena, está dada a entrega da cena não como determinação, mas como uma possibilidade entre outras.

Esse procedimento (o “não-porém”), evidentemente, não pode ser utilizado mecanicamente, ou ingenuamente, como se o homem, nas situações concretas que enfrenta, sempre possa efetivamente fazer tudo o que quer, sempre possa optar livremente, ou tenha, todo o tempo, possibilidades reais de tomar várias decisões diferentes, frente a um determinado contexto.

A relação entre a ação teatral, potencialmente ilimitada como projeção de um imaginário em graus diversos de teatralidade, e a situação social, com suas restrições evidentes, não é perda de vista, mas, não é tomada como determinante absoluta de uma única opção de ação.

O modo pelo qual ator e cena podem concretizar as sugestões brechtianas é uma decorrência ligada a cada caso específico e, no parágrafo citado do *Pequeno Organon*, Brecht não nos brinda com um exemplo, optando por oferecer-nos apenas sugestões, o que é instigante, pois, em meio a uma profusão de exemplos brechtianos, somos levados, nesse caso específico, a imaginar os nossos possíveis exemplos ou mesmo de experimentá-los em nossa prática artística, sempre que essa se coloque como decisão e possibilidade.

4.5 *Gestus* e mobilidade

A mobilidade do signo teatral, ou seja, a potencialidade de determinado sistema significante (por exemplo, a palavra dita em cena) intercambiar-se com outro sistema de signos (por exemplo, o gesto), assumindo a mesma função semiótica na cena, é abordada por Jindrich Honzl que parte das considerações de Otakar Zich sobre algumas características da arte teatral para, concordando e discordando de Zich, apresentar a sua proposta do que é a marca específica dessa arte.

Honzl parte da ideia de que tudo o que é utilizado em um espetáculo torna-se signo de algo e que o espetáculo, ou a cena, podem ocorrer em qualquer lugar, com ou sem atores, podendo a ação transferir-se para objetos ou sons, e constata que a mesma função semiótica pode ser desempenhada por qualquer sistema sógnico.

Evidentemente, a ação do ator tem um estatuto particular, na medida em que ela pode conferir sentido a outros materiais que, sem a presença da mesma, a princípio, não produzem significado teatral.

Nesse sentido, Honzl descreve inúmeras cenas de espetáculos, em que atores assumem a função de cenário, máscaras assumem a função de personagens, atores assumem a função de palavras escritas, objetos assumem a função de personagens etc.

Esse autor conclui ser essa potencialidade de intercambiarem-se os mais diversos tipos de signo para construir a cena teatral, somada à presença de uma ação contínua, a marca distintiva da arte teatral frente às outras artes.⁵¹¹

Fischer-Lichte, por sua vez, parte da afirmação de que, enquanto outros sistemas estéticos estão embasados em materiais homogêneos (a poesia lida com palavras, a pintura, com elementos de composição pictórica, a música, com sons e silêncios etc.), o teatro pauta-se na heterogeneidade de materiais, sendo uma arte em que

[...] posso utilizar em lugar de um signo qualquer outro: aqui todo objeto pode dar a entender outro e por isso ser substituído por qualquer outro em sua função de signo teatral.

[...]

Com a mobilidade do signo teatral menciona-se por sua vez sua *polifuncionalidade*. Porque o signo teatral é susceptível de ser sustentado por outros signos teatrais se é capaz de adotar distintas funções semióticas: uma cadeira, por exemplo, não somente pode-se utilizar com o significado de uma cadeira, mas também com o de uma montanha, uma escada, uma espada, um guarda-chuva, um carro, um soldado inimigo, um menino dormindo, um patrão raivoso, um amante carinhoso, um leão feroz etc. [grifo da autora]⁵¹²

⁵¹¹ Cf. Honzl In: GUINSBURG, COELHO NETTO e CARDOSO (orgs.), 1988, p. 125-147. tradução de J. Teixeira Coelho Netto.

⁵¹² FISCHER-LICHTE, 1999, p. 259-260. “[...] puedo utilizar en lugar de un signo cualquier otro: aquí todo objeto puede dar a entender otro y por ello ser sustituido por cualquier otro en su función de signo teatral.

[...]

Desse modo, essa autora faz uma descrição clara da potencialidade intercambiável virtualmente infinita do signo teatral, o qual permite um encadeamento de significados que acaba por transformar, qualitativamente, os sucessivos significados de um determinado significante em um conjunto de significações outro, atingindo patamares de sentido que não cessam de desdobrar-se.

É necessário, todavia, observar que a substituição de um signo por outro, advindo de outro sistema significante, determina algum nível de modificação no significado a ser atribuído pelo espectador, afinal, por mais maleável que seja cada sistema significante, quando utilizado em cena, as qualidades intrínsecas à sua materialidade e a carga cultural que essa materialidade traz consigo não deixam de participar do processo de significação.

Em relação a esse ponto, cabe considerar com Fischer-Lichte que

Já que a cultura do entorno representa também um sistema hierárquico com formação dominante específica, na análise de um código teatral se terá também como norma a relação entre a formação dominante que é característica da cultura em questão e a que é válida no código teatral, que por sua vez é um signo que exige uma interpretação.⁵¹³

Portanto, a potencialidade móvel de um signo teatral esbarra nas características próprias de cada sistema cultural de onde é retirado um elemento específico, para fazê-lo significar cenicamente. Observada essa ressalva, é inegável que a possibilidade de jogar com essa característica do signo teatral coloca-se como um recurso relevante para construir *Gestus* sociais.

Trago, por meio de Tadeusz Kouwszan, tangenciando a discussão da mobilidade do signo teatral em relação ao *Gestus*, a questão da metáfora cênica, perguntando com esse autor,

Con la movilidad del signo teatral se menciona a la vez su *polifuncionalidad*. Porque el signo teatral es susceptible de ser sustituido por otros signos teatrales si es capaz de adoptar distintas funciones semióticas: una silla p. ej. no sólo puede utilizarse en el significado de una silla, sino también en el de una montaña, un escalera, una espada, un paraguas, un coche, un soldado enemigo, un niño dormido, un patrón enfadado, un amante cariñoso, un león feroz, etc.”

⁵¹³ FISCHER-LICHTE, 1999, p. 268. “Ya que la cultura del entorno representa también un sistema jerárquico con formación dominante específica, en el análisis de un código teatral se tendrá también como norma la relación entre la formación dominante que es característica de la cultura en cuestión y la que es válida en el código teatral, que a su vez es un signo que exige una interpretación”.

por exemplo, “se toda transposição de signos verbais em não verbais é uma operação metafórica”,⁵¹⁴ ao que Kouwszan diz não ser automaticamente o caso.

Esse autor exemplifica, à semelhança de Fischer-Lichte, com o caso da cadeira: se há uma cadeira em cena, pode ser que essa seja a substituição do signo linguístico, advindo de uma provável rubrica (didascália, indicação cênica) encontrada no respectivo texto dramático, pelo signo cenográfico, sem que esse processo de transcodificação implique necessariamente a metaforização do objeto.

A metaforização pode ser observada, em outro exemplo, tomando a chuva como referente. Sua reprodução em cena por meio de água, em uma abordagem ilusionista, a princípio não chega ao nível da metáfora, o mesmo ocorrendo no caso de o significante escolhido ser o som da chuva, reproduzido mecanicamente. Quando utilizam-se apenas guarda-chuvas ou gestos que indicam a ação de enxugar-se, já começa-se a adentrar um certo nível de metaforização, visto ocorrer a substituição analógica do signo verbal “chuva”, ou do referente chuva, pelos signos do objeto e do gesto, respectivamente.

Um exemplo ainda mais claro de metáfora cênica é fornecido por Honzl, no ensaio já mencionado anteriormente, quando descreve uma tempestade de neve que é concretizada cenicamente por um grupo de atores e atrizes que atravessam o palco dançando, assobiando, gritando e jogando confete uns nos outros, como se fossem um bloco de carnaval.⁵¹⁵

O significado dessa ação é a tempestade, e a metáfora advém do fato de que na tempestade de neve e no desfile carnavalesco encontram-se traços semelhantes (movimento, som, pequenos objetos brancos caindo) que permitem a transferência de significado de um evento natural (tempestade) para uma manifestação cultural (desfile), por meio de uma elaboração teatral (cena).

Dando continuidade às suas reflexões acerca do funcionamento semiótico da linguagem teatral, Kouwszan toma a Torre Eiffel como um caso exemplar de possíveis metaforizações. Sendo essa torre, a princípio, como todos sabemos, uma construção metálica situada na cidade de Paris, esse autor supõe que uma peça contenha a rubrica “Paris”, termo que remete à cidade.

⁵¹⁴ KOUWSZAN, 1997, p. 196. Tradução nossa da fonte original em espanhol. “[...] si toda transposición de signos verbales en signos no verbales es una operación metafórica”.

⁵¹⁵ Cf. Honzl In: GUINSBURG, COELHO NETTO e CARDOSO (orgs.), 1988, p. 136.

Vendo a Torre reproduzida em cena a partir dos mais variados sistemas significantes, um espectador normalmente situa a ação ficcional como ocorrendo em Paris, uma vez que a Torre Eiffel adquiriu historicamente o estatuto de símbolo dessa cidade, e mesmo da França como um todo.

A ampliação do significado do que poderia ser apenas um dado cenográfico, como é o caso aqui, é uma possibilidade de descrever o processo de metaforização cênica, visto que, ao associar-se a imagem da Torre à cidade e ao país, podem-se atribuir significados vários, ligados entre si por traços de semelhança simbólica.

Tendo em vista essa potencialidade simbólica do signo teatral, quando acrescenta-se a sua mobilidade, pode-se promover a atribuição de significados outros a partir de um mesmo significante, em um encadeamento semiótico de grande utilidade para a configuração de *Gestus* sociais.

Baseando-me nesse último exemplo de Kouwszan, e inspirando-me nos exemplos brechtianos, por minha conta e risco, imagino uma cena que se passa, no plano ficcional, em Porto Príncipe, no Haiti, onde um grupo de haitianos conversa, em francês, sobre seu cotidiano difícil e, durante a cena, todo o cenário vai desfazendo-se, inclusive uma grande reprodução da Torre Eiffel, que faz parte da cenografia, localizada em um lugar central da cena.

Enquanto o cenário é destruído, os atores, dando continuidade ao seu diálogo, reconstroem, repetidamente, a mesma torre, cada vez com um tipo de material diferente, entre os disponíveis em cena, construções que são desfeitas, uma após a outra, até restar apenas o corpo como matéria disponível.

Os atores não têm dúvida: entre os escombros, dão continuidade à sua discussão sobre sua sobrevivência diária, ao mesmo tempo em que reproduzem corporalmente uma grande imagem da Torre, cada qual assumindo dela uma parte. Essa corporificação do símbolo da França mantém-se por alguns instantes, juntamente com a troca verbal.

Em seguida, entram outros atores, falando em inglês, e empurram os primeiros, passando a ocupar o seu lugar e assumindo, também corporal e coletivamente, a forma de uma grande imagem da Estátua da Liberdade, ao mesmo tempo em que esses novos atores discutem entre si o que fazer para ajudar o povo haitiano atingido pelo desastre.

Entra um terceiro grupo de atores falando em português e empurra os que estão em cena, e esses outros atores formam com seus corpos a imagem da estátua do Cristo Redentor, e, também, mantêm uma troca verbal semelhante à do segundo grupo. Esse último grupo de atores é bem menor que os dois anteriores, e a imagem construída pelo terceiro grupo é corporificada em uma escala diminuta, frente às duas primeiras grandiosas exibições corporais anteriores.

Por fim, os dois primeiros grupos de atores voltam ao palco e começam uma briga envolvendo todos os atores e, sobre esse conflito generalizado, projetam-se imagens das consequências do devastador terremoto ocorrido em 2010, entre essas, a imagem de uma mulher sendo retirada dos destroços de uma construção.⁵¹⁶

Em que pese a grande chance de minha exemplificação ser um tanto rudimentar, talvez algo reducionista, além de por demais legível, tendo uma certa característica de charge política, ainda assim, penso que pode ser um exemplo de um *Gestus* social, aludindo a ainda presente marca colonial francesa, somada à luta pela hegemonia cultural empreendida pelos Estados Unidos, e à presença brasileira em território haitiano, esse conjunto fazendo menção ao conturbado processo de identidade cultural dos haitianos, que é, ao mesmo tempo, mantido e desestabilizado, em meio à pior das catástrofes.

A metáfora, baseada na força simbólica da Torre Eiffel, da Estátua da Liberdade e da estátua do Cristo Redentor, é, nesse meu exemplo, reconstruída mediante a mobilidade dos signos sucessivos, bem como por meio da reutilização do sistema corporal, e possibilita a atribuição de significados conotativos, na tentativa de alargar, complexificar e problematizar questões e relações sociais evocadas no processo de configuração cênica.

De Toro, tratando da mobilidade do signo teatral, formula: “a mutação dos signos consiste em que os signos de uma substância dada vão assumir a função de signos de uma substância diferente, operando uma transformabilidade do significante”,⁵¹⁷ fornecendo como exemplos, retirados de encenações específicas, por um lado, o corpo do ator, que passa a assumir a função de cenário e de objeto, e por outro lado, o objeto funcionando como personagem (refletindo o universo interior do personagem, seus sentimentos).

⁵¹⁶ Cf. a segunda fotografia da página <http://www.brasilecola.com/geografia/o-terremoto-no-haiti.htm>

⁵¹⁷ DE TORO, 2008, p. 118. Tradução nossa da fonte original em espanhol. “La mutación de los signos consiste em que los signos de una sustancia dada van a asumir la función de signos de una sustancia diferente, operando una transformabilidad del significante”.

Para esse autor,

Na transformabilidade do signo teatral está a essência mesma da teatralidade, de onde todo signo potente pode perder a substância que lhe é própria para adquirir outra, sem que por isso perca em efetividade. Pelo contrário, o efeito produzido pode ser inclusive (e de fato o é) muito mais poderoso que quando trata-se de uma pura função icônica.⁵¹⁸

Trata-se de uma característica do signo teatral, a qual funciona em meio à costumeira profusão de sistemas significantes que se entrecruzam no desenvolvimento de um espetáculo, e que pode ser aproveitada na perspectiva da configuração de *Gestus* sociais eficazes.

Buscando relacionar processos de mobilidade sígnica com escritos teóricos brechtianos, em seu texto *O “gestus”*, Brecht considera a possibilidade de o *Gestus* manifestar-se tanto por meio de gestos quanto por meio de palavras e de permitir a mobilidade desses sistemas significantes, “sem que isso modifique o *gestus*, quer dizer, a *atitude subjacente*” [grifo do autor].⁵¹⁹

Ou seja, estabelecido um *Gestus* fundamental, podem-se elaborar diversos *Gestus* sociais, a partir da utilização intercambiável de signos diferentes, pertencentes a distintos sistemas significantes.

Resta saber se, como foi dito acima, a escolha de determinado sistema significante impacta favoravelmente, ou não, o respectivo processo de leitura que se possa fazer de um determinado *Gestus* social, e acompanhar o acúmulo de significados que ocorre, à medida que aos mesmos significantes são atribuídas outras funções semióticas, ao longo de um espetáculo teatral.

Partindo dessa perspectiva, trago um momento da trajetória brechtiana em que o *Gestus* foi utilizado, com especial destaque, em um processo de criação teatral, durante a já mencionada colaboração de Brecht com Laughton, quando ambos traduziram, do alemão para

⁵¹⁸ DE TORO, 2008, p. 119. “En la transformabilidad del signo teatral reside la esencia misma de la teatralidad, donde todo signo potente puede perder la substância que le es propia para adquirir otra, sin que por ello pierda en efectividad. Por el contrario, el efecto producido puede ser incluso (y de hecho lo es) mucho más poderoso que cuando se trata de una pura función icónica”.

⁵¹⁹ BRECHT, 1976a, p. 26. “[...] sin que eso modifique el *gestus*, es decir la *actitud subjacente*”.

o inglês, a peça *Vida de Galileu*, de Brecht, e, também, realizaram a encenação da tradução resultante, no período final do exílio de Brecht nos Estados Unidos.

Brecht narra:

A tradução e adaptação exigiam muito tempo, porque ele [Laughton] não entendia uma palavra de alemão e, se tínhamos que nos pôr de acordo sobre o *gestus* de uma fala, eu representava a cena em meu péssimo inglês e até em alemão, e ele a repetia – cada vez de maneira diferente – em inglês, até que eu pudesse dizer: ‘É isso!’ Então [Laughton] escrevia o resultado, frase por frase, de seu punho e letra. Dedicava a essas anotações dias inteiros e modificava-as continuamente. O método da demonstração e a interpretação imitativa tinham a inestimável vantagem de evitar quase totalmente as discussões psicológicas. Até os *gestus* básicos, como a maneira de observar de Galileu, seu histrionismo ou seu hedonismo foram estabelecidos em forma plástica por meio da demonstração.⁵²⁰

Laughton punha-se, portanto, a imitar as proposições gestuais e vocais de Brecht, ou seja, atitudes e posturas, repetindo-as em um processo de apropriação, variando-as até que o autor e diretor lhe dizia ter alcançado o resultado expressivo desejado, de acordo com o respectivo *Gestus* fundamental, operador conceitual que guiava todo esse longo processo de ensaio e tradução simultâneos, do qual resultou a montagem em que Laughton interpretou, ou melhor, mostrou o personagem central.

É evidente, no processo de tradução linguística, que não havia somente a imitação mecânica de Laughton, mas a leitura que ele fazia do material gestual e vocal que Brecht lhe fornecia como referência, e, também, a leitura que Brecht fazia do material reelaborado que o ator lhe devolvia.

Desse modo, a afirmação brechtiana de que um *Gestus* social pode ser constituído com diferentes elementos da cena, sem que o respectivo *Gestus* fundamental seja modificado, fica demonstrada pela descrição de um processo onde a barreira idiomática não impediu absolutamente que Brecht e Laughton construíssem os *Gestus* sociais que pretendiam, a partir do *Gestus* fundamental que os orientava.

⁵²⁰ BRECHT, 1976a, p. 95-96. “palabra de alemán, y si teníamos que ponernos de acuerdo sobre el *gestus* de una réplica yo representaba al escena en mi pésimo inglés y hasta en alemán, y él la repetía – cada vez de manera diferente – en inglés, hasta que yo podía decir: “¡Ahí está!” Entonces escribía el resultado, frase por frase, de su puño y letra. Llevaba encima muchas de esas anotaciones días enteros y las modificaba continuamente. El método de la demostración y la interpretación imitativa tenía da invalorable ventaja de evitar casi totalmente las discusiones psicológicas. Hasta los *gestus* básicos, como la manera de observar de Galileo, su *showmanship* (histrionismo) o su hedonismo se establecieron en forma plástica a través de demostración”.

Gesto e palavra intercambiaram-se livremente, em busca do efeito expressivo projetado a partir do acordo estético-político que se havia firmado entre os dois artistas, como estratégia tanto de criação cênica quanto de tradução linguística.

Outros sistemas significantes podem ser mencionados para exemplificar a possibilidade do *Gestus* como operador conceitual na criação cênica, focalizando-se, a cada vez, um diferente sistema significante.

Um elemento da expressão plástica – a cor – é o tema de uma detalhada descrição feita por Brecht, referindo-se ao processo da montagem de *Galileu* com Laughton:

Por fim, foi necessário elaborar o esquema de cores. Cada cena tinha que ter um matiz básico. À primeira, por exemplo, aplicou-se um suave matiz matinal, com brancos, amarelos e cinzas. Porém cada cena devia ter, por sua vez, uma variação nas suas próprias cores. Na primeira, por exemplo, entrava – com Ludovico Marsilli [o aluno rico] – um azul profundo muito contrastante. Na segunda [cena], o matiz escuro incorpora-se à alta burguesia, que veste trajes de feltro e couro em verde escuro. A ascensão social de Galileu também é traduzida em cores. O prateado e o cinza pérola da quarta cena (a da corte), passa a ser um *notturmo*⁵²¹ de castanhos e negro (os monges do *Collegium Romanum* zombam de Galileu) e culmina na oitava [cena] – o baile dos cardeais – com suas delicadas máscaras individuais (damas e cavalheiros) – na cor púrpura cardinalícia. Essa era uma grande irrupção de cores, porém a policromia desencadeava-se na nona cena, a do carnaval. Da mesma maneira que os cardeais e a nobreza, também a plebe tem seu baile de máscaras. Logo vem o descenso às cores sombrias e cinzentas. O problema de um trabalho como esse consiste, naturalmente, em que os trajes intervêm em diversas cenas, junto com quem os veste: sempre têm [os atores] que combinar e contribuir para a estruturação cromática da cena.⁵²²

Na descrição acima, cada cor é trabalhada como portadora de uma significação social específica, constituída por um padrão que se instaura no jogo cromático estabelecido ao longo

521 Grafia italiana de “NOTURNO. [...] 8. *Mús.* Género de composição para piano, de carácter melancólico e sonhador, em andamento vagaroso, e que foi criado por John Field (1782-1837) e desenvolvido por F. Chopin (1810-1849) e G. Fauré (1848-1923)” (In: FERREIRA, 1999, p. 1201).

522 BRECHT, 1976a, p. 98-99. “Por fin, fue necesario elaborar el esquema de colores. Cada escena tenía que tener un tono básico... a la primera, por ejemplo, se le adjudicó un suave tono matinal, con blancos, amarillos y grises. Pero cada escena debía tener, a su vez, una variación en los colores. En la primera, por ejemplo, entraba – con Ludovico Marsilli – un azul profundo muy contrastante. En la segunda el tono oscuro se incorpora con la alta burguesía, que viste trajes de fieltro y cuero, de un color verdinegro. El ascenso social de Galilei también se traduce en los colores. El plateado y el gris perla de la cuarta escena (la de la corte) pasa a ser un *notturmo* en castaños y negro (los monjes del *Collegium Romanum* se mofan de Galileo) y culmina en la octava – el baile de los cardenales – con sus delicadas máscaras individuales (damas y caballeros) – en la púrpura cardenalicia. Esta era una gran irrupción de colores, pero la policromía se desencadenaba en la novena escena, la del carnaval. De la misma manera que los cardenales y la nobleza, también la plebe tiene su baile de máscaras. Luego viene el descenso a los colores sombríos y grises. El problema de un planteo como éste consiste, naturalmente, en que los trajes intervienen en diversas escenas, junto con quienes los visten: siempre tienen que combinar y contribuir a la estructuración cromática de la escena”.

das cenas (e ao longo de uma mesma cena): roupas claras para os plebeus, roupas escuras para os nobres, uma progressão cromática que alude ao poder que Galileu vai conquistando (as cores de suas vestes vão ficando mais escuras, conotando o afastamento de Galileu de suas iluminações criativas e científicas), atingindo o auge com a cor típica dos cardeais – representantes maiores da Igreja Católica como grande detentora do poder – e uma curva descendente até as cores cinzentas, e também escuras, que marcam a derrocada de Galileu e sua abjuração diante dos instrumentos de tortura (novamente a perda da luz, do clarão de onde haviam brotado as descobertas do cientista).

Brecht não deixa de apontar a necessidade desse sistema significante ser combinado com outro: precisamente, o sistema gestual, afirmando que os atores devem ter a consciência da significação cromática de seus respectivos figurinos para combinarem e contribuírem, com a evolução espacial da indumentária, para a efetivação desse aspecto da construção semiótica do espetáculo.

Chiarini – parafraseando Di Fede – apresenta um elemento cênico, a meio caminho entre cenário e objeto, que adquire nítido caráter de *Gestus*, a carroça de Mãe Coragem:

A “carroça Spezerei” de Mãe Coragem é também uma personagem daquela trama que não tem começo e não tem fim. É, até mesmo, a personagem central, a única do drama que, no entanto, leva mil criaturas ao palco, com um só aspecto e mil vozes diversas. Com aquele carro, Mãe Coragem, a mulher que tem este nome porque passou pelos canhões sem nenhuma bandeira e nenhuma auréola de Joana D’Arc, mas com cinquenta broas já meio mofadas, as quais tem de vender se não quiser falir! Passa ao seu redor um mundo inteiro: transcorrem os anos, os lugares, morrem as pessoas, os estranhos, os íntimos, os indiferentes, os ricos e os pobres, os poderosos e os humildes, mas Mãe Coragem está sempre ali, sempre mais mísera, mais derrotada, mais só, mas sempre viva, com a sua pessoa que não tem idade, e o carro sempre mais pesado, mesmo se menos cheio, sempre mais necessário agora que o mundo vai ficando cada vez mais vazio.⁵²³

Sendo um *locus* itinerante, no qual ou próxima ao qual Mãe Coragem efetua todas as suas ações e constrói cada um de seus *Gestus* sociais mutuamente contraditórios, a carroça vai acumulando significados, movendo suas significações, até adquirir o estatuto de “personagem”, como diz Chiarini.

Parece-me que se pode dizer, também, que a carroça torna-se, de certo modo, o duplo de Mãe Coragem, um desdobramento do personagem.

⁵²³ CHIARINI, 1967, p. 237.

É evidente que não é a carroça em si que constitui seu caráter de *Gestus*, mas toda a interação que se estabelece dos atores com a mesma ao longo do espetáculo, mostrando os personagens ao longo da ação da peça, e pela relação da carroça com os demais elementos cênicos, na configuração de uma sequência de *Gestus* sociais.

Na cena final da peça, após a perda dos três filhos, a carroça, outrora farta, agora escassa, outrora veloz, agora vagarosa, outrora vigorosa, agora doentia, segue, puxada por Mãe Coragem, ecoando as misérias de uma guerra que, por sua vez, pode remeter a outras “guerras”, enfrentadas alhures, diante da “máquina bélica” do capitalismo desenfreado.

A carroça, sendo afinal levada por um personagem que não enxerga, ou não quer enxergar, as relações entre a guerra e as suas vicissitudes de mãe e vendedora ambulante, remete, por sua vez, a outros “personagens”, que não veem ou recusam-se a ver, as relações entre suas opções e o sistema neoliberal em que nos movemos, cotidianamente. Quase vazia, a carroça nunca mostrara-se tão cheia quanto agora, não de quinquilharias, mas de significações.

Brecht exemplifica, como estratégia de evidenciação do *Gestus* da demonstração, a utilização da música no teatro épico.

A música, em sua especificidade, dependendo de como é utilizada em cena, contribui para a afirmação do teatro enquanto teatro.

Ressalto aqui o fato de que a música – e, assim também, todos os demais sistemas significantes que podem participar da realização de um espetáculo teatral – na perspectiva delineada por Brecht, toma partido diante do discurso cênico, desenvolve o seu respectivo caráter de *Gestus*:

A música, por sua parte, deverá resistir à função de denominador comum que se costuma atribuir a ela e que a rebaixa costumeiramente à categoria de serviço mecânica da ação. A música não deve “acompanhar”, salvo com comentários. Não deve contentar-se em “expressar” simplesmente os estados de ânimo que os acontecimentos suscitam nela. [...] A música conta, pois, com uma variedade de recursos para estabelecer-se no teatro sem perder sua independência. Pode, à sua maneira, tomar posição em relação ao tema tratado na cena.⁵²⁴

⁵²⁴ BRECHT, 1976b, p. 138; 139. “La música, por su parte, deberá resistir a esa función de común denominador que se le suele adjudicar y que la rebaja de ordinario a la categoría de mecánica servidora de la acción. La música no debe “acompañar”, salvo con comentarios. No debe contentarse en “expresar” simplemente los estados de ánimo que los acontecimientos suscitan en ella”. [...] “La música cuenta, pues, con una variedad de

A música que explicita seu ponto de vista diante do tema elaborado cenicamente, a música que se coloca em relação a esse tema como comentário crítico-social, a música que não perde sua independência significativa e opinativa, que é uma “voz” ativa na construção do discurso do espetáculo teatral, que indica uma atitude política diante da cena, colaborando na problematização cênica das relações sociais definidas como alvo de determinado espetáculo teatral, pode, portanto, ser denominada música-*Gestus*.⁵²⁵

A respeito da influência da música no engendramento do *Gestus*, trago, com Esslin, uma influência importante, já assinalada anteriormente com relação às feiras de Augsburg e a Wedekind:

Brecht costumava citar o exemplo dos cantores de rua ao executarem as espécies mais vulgares de canção popular com gestos largos e simples. Suas próprias “songs” buscavam alcançar um efeito semelhante sobre o ator e o público, a um tempo, por meio da cristalização de uma atitude essencial, fundamental, que ficasse evidenciada com a maior clareza: desespero ou resignação, desafio ou submissão.⁵²⁶

Na expressividade rude dos cantores populares, Brecht encontrou um registro de desempenho gestual que lhe inspirou o vigor e a vivacidade que se tornam característicos da atuação de seus atores, mormente quando sob sua direção, no *Berliner Ensemble*. Dessa mesma referência cultural procede a clareza referida por Esslin, delineando com precisão a “atitude essencial, fundamental”, pretendida quando da execução cênica das *songs* brechtianas (que logo adquiriram fama mundial), atitude que, na perspectiva brechtiana, alinha-se com o *Gestus* social configurado por uma cena onde é executada determinada canção.

Para constituir-se como *Gestus* social, não deve ser esquecida a carga histórica e cultural de que fala Demarcy,⁵²⁷ e que é aludida, também, por Fischer-Lichte (sistemas culturais externos à cena como formações dominantes a serem consideradas quando de seu

recursos para establecerse en el teatro sin perder su independencia. Puede, a su manera, tomar posición respecto al tema tratado en escena”.

⁵²⁵ Para encontrar exemplos de música-*Gestus*, cf. PINTO, 2008.

⁵²⁶ ESSLIN, 1979, p. 146.

⁵²⁷ Cf. item 4.2 deste capítulo.

uso cênico)⁵²⁸ e que se inscreve em cada gênero musical, sendo decisiva para que a música opere cenicamente ao modo do *Gestus*.

Brecht, em seu ensaio *Cena de rua*, no qual tomando como modelo para seu teatro épico uma situação cotidiana flagrada em uma via pública – na qual um transeunte, testemunha de um atropelamento, reporta o fato a outros transeuntes, que não haviam visto o acontecimento, para isso imitando ora o motorista, ora o acidentado, em certo ponto do texto –, aponta, não sem seu típico senso de humor, para outro sistema significante – um inusitado bigode – pautando-se no *Gestus* fundamental que norteia a exposição do narrador, para aventar a necessidade de utilizar, em um momento específico de sua demonstração, esse elemento de caracterização cênica:

O bigode do motorista pode ter uma determinada significação na *cena de rua*. Pode haver influenciado as declarações de sua presumida acompanhante. A testemunha [aquele que imita o atropelamento] encarregada da demonstração pode por em relevo esse detalhe claramente, imitando o movimento com o qual o motorista acariciava o próprio bigode enquanto pedia à mulher que confirmasse suas palavras. Com esse gesto, o imitador pode diminuir em grande parte o valor do testemunho da acompanhante. Sem dúvida, a passagem ao uso de um bigode ou de uma barba em uma cena teatral apresenta algumas dificuldades [específicas], as quais também surgem quanto ao uso do figurino. [grifo do autor]⁵²⁹

No exemplo acima, mais uma vez é notável o detalhismo brechtiano, capaz de tomar uma minúcia quase despercebida como fonte decisiva de significado em uma situação na qual o julgamento dos envolvidos em um atropelamento pelos interlocutores do imitador de rua, ou seja, a leitura que esses fazem do acidente reportado pelo narrador, depende, justamente, de cada dado fornecido, no ato de descrever o fato por ele testemunhado.

O *Gestus* fundamental que norteia a escolha de utilizar o bigode pode ser assim formulado: *transeunte atento reporta com detalhes a atitude suspeita de um motorista*.

⁵²⁸ Cf. acima, neste mesmo item.

⁵²⁹ BRECHT, 1976a, p. 156. “El bigote de chofer puede tener una determinada significación en la *escena callejera*. Puede haber influido sobre las declaraciones de la presunta acompañante. El testigo a cargo de la demostración puede ponerlo de manifiesto imitando el movimiento con que el chofer acariciaba su bigote mientras pedía a la mujer que confirmara sus palabras. Con ese ademán, el imitador puede quitar gran parte de su valor al testimonio de la acompañante. Sin embargo, el paso al verdadero uso de un bigote o de una barba en la *escena teatral* depara algunas dificultades, que también surgen en el vestuario”.

Brecht termina o trecho citado acenando com as naturais dificuldades outras que se poderiam colocar, se tal cena deixasse a rua – e o cotidiano, onde está localizada – e fosse transferida para um espaço cênico, já dentro do ambiente artístico profissional.

Outro exemplo é apropriado para compor essa série de indicações acerca das inúmeras possibilidades de desdobramento sígnico do *Gestus*. Trata-se de um elogio de Brecht a Caspar Neher, focalizando o trabalho do cenógrafo na escolha e uso de uma cadeira como material cenográfico de uma cena teatral:

Com que cuidado [Neher] escolhe uma cadeira e o quanto medita antes de posicioná-la [no palco]! E tudo contribui para melhorar a qualidade da atuação. A cadeira eleita é baixa e a altura da mesa também foi estudada para que os comensais vejam-se obrigados a adotar uma atitude muito particular e a conversa resulta em algo incomum, algo que contribui para esclarecer o processo. E quantos efeitos obtém com suas portas de variadas alturas!⁵³⁰

Aqui vemos a confluência do trabalho da cenografia com o trabalho da atuação (e, obviamente, da dramaturgia e direção), em uma configuração espacial que visa provocar nos atores a adoção de posturas diferentes das habituais, no compartilhamento de uma refeição, na configuração de sua sociabilidade, ou no entrar e sair de um determinado ambiente, na constituição de significados outros para essas ações que poderiam ser elaboradas e executadas sem uma ênfase expressiva de cunho crítico-social.

Esse exemplo reforça a ideia de que um *Gestus* social é, quase sempre, resultado de uma conjunção de diversos sistemas significantes que fazem parte dos elementos da cena teatral, cuja mobilidade característica concorre para tornar eloquente o discurso cênico que se pretende construir.

A relação entre *Gestus* e mobilidade pode ser sintetizada dizendo-se que a mobilidade, enquanto potencialidade de atribuir-se o mesmo significado a diferentes significantes, e também de um mesmo significante ter atribuídos a si diversos significados, é uma valiosa colaboradora do *Gestus*, o qual, não sendo exatamente um significado, mas um conjunto de

⁵³⁰ BRECHT, 1976a, p. 229. “¡Con que cuidado escoge una silla y cuánto medita antes de ubicarla! Y todo contribuye a mejorar la calidad de la actuación. La silla elegida es baja y la altura de la mesa también ha sido estudiada para que los comensales se vean obligados a adoptar una actitud muy particular y la conversación resulta algo fuera de lo común, algo que contribuye a aclarar el proceso. ¡Y cuántos efectos logra con sus puertas de altura muy variadas!”

significados, ou reflexões, ou questões que se ligam à determinada problemática social, pode ser expresso utilizando-se diferentes significantes, na medida em que essa diversidade apresentar-se como útil para produzir-se com mais contudência o pretendido discurso crítico-social a ser desenvolvido ao modo da arte teatral.

4.6 *Gestus* e referencialidade

Kouwszan, ressaltando que a discussão sobre o referente do signo remonta à Antiguidade, sintetiza alguns aspectos da referencialidade no âmbito do espetáculo teatral:

Quando se trata de um espetáculo teatral, os “estratos” referenciais encontram-se mais diversificados [...] Os signos linguísticos podem ter, além de seus referentes intra-textuais e extra-textuais, referentes não linguísticos perceptíveis no cenário, sendo esses últimos signos tendo referentes que se encontram na vida social. Os signos não linguísticos que se manifestam durante a representação referem-se a outros signos, linguísticos ou não linguísticos, signos presentes no espetáculo, e que por sua vez referem-se – ou têm referentes nele – ao universo exterior à obra teatral, universo referencial real ou imaginário.⁵³¹

Esse processo complexo, constitutivo da semiose teatral, produz-se com uma rapidez muito maior do que a sua descrição, mas essa é necessária para compreender alguns dos trânsitos semióticos que ocorrem no espetáculo teatral.

Kouwszan fala também da cadeia referencial, que torna aqui um aporte relevante, pois essa expressão descreve o processo pelo qual um signo remete a um referente, que remete a outro referente, em uma sucessão contínua de remissões, que pode ser mais ou menos longa e complexa.⁵³²

Cabe observar que tal processo dá-se mediante a atividade do intérprete, ou leitor, pois, diante de uma mesma cena, podem-se obter leituras que percorram, com maior ou menor acuidade, o caminho potencialmente oferecido por um determinado signo ou conjunto de signos teatrais, conforme o universo de referimento do leitor e as ferramentas que ele tenha disponíveis para enfrentar a leitura da cena.

A cadeia referencial está relacionada, por outro lado, à maior ou menor proximidade ou semelhança entre o significante e o referente. Tendo em vista que a semiose teatral ocorre principalmente em termos indiciais ou icônicos (ainda que não se deixem de utilizar signos simbólicos, como a Torre Eiffel, mencionada anteriormente), onde encontram-se um maior

⁵³¹ Cf. KOUWSZAN, 1997, p. 109-113.

⁵³² Cf. KOUWSZAN, 1997, p. 107.

número de qualidades do referente no respectivo significante, é importante levar em conta, juntamente com Kouwszan, que

[...] a distância entre o signo e seu referente é variável; amplia-se, compreende possíveis etapas intermediárias, permite que o signo adquira valores simbólicos etc. Essa distância pode ser reduzida a zero, ou quase, e, nesse caso, nos encontraríamos diante de um fenômeno que eu denominaria signo-objeto.⁵³³

Tendo em vista as frequentes ocorrências, no teatro contemporâneo, de experiências teatrais que conjugam um alto grau de semiotização com ações que se apresentam como “reais”, ou seja, que se aproximariam do “signo-objeto” cogitado por Kouwszan, momentos cênicos em que não se pretende significar nada, mas apenas acontecer, é preciso incluir entre estes apontamentos a cogitação da utilidade do *Gestus* como operador conceitual de leitura de uma cena pertencente a esses denominados “teatros do real” que, conforme Sílvia Fernandes – considerando espetáculos de alguns grupos paulistas mais recentes – podem ser identificados como um tipo de

[...] teatro de vivências e situações públicas [que] não pretende, evidentemente, representar alguma coisa que não esteja ali. Ao contrário, a tentativa é de escapar do território específico da reprodução da realidade para tentar a anexação dela, ou melhor, ensaiar sua *apresentação* sem mediações. [grifo da autora]⁵³⁴

Ainda que eu não tenha testado concretamente a possibilidade de utilizar minha proposta de leitura aos espetáculos mencionados pela autora, ou similares, penso ser possível adiantar, a partir da pesquisa realizada, da leitura feita, que há uma grande chance de ser possível efetuar uma leitura de cena, tal como eu proponho nesta Tese, diante de cenas nas quais se dissolve a distância entre o signo e seu referente, ou, em outras palavras, onde não há signo evidente.

Esse não haver signo evidente pode ser entendido a partir da compreensão do signo como a conjugação do significante e de seus respectivos referentes, de cuja relação surgem os significados atribuídos pelo intérprete, o que pode ser entendido, então, como semiose.⁵³⁵

Consequentemente, sem o movimento do intérprete, portanto, não há signo, nem significação.

⁵³³ KOUWSZAN, 1997, p. 111. “[...] la distancia entre el signo y su referente es variable; se amplia, comprende posibles etapas intermedias, permite que el signo adquiera valores simbólicos, e tc. Esta distancia puede ser reducida a cero, o casi, y en ese caso nos encontraríamos ante un fenómeno que yo denominaría signo-objeto”.

⁵³⁴ FERNANDES, 2010, p. 85.

⁵³⁵ Cf. KOUWSZAN, 1997, p. 25-45.

Partindo dessa concepção de signo – compreendido como objeto que resulta do movimento de um intérprete diante do significante, ao qual se ligam referentes, relação a partir da qual são produzidos significados e o sentido é estabelecido –, decorre que a leitura, se necessário, encarrega-se de encontrar o caminho para construir a necessária cadeia referencial, semiotizando o que, a princípio, pode não ser colocado como signo evidente, mas acontecimento imediato.

Acrescento que é razoável pensar que os resultados de tal leitura sejam diversos daqueles obteníveis por meio de outras propostas, que não esta, ancorada no *Gestus*.⁵³⁶

Para fundamentar minha argumentação, é relevante notar que, nos exemplos fornecidos por Fernandes, existe uma evidente carga política, enfatizada pela autora:

É perceptível nesse impulso de captura do real, o desejo dos criadores de levar o espectador a confrontar-se com as coisas em estado bruto, seja por colocá-lo num espaço concreto, contaminado de imaginário próprio [hospitais, presídios, albergues de moradores de rua], seja por misturar atores a não atores nas apresentações, que podem envolver presidiários, loucos ou moradores de rua [...] Em todos os casos, o que se constata é que a inclusão dos excluídos – os não atores e os não cidadãos – é a última gota de desarranjo nos paradigmas da representação. Pois é evidente que a presença de um corpo desviante, pela doença, pela exclusão, pela transgressão da norma, coloca em causa a representação, na medida em que interfere na cena com uma presença extracênica, que se apresenta mais como sintoma do que como símbolo.⁵³⁷

Fernandes demonstra, em seu comentário, uma visão não somente muito bem embasada do ponto de vista teórico, mas, também, atenta à dimensão política que observa nos espetáculos que agrupa e cujo trabalho analisa em seu artigo (denominado “Teatros do real”).

Há um posicionamento político dessa autora, no artigo citado, na leitura que ela faz da cena e do mundo em que essa se insere.

Há, no exame que Fernandes desenvolve a partir de um conjunto de espetáculos, a atribuição de significados sociais. Portanto, nesse caso, o resultado da leitura feita por Fernandes aproxima-se, até certo ponto, do que talvez seja obtido tomando o *Gestus* como operador conceitual.

Kouwszan apresenta uma terceira questão que tem muito a ver com a operação do *Gestus* na leitura do espetáculo teatral.

Esse autor estende-se sobre o par “referente real/referente imaginário” e, em determinado ponto de sua explanação, sintetiza:

⁵³⁶ Reitero que cada espetáculo teatral a ler demanda novos aportes ou combinação de uma diversidade desses, não sendo plausível restringir-se o processo de leitura a uma única proposta.

⁵³⁷ FERNANDES, 2010, p. 85-86.

[...] o caminho entre o referente (totalmente) imaginário e o referente (totalmente) real é longo, e a distância que os separa contempla vários graus possíveis, assim como a distância entre os signos e seus referentes na cadeia referencial. Em um dos extremos, o signo constitui a imitação fiel, a reprodução exata de seu referente, no outro, uma invenção extremamente original, sem modelo nem protótipo. E sem dúvida é preciso que se conte com um referente, seja abstrato ou imaginário, se desejamos permanecer nos limites da semiose, na órbita dos signos e seus significados.⁵³⁸

A partir do aporte acima, deparo-me com a seguinte questão: qual seria o referente de um *Gestus* social, ou seja, de uma configuração cênica que pudesse ser denominada como tal? Em que grau da escala aventada por Kouwszan poderia ser localizado? Seria o *Gestus* fundamental o referente dos respectivos *Gestus* sociais elaborados? Um processo de reflexão crítica sobre determinado aspecto das relações sociais, a partir do qual se formulasse um *Gestus* fundamental, pode ser considerado, por exemplo, um referente desse mesmo *Gestus* fundamental? Ou será que o *Gestus* fundamental, em si mesmo, reúne um conjunto de diversos referentes? Estamos, nesse caso, em plena construção de uma cadeia referencial?

Penso que a esfera das relações sociais, contendo potencialmente diferentes problemáticas que se podem estabelecer, é possível de ser considerada o referente privilegiado do *Gestus*, em suas nuances social e fundamental.

Um *Gestus* social, tomado como momento cênico concreto, reenvia o leitor a um recorte mais preciso do tecido compósito das problemáticas sociais, recorte que se coloca, portanto, como referente desse mesmo *Gestus* social. Esse recorte, obviamente, é uma operação teórica, reflexiva, e não o retrato de uma dada situação social.

Seguindo essa linha de raciocínio, o referente de um *Gestus* social não é uma situação social, mas uma problemática social, e mais, o produto de uma reflexão sobre essa última.

Já o referente de um *Gestus* fundamental pode ser concebido como o conjunto de *Gestus* sociais que o primeiro sintetiza em sua formulação.

Avançando nessa reflexão, penso que, da compreensão que eu proponho do *Gestus* – como operador conceitual para a leitura do espetáculo teatral, objeto que pode ou não ter sido produzido a partir da utilização do *Gestus* como operador conceitual (parto do pressuposto de que, dificilmente, encontra-se uma cena ou espetáculo criados especificamente a partir desse conceito), que, como já dito, promove uma leitura de cena conjugada a uma leitura de mundo, ambas problematizando de modo crítico-social determinadas relações sociais – decorre que o

⁵³⁸ KOUWSZAN, 1997, p. 136. “[...] el camino entre el referente (totalmente) imaginario y el referente (totalmente) real es largo, y la distancia que los separa contempla varios grados posibles, al igual que la distancia entre los signos y sus referentes en la cadena referencial. En uno de los extremos, el signo constituye la imitación fiel, la reproducción exacta de su referente, en el otro, una invención extremadamente original, sin modelo ni prototipo. Y sin embargo es preciso que cuente con un referente, sea abstracto o imaginario, si desamos permanecer en los límites de la semiosis, en la órbita de los signos y sus significados”.

referente de um *Gestus* social específico, ou melhor, o seu respectivo conjunto de referentes precisa ser procurado no mundo de referimento⁵³⁹ do leitor (incluindo o teatro e as práticas sociais que se dão em seu âmbito, se for o caso) e, dentro desse mundo, é necessário procurarem-se problemáticas sociais que tenham relação com a cena em processo de leitura.

A partir da localização dessas questões sociais, há que se continuar buscando (ou mesmo construir), dessa vez, problematizações dessas mesmas questões, que se tenham feito, que se estejam fazendo, ou que o leitor em questão faça ele mesmo, alinhadas ou não com as problemáticas que teriam originado produção da cena.

A pergunta acerca do referente do *Gestus* permanece aberta, pois não há um caminho pré-determinado de encontrar esse referente, mas, de toda forma, a leitura precisa passar por etapas, para que se possa concluir a operação do *Gestus* na leitura do espetáculo teatral, a qual, por sinal, não pretende ser conclusiva em si, mas provocadora de novas questões, tendo em vista a utopia de uma transformação social que começa pelo olhar do leitor.

De certo modo, ainda que não trate especificamente da linguagem teatral, Júlio Plaza contribui para os apontamentos deste item, na medida em que, ao desenvolver seu conceito de tradução intersemiótica – que pode ser compreendido como o conjunto de operações criativas que ocorrem a partir do momento em que se parte de um determinado sistema significante (por exemplo, o sistema linguístico em um poema) e chega-se a um outro determinado sistema significante (uma imagem gráfica) ou conjunto de sistemas (uma combinação de palavras e imagens em um videotexto) – esse autor discute inúmeros aspectos dos meandros pelos quais o tradutor-criador passa do ponto de partida ao ponto de chegada.

Para enriquecer o que aponto aqui sobre a referencialidade do signo teatral em relação à força da materialidade de cada sistema, no processo de tradução de um para outro, e no uso do *Gestus* como operador conceitual que interfere nesse processo de tradução, trago o seguinte excerto:

No processo dialético e dialógico da arte não há como escapar à história. A arte se situa na urdidura indissolúvel entre autonomia e submissão. Filha de sua época, a arte, como técnica de materializar sentimentos e qualidades, realiza-se num constante enfrentamento, encontro-desencontro consigo mesma e sua história [...] Recuperar a história é estabelecer uma relação operativa entre passado-presente e futuro, já que implica duas operações simultâneas e não-antagônicas: de um lado, a apropriação da história, de outro, uma adequação à própria historicidade do presente, estratégia esta

⁵³⁹ Cf. ECO, 2002, p. 113.

que visa não só vencer a corrosão do tempo e fazê-lo reviver, mas visa também sublinhar que as coisas somente podem voltar como diferentes.⁵⁴⁰

Pensar a elaboração de um *Gestus* social como tradução intersemiótica, apesar de não abarcar toda a extensão da relação entre esse complexo signo e seus referentes, pode contribuir para a compreensão de que, se o referente de um *Gestus* social é não exatamente uma determinada circunstância social conflituosa, mas a tradução cênica de sua reflexão crítica, o trajeto entre problematizar a relação dos homens entre si e traduzir sensível, criativa e criticamente essa problematização por meio da linguagem teatral não deixa de ser também um problema que envolve processos semióticos, em especial os que dizem respeito à referencialidade da cena teatral, e que se dá enquanto uma série de traduções intersemiótica que vão sendo feitas, seja da cena para o mundo, seja do mundo para a cena.

Ubersfeld, discorrendo sobre o problema do referente no teatro, afirma o complexo estatuto referencial da cena: partindo da ideia de um espetáculo criado a partir de um texto dramático, há, na ordem da ficção, o referente de cada signo ficcional, por exemplo, o referente de uma coroa (termo contido em uma rubrica de um texto dramático) pode ser tanto o rei quanto a realeza (poder), enquanto que, na ordem da materialidade da cena, pode haver uma coroa verdadeira e um ator em carne e osso, que também são referentes do signo linguístico e literário inicial.

Segundo essa autora, “tal é o estatuto singular do signo icônico no teatro: ele se identifica com seu próprio referente, que nele se ‘cola’”.⁵⁴¹

Dando continuidade a seu exemplo, Ubersfeld completa:

No exemplo do *diadema* em Corneille, é como se a representação construísse um *rei portador de diadema* concretamente presente em cena e referente do texto corneliano, ao mesmo tempo em que este rei, portador do diadema, funciona como *signo* que remete ao referente histórico do século XVII (Luiz XIV) e ao referente histórico do século XX (para nós, hoje, o que é um rei?). É desse modo que a própria natureza do signo teatral [...], em sua totalidade, condiciona o estatuto do teatro e seu caráter de atividade prática indefinidamente renovável. [grifos da autora]⁵⁴²

O que é mais relevante para o ponto em discussão, na citação dessa autora, é a ênfase dada ao caráter histórico do referente, particularmente, devido ao fato de uma cena dar-se no aqui e agora do espetáculo e do espectador, portanto, os referentes atribuíveis aos signos, a

⁵⁴⁰ PLAZA, 2008, p. 5-6.

⁵⁴¹ UBERSFELD, 2005a, p. 16.

⁵⁴² UBERSFELD, 2005a, p. 16-17.

partir dos quais se estabelecem os significados advindos da conjugação dos sistemas significantes em sua confluência cênica, estão contidos no universo de referimento⁵⁴³ daqueles envolvidos no processo de semiose teatral.

Nas palavras de Ubersfeld, “se torna claro que a atividade teatral, na representação, é por excelência um *lugar dialético*” [grifo da autora]. Tendo em vista essa complexidade, compreende-se porque torna-se difícil ler um espetáculo teatral, uma vez que “o teatro está aí para *dizer* mas também para *ser* [...] Para o espectador, o teatro é um *dado*, é visto antes de ser compreendido”.⁵⁴⁴

Na leitura a partir do *Gestus*, torna-se necessário, portanto, dar a devida atenção para o que pode ser considerado signo e que referente pode estar a esse relacionado, e como essa relação pode ser estabelecida, além de pensar-se no quanto é *visto* e *ouvido* antes que se possa semiotizar, e ler.

De Toro, por sua vez, apresenta, na exposição que faz sobre a referencialidade teatral, três referentes teatrais: o texto dramático que se transforma em cena, a cena em sua própria materialidade e o mundo a que diferentes signos cênicos remetem (seja esse mundo real ou ficcional).⁵⁴⁵

Aqui, no primeiro caso, do texto dramático como referente para o espetáculo teatral, a situação pode ser estendida a trabalhos em que o texto dramático não é o ponto de partida, podendo-se iniciar a criação cênica partir de um outro tipo de texto literário, ou não literário, ou partindo de um tema, ou de uma proposta que enfatize a investigação da linguagem teatral em si.

Percebo que, no meio acadêmico em que convivo, muitos trabalhos cênicos têm sido desenvolvidos a partir de conceitos de determinados autores, entre eles, Brecht. Pergunto-me até que ponto a teoria teatral pode ser cogitada como um referente para uma cena teatral.

Ao mesmo tempo, reflito sobre essa minha pergunta, na medida em que me tenho acercado, paulatinamente, da questão do relacionamento entre teoria e prática teatral no meio acadêmico, e constato um fato, talvez óbvio, mas que é pertinente registrar aqui: a leitura de cena é também uma possibilidade de prática teatral, algo que Ubersfeld afirma e que já foi mencionado anteriormente.

Ler uma cena não é apenas um movimento teórico do espectador, mas é, ou pode ser, também um ato produtivo.

⁵⁴³ ECO, 2002, p. 113.

⁵⁴⁴ UBERSFELD, 2005a, p. 17.

⁵⁴⁵ Cf. DE TORO, 2008, p. 149-151.

Portanto, essa constatação reafirma minha convicção de que um dos conteúdos mais importantes de serem trabalhados, quando pensa-se na formação acadêmica de atores, diretores, professores de teatro (entre outras funções), é o desenvolvimento de competências e habilidades, valores e atitudes relacionados à leitura, uma vez que a leitura é uma das ações que faz com maior efetividade a ponte entre o que se produz em termos de cena e o que se teoriza a respeito da mesma, entre a prática e a teoria do teatro.

De Pavis, retiro para a discussão da referencialidade, aqui desenvolvida, um aporte advindo de seu verbete “realidade representada”.

Segundo esse autor,

A partir do momento em que se questiona a relação entre realidade representada e forma dramatúrgica ou cênica, pressupõe-se a existência de uma relação dialética entre ambas: a natureza e a análise da realidade influenciam a forma dramática escolhida e, de maneira inversa, a forma dramática utilizada aclara e influi no conhecimento dessa realidade. Mas a ligação entre a realidade e o universo estético está longe de ser evidente.⁵⁴⁶

A relação apontada pelo autor, entre cena e mundo, uma influenciando e podendo aclarar o conhecimento do outro, conquanto pareça óbvia, tem sido para mim uma contínua redescoberta da importância de ter-se em mente que esses dois termos, cena e mundo, não estão separados, pelo contrário, são partes de uma mesma continuidade social, e encará-los desse modo promove mudanças significativas em minha compreensão do sentido de fazer teatro e refletir sobre esse fazer.

No âmbito de minha formação acadêmica, a escolha do *Gestus* como categoria a ser estudada, é uma expressão nítida da busca desse compromisso necessário entre teatro e realidade, com ênfase na abordagem crítico-social desse contínuo intercâmbio.

De Marinis, ao dissertar sobre as aproximações entre teatro e realidade ao longo do século XX, contribui para estes apontamentos ao tratar de um tema que se liga ao processo histórico que ocorreu com o conceito de teatralidade, discutido no item anterior a este.

Nas duas citações que se seguem, esse autor, sucessivamente, apresenta tais aproximações e desenvolve seu comentário:

Para os artistas de nosso Século [XX], a vida cotidiana e a realidade social se convertem cada vez mais no espaço e no tempo do inautêntico, da falsidade, das aparências enganosas, das ficções hipócritas; e isso o teatro enfrenta, um teatro desejado e projetado como o espaço-tempo da autenticidade e da sinceridade. Se a vida diária é espetáculo das aparências, teatro enganoso, então o teatro – usado

⁵⁴⁶ PAVIS, 1999, p. 324.

oportunamente – pode contribuir paradoxalmente, porém não demasiadamente, para iluminar novamente a verdade que se oculta por trás dessas aparências, para desmascarar as mentiras cotidianas.⁵⁴⁷

Justamente é essa a maior contribuição teórica das neovanguardas [as da segunda metade do Século XX]: o haver identificado inequivocamente a *bidimensionalidade* própria do espetáculo teatral, que é sempre, ao mesmo tempo, acontecimento real e acontecimento fictício, presença material e representação, performance auto-reflexiva e referência a outra coisa *per se* fictícia. Naturalmente, as diferentes necessidades teatrais poderiam enfatizar uma ou outra condição e, portanto, se situariam de outro modo em distintas instâncias de um *continuum* estendido entre os dois extremos (evidentemente, teóricos): a) o máximo de ficção (e, portanto, de representação) e b) o máximo de realidade e de auto-reflexividade [...]. [grifos do autor]⁵⁴⁸

Tendo em vista o que diz acima De Marinis, a questão da referencialidade, em relação ao *Gestus*, pode ser colocada da seguinte maneira: a arte teatral ocidental e de origem europeia (influenciada, cada vez mais, por manifestações cênicas de outras matrizes culturais), ao longo do século passado, passou por inúmeras transformações no que tange às relações entre signo e referente, teatro e realidade, cena e mundo, sendo experimentados os mais extremos limites de identificação e distanciamento desses diversos termos.

Dessa constatação decorre que, ao considerar-se que tal processo se estende ao teatro da atualidade, início do século XXI, é necessário situar o *Gestus* como um dos operadores conceituais pertinentes a serem utilizados, seja na produção da cena, seja em sua leitura, justamente por incidir nessa relação, por promover a problematização da complexa tarefa de compreenderem-se criticamente as relações sociais a partir do teatro e dos modos pelos quais essa arte pode criar imagens cênicas capazes de contribuir para o conhecimento, a reflexão e a transformação produtiva tanto de práticas artísticas quanto sociais.

Sarrazac aponta outra relação, talvez insuspeitada, entre literalidade e o distanciamento brechtiano, relação que tange a discussão em curso:

⁵⁴⁷ DE MARINIS, 1997, p. 177. Tradução nossa da fonte original em espanhol. “Para los artistas de nuestro siglo, la vida cotidiana y la realidad social se convierten cada vez más en el lugar y en el tiempo de lo inauténtico, de la falsedad, de las apariencias engañosas, de las ficciones hipócritas; y a ello se el enfrenta el teatro, un teatro deseado y proyectado como el espacio-tiempo de la autenticidad y de la sinceridad. Si la vida diaria es espectáculo de las apariencias, teatro engañoso, entonces el teatro – usado oportunamente – puede contribuir paradójicamente pero no demasiado, a iluminar nuevamente la verdad que se oculta tras esas apariencias, para desenmascarar las mentiras cotidianas”.

⁵⁴⁸ DE MARINIS, 1997, p. 179. “Justamente es ésta la mayor contribución teórica de las neovanguardas: el haber identificado inequívocamente la *bidimensionalidad* propia del espectáculo teatral, que es siempre, el mismo tiempo, acontecimiento real y acontecimiento ficticio, presencia material y representación, performance autorreflexiva y referencia a otra cosa de por *sí* ficticia. Naturalmente, las diferentes necesidades teatrales podrían enfatizar una u otra condición y, por lo tanto, se situarían de otro modo en distintas instancias d eum continuum tendido entre dos extremos (por supuesto, sólo teóricos): a) el de máximo de ficción (y por lo tanto de representación) y b) el del máximo de realidad y de autorreflexividad [...]”.

No fundo, o princípio da literalidade mais não é do que um gigantesco efeito de distanciação (brechtiana) ou de inquietante estranheza (freudiana) em prol da qual a presença cénica dos objectos e dos seres, usada e banalizada ao longo de tantos séculos de representações, retoma inesperadamente o seu poder arcaico e enigmático.⁵⁴⁹

Essa interpretação de Sarrazac é relevante na medida em que toca a questão da referencialidade: a materialidade significativa é enfatizada como recurso de recuperação de um olhar perdido pela mecanização decorrente da banalização da percepção em nosso mundo da informação e do consumo, e, então, reencontram-se aportes de origens distintas (sociológicas e psicológicas), na continuidade da herança brechtiana, da qual extraí, como tema da pesquisa que registro nesta Tese, o *Gestus*.

Tendo em vista a busca de um exemplo brechtiano de um referente, ou o que eu estou cogitando aqui que seja um referente, para a elaboração de *Gestus* fundamental ou concretização de um *Gestus* social, e partindo da teoria e prática artística inseridas na experiência histórica brechtiana, retomo o Brecht espectador assíduo da cena do mundo, e remeto novamente meu leitor à discussão da influência das expressões do fascismo a partir das quais, como nota Bolle, “com a visão profissional aguçada para toda forma de espetáculo, Brecht percebe que as forças históricas atuantes não são apenas de ordem econômica e social, mas também de ordem estética.”⁵⁵⁰

O próprio Brecht conta que ouviu um relato de um ator afirmando que Hitler – o qual foi o referente no qual se baseou para construir um signo, o personagem Arturo Ui, protagonista de uma de suas peças –, em sua ascensão,

Não somente aprendia dicção e emissão de voz, mas também aprendia a movimentar-se. Por exemplo, aprendeu a maneira de caminhar em cena quando representam-se personagens heróicos, estendendo a perna e apoiando toda a planta do pé, para conferir um caráter majestoso ao passo. A forma imponente de cruzar os braços sobre o peito também é um recurso aprendido, e assim também sua atitude despreocupada.⁵⁵¹

⁵⁴⁹ SARRAZAC, 2009, p. 28.

⁵⁵⁰ BRECHT, 1967, p. 84.

⁵⁵¹ BRECHT, 1976a, p. 160. “No sólo aprendía dicción y emisión de voz, sino que aprendía a moverse. Por ejemplo, aprendió la manera de caminar en escena cuando se representan personajes heroicos, extendiendo la pierna y apoyando toda la planta del pie, para conferir majestuosidad al paso. Esa forma imponente de cruzar los brazos sobre el pecho también es un recurso aprendido, lo mismo que su actitud despreocupada”.

Essa mesma acuidade de observação é estendida ao todo do que Brecht denomina “a teatralidade do fascismo”, levando-o a refletir longamente sobre as formas estético-políticas de manipulação social que o Partido Nacional-Socialista alemão utiliza na sua escalada ao poder.

Brecht analisa detalhadamente fotos de Hitler, nas quais sua atitude corporal é o foco da reflexão. Conquanto longa a citação a seguir, vale transcrevê-la para destacar o nível de detalhamento da leitura feita por Brecht – em sua fina e cortante ironia – do comportamento público de Hitler.

É o modelo “Siegfried” [personagem heróico da mitologia alemã, retomado nas óperas wagnerianas]: um pouco retocado, para acrescentar certo ar mundano, como o que se observa particularmente nas fotografias que o mostram fazendo uma reverência (diante de Hindenburg ou Mussolini ou alguma sublime dama). O papel que está construindo (o amante da música, enamorado da música genuinamente alemã; o soldado desconhecido da Guerra Mundial; o alegre e dadivoso companheiro do povo, o digno e estoico sofredor) mostra um enfoque individual. Em contraste com o ditador romano, evidencia desprezo por atividades físicas. (Mussolini gosta de exibir-se realizando trabalhos de alvenaria, arando, conduzindo veículos, lutando.) Hitler prefere uma atitude supervisora. É digna de ser estudada uma foto que o mostra em sua chegada à Itália (Veneza). Em aparência, Mussolini está lá, mostrando a cidade. O pintor de paredes⁵⁵² comporta-se como um diligente e atarefado homem de negócios, o qual, por sua vez, é um *refinado conhecedor de estilos arquitetônicos*. Em uma visita ao ancião e enfermo Hindenburg, em Neudeck, exhibe ante às câmeras a pose do *aflito amigo da família*. O dono da casa e seu neto não parecem tão indiferentes quanto ele à presença das câmeras e, por conseguinte, passam a segundo plano na cena. [grifos do autor]⁵⁵³

Vemos que os termos atitude, pose e atitude subjacente recorrem na leitura brechtiana, começando pela “encenação” hitleriana de sua reverência, de seu gosto pela cultura alemã,

⁵⁵² “Brecht referia-se a Hitler como pintor de paredes [...] em alusão às ambições artísticas do futuro ditador (frustradas em duas tentativas de ingressar na Academia de Viena), e a um discurso, pronunciado em 1º de maio de 1933, em que propunha uma reforma geral das casas como uma das medidas para acabar com o desemprego [...]” (BOSI, CAMPOS, HOSSNE e RABELLO, 2001, p. 161, nota 11)

⁵⁵³ BRECHT, 1976a, p. 161. “Es el “modelo Sigfrido”: un poco retocado, para añadirle cierto aire mundano, como el que se observar particularmente el las fotografías que lo muestran haciendo una reverencia (ante Hindenburg o Mussolini o alguna encumbrada dama). El papel que está construyendo (el amante de la música, enamorado de la música genuinamente alemana; el soldado desconocido del Guerra Mundial; el alegre e dadivoso camarada del pueblo, el digno y estoico sufriente) muestra un enfoque individual. En contraste con el dictador romano, evidencia desprecio por las labores físicas. (A Musolini le gusta exhibirse realizando trabajos de albañilería, arando, conduciendo vehículos, luchando.) Hitler prefiere una actitud supervisora. Es digna de estudiarse una foto que lo muestra a su llegada a Italia (Venecia). En apariencia, Musolini la está mostrando la ciudad. El pintor de paredes se comporta como un diligente e atareado hombre de negocios, que a la vez es un *refinado conocedor de estilos arquitectónicos*. En una visita al anciano y enfermo Hindenburg, en Neudeck, exhibe ante las cámaras la pose del *afligido amigo de la familia*. El dueño de casa y su nieto no parecen tan indiferentes como él a la presencia de las cámaras y, por consiguiente, pasan a segundo plano en la escena”.

passando pelo seu passado anônimo, pelo seu companheirismo, pelo seu estoicismo, pela sua atenta supervisão, pela sua refinada fruição arquitetônica, e chegando ao auge na sua “natural” afetuosidade, compaixão e “sincera” comoção, seja diante do amigo enfermo, seja em memória dos mortos em prol da pátria alemã.

Brecht é, aqui, sobretudo, um grande espectador da “cena do mundo”, um acurado leitor do “teatro cotidiano”: seu detalhismo descritivo, analítico e interpretativo, evidentemente também presente em outros fragmentos anteriormente citados, e disseminado em sua produção teórica, dramática, literária e biográfica, está na raiz da elaboração e utilização do *Gestus*, quando demonstra a seleção precisa de referentes para a elaboração de sua poética dramática e cênica, referentes plenos de contradições sobremaneira opacas (para um leitor de olhar não tão aguçado quanto o de Brecht) das relações sociais.

Na direção de tornar legíveis aspectos da realidade social plena de opacidade em relação a problemáticas muitas vezes ocultas é que a utilização do *Gestus* apresenta-se como de extrema utilidade, quando se pensa nas relações de referencialidade que se produzem no trânsito semiótico do espetáculo teatral.

4.7 *Gestus* e legibilidade

Neste item, exponho uma das inquietações com que me deparei no exercício da leitura de *O Guesa Errante ou...: a questão da legibilidade da cena e sua relação com o operador conceitual que escolhi para ancorar o meu trabalho de espectador diante desse espetáculo teatral.*

Um dos fatores – não o único – de minha inquietação é o poema de Sousândrade, *O Guesa*, que contextualizarei no próximo capítulo, e do qual versos são falados ou cantados pelos atores durante grande parte desse espetáculo. Versos, à primeira audição, ininteligíveis, opacos, raiando o hieroglífico. Era quase pura emissão vocal, sem pouco ou nenhum apoio semântico em meu universo de referimento, no que se relaciona ao processo de decodificação da palavra falada em cena.

A cena teatral – como qualquer objeto de leitura – pode-se apresentar mais ou menos transparente ou opaca ao leitor que com ela se depara.

Por transparência (metáfora estabelecida a partir de uma qualidade visual de um objeto, por exemplo, uma placa de vidro transparente, que deixa ver através de si, ao contrário

do outro polo, a opacidade, que indica a impossibilidade da visão atravessar o objeto e alcançar o que está atrás dele) entendo a qualidade do objeto de leitura que se dá facilmente a ler, que favorece, minimiza e até mesmo torna quase desnecessário o trabalho do leitor diante da cena.

Por opacidade, entendo a característica que leva o objeto de leitura a operar de modo contrário ao caso anterior: esse tipo de objeto recusa-se ao leitor, não se dá a ser compreendido, volta as costas para o seu intérprete, que deve empreender muito mais esforço para se relacionar com tal objeto, deve trabalhar com afinco para construir uma relação produtiva com o signo.

Vários fatores entram na constituição de uma situação de opacidade, no que tange à leitura do espetáculo teatral: pode ser que o leitor não esteja de posse dos códigos da encenação, ou daqueles mais decisivos para sua compreensão mais confortável. Pode ser que não tenha informações importantes para contextualizar o espetáculo, o que também contribui para afastar do leitor a possibilidade de desenvolver um diálogo com a obra em foco. Pode ser que o leitor já se coloque de antemão contrário ao que vai ver, e leia (ou não) o que se desenrola diante de si a partir dessa resistência inicial (devida a motivos de toda ordem), que pode permanecer ou ser desarticulada pela força poética da cena. Pode ser que o leitor não tenha costume de assistir espetáculos teatrais, e não se interesse por nada do que vê, aguardando ansiosamente o final da apresentação.

Sem esgotar todas as cogitações possíveis, essas são algumas das situações que podem ocorrer na configuração de uma relação espectador/espetáculo que se caracterize pela opacidade como tônica da leitura de cena.

É claro que a cena como objeto de leitura só é estabelecida a partir da presença ativa de seu respectivo leitor, portanto, cabe considerar com Pavis que a legibilidade pode ser compreendida como o “caráter mais ou menos legível da representação”, sendo que uma cena é legível “quando o espectador é habilitado, pela encenação, a reconhecer certos signos dela, a acompanhar certos encaminhamentos narrativos, a compreender a organização dos diferentes sistemas, a extrair do conjunto significações globais”.⁵⁵⁴

Ao mesmo tempo,

A noção de legibilidade depende igualmente, em grande parte, das expectativas do espectador, de sua atitude ao jogar com os signos apresentados e de construir a

⁵⁵⁴ PAVIS, 1999, p. 226.

significação *linearmente* (de acordo com a lógica da narrativa) e *plasticamente* (de acordo com a retórica das imagens). [grifos do autor]⁵⁵⁵

A atitude do espectador, e mais, seu horizonte de expectativa,⁵⁵⁶ interferem, portanto, sobremaneira no grau de legibilidade de uma cena teatral, e não somente o conhecimento de determinados códigos e informações, ou as características estilísticas da mesma, seja no plano narrativo, seja no plano imagético do espetáculo teatral em foco.

Relaciono essa perspectiva com o exemplo dado por De Marinis, defendendo a possibilidade de uma semiótica cognitiva das emoções teatrais:

Um espetáculo difícil, ou simplesmente incompreensível, pode despertar reações emocionais muito diferentes segundo a forma pela qual o espectador valorize essa “incompreensibilidade”. Por exemplo, em um primeiro momento, poderia sentir-se surpreendido, e aguçar sua atenção; em um segundo momento, tendo fracassado toda tentativa de estruturação coerente, poderia experimentar sentimentos de vergonha e de culpa por causa de suas carências intelectuais, por não saber compreender, ou melhor, sentimentos de irritação ou mesmo de cólera, se decidisse atribuir a culpa de seu fracasso aos autores do espetáculo, que teriam eleito, deliberadamente, e como provocação, o caminho do hermetismo e da não comunicação.⁵⁵⁷

Na vertente de compreensão defendida por De Marinis no artigo do qual retirei a citação acima, a não obtenção de sucesso na relação espectador/espetáculo pode dar-se devido ao fato de o leitor da cena em questão não encontrar, em seu universo de referimento, instrumentos que possa utilizar para atribuir significados a um texto cênico por demais opaco. A situação descrita por esse autor não está distante de minha experiência como espectador, nem da de meus alunos, ao longo de meus 20 anos de docência em teatro, sempre que levo minhas turmas para assistir espetáculos com um grau mais pronunciado de opacidade semiótica.

Por outro lado, é curioso acompanhar processos de leitura de cena em que não compreender torna-se valor diferencial, a partir do qual se escalonam os leitores dentro de uma comunidade restrita, qual seja, a de estudantes de teatro e profissionais que optam por

⁵⁵⁵ PAVIS, 1999, p. 226.

⁵⁵⁶ “O horizonte de expectativa [...] de uma obra é o conjunto de expectativas do seu público, dada sua situação concreta, o lugar da peça dentro da tradição literária, o gosto da época, a natureza das questões cuja resposta o texto constitui”. (PAVIS, 1999, p. 152).

⁵⁵⁷ DE MARINIS, 1997, p. 203-204. “Un espectáculo difícil, o sencillamente 'incomprensible', puede despertar reacciones emotivas muy diferentes según la forma en que el espectador valore cognitivamente seta 'incomprensibilidad'. Por ejemplo, en un primer momento podría sentirse sorprendido, y agudizar su atención; en un segundo momento, habiendo fracasado todo intento de estructuración coherente, podría experimentar sentimientos de vergüenza y de culpa a causa de sus carencias intelectuales, por no poder comprender, o bien, sentimientos de irritación o francamente de cólera si decidiera culpar de su fracaso a los autores del espectáculo, que han elegido deliberadamente, y como provocación, el camino del hermetismo y de la no comunicación”.

desenvolver trabalhos que se autodenominam “contemporâneos” ou “pós-modernos” ou “pós-dramáticos”.

Ouçõ com frequência: “não era para entender!” Ou: “era somente para ‘sentir’, nada mais!” Nesses casos, quando diante de um espetáculo opaco, a “incompreensibilidade” torna-se marca de um saber diferenciado, obviamente mais qualificado em relação aos leitores que reclamam alguma relação intelectual que vá além do impacto sensorial e da reação emocional que advém da fruição de um espetáculo.

Talvez aqui se insiram casos que se enquadram na perspectiva apresentada anteriormente por meio da citação de Eco,⁵⁵⁸ quando afirma que informações sobre a proposta a partir da qual a obra artística é concebida e realizada tornam-se parte constituinte da experiência de leitura, no contexto da arte contemporânea.

Por outro lado, deve-se cogitar também uma situação diversa: mesmo quando o espectador encontra-se diante de uma cena completamente opaca, esse leitor pode ser “capturado” pela potência visual e sonora das imagens cênicas que se formam e transformam-se diante de si e, mesmo não dispondo dos códigos particulares, nem das informações básicas, necessários a um avanço na leitura de cena, mesmo estando indisposto ou não tendo o hábito de ver teatro, nem a cena correspondendo a seu horizonte de expectativa, pode ser que a sua relação com o texto cênico ressoe significativamente e torne-se momento de profunda emoção estética e desdobre-se em um processo reflexivo igualmente intenso.

No teatro contemporâneo – que está historicamente situado no contexto da arte contemporânea como um todo – é possível afirmar que, com frequência, o espectador – o leitor – encontra-se com espetáculos – objetos de leitura, que, nas palavras de Pavis,

[...] aparentemente fazem de tudo para escapar ao sentido linguístico ou conceitual, para mergulhar o espectador em um banho de sensações, de impressões perceptuais que o desestabilizam e o cativam, fazendo com que esqueça qualquer vontade de traduzir o percebido em palavras ou em significados.⁵⁵⁹

Diante de tal tipo de espetáculo, as situações descritas nos parágrafos anteriores tendem a ocorrer, entre outras.

De qualquer forma, concordo com Pavis quando diz que, ainda que se devam buscar novos caminhos teóricos e metodológicos para que faça a leitura da cena teatral contemporânea, “a necessidade de manter assim mesmo uma direção e uma vetorização faz

⁵⁵⁸ Cf. item 4.2 deste capítulo.

⁵⁵⁹ PAVIS, 2005, p. 306.

com que não deixemos nunca inteiramente o terreno da semiologia, mesmo se a atuação vem hoje desafiar qualquer controle da encenação”.⁵⁶⁰

Há espaço tanto para a leitura semiótica de um espetáculo teatral (entre outras abordagens), quanto para a sua fruição que não tenha como meta o aprofundamento na compreensão da cena e das relações que essa estabelece com o mundo, ainda que essa última possibilidade tenda a não contribuir para o desenvolvimento de um leitor com um olhar mais apurado, do ponto de vista crítico-social.

Ubersfeld discute a polaridade transparência/opacidade, dizendo, inicialmente, que, se “o opaco é aquilo sobre o qual a luz para, ao contrário do que é atravessado por ela”, “o opaco não é o obscuro, é uma questão colocada”.⁵⁶¹

De sua extensa discussão, destaco a passagem em que essa autora fala sobre a autorreferencialidade do signo teatral, um dos fatores de sua potencial opacidade:

O signo teatral como todo signo refere-se a seu objeto: ele diz alguma coisa sobre seu objeto, mas ao mesmo tempo ele é esse mesmo objeto, e tudo o que diz reenvia a si; ele é auto-referencial: tudo o que é signo no teatro diz sem parar alguma coisa dele, ou seja, do teatro. E diz também alguma coisa sobre outra coisa, que é da ordem da *ficção*: como toda obra ficcional, diz alguma coisa sobre qualquer coisa *ausente*, mas ao mesmo tempo ele [o espetáculo teatral] diz algo sobre alguma coisa de presente, que é ele mesmo, ou seja, o conjunto de signos do espetáculo. Em relação a esse ponto, o caso do teatro não é radicalmente diferente daquele das outras artes: o signo artístico, por natureza, é autorreferencial, portanto *opaco*: o que ele diz não concerne somente seu objeto, mas tropeça em sua própria materialidade. Ele obriga o espectador a interrogar-se. [grifos da autora]⁵⁶²

É possível, portanto, a partir da reflexão de Ubersfeld, pensar que a opacidade teatral pode ser encarada de duas formas: como algo a ser rejeitado, sendo considerado apenas um ruído inoportuno que deve ser descartado, ou, ao contrário, como uma oportunidade de repensar os próprios conhecimentos prévios, as experiências anteriores do espectador, uma ocasião para lançar-se em busca de possibilidades de atribuir significados ou de estabelecer

⁵⁶⁰ PAVIS, 2005, p. 306.

⁵⁶¹ UBERSFELD, 2005b, p. 41. “L'opaque est ce sur quoi la lumière s'arrête par rapport à de qui est traversé par elle: l'opaque n'est pas l'obscur, c'est une question posée”.

⁵⁶² UBERSFELD, 2005b, p. 45. “Le signe théâtral comme tout signe réfère à son objet: il dit quelque chose de son objet, mais en même temps il est cet objet même, et, tout ce qu'il dit, il le revoie à soi; il est sui-référentiel: tou ce qui est signe ou théâtre dit sans arrêt quelque chose de soi, c'est-à-dire du théâtre. Il dit aussi quelque chose sur autre chose, qui est de l'ordre de la *fiction*; comme toute oeuvre fictionnelle, il dit quelque chose sur quelque chose d'*absent*, mais en même temps il dit quelque chose sur quelque chose présent, qui est soi-même, c'est-à-dire l'ensemble des signes de la performance scénique. Sur ce point, le cas du théâtre n'est pas radicalement différent de celui des autres arts: le signe artistique, par nature, est autoréférentiel, donc *opaque*: ce qu'il dit ne concerne pas seulement son objet masi bute su sa propre matérialité. Il oblige le spectateur à s'interroger”.

sentidos que se relacionam ao fato de ter-se tropeçado na materialidade da cena, configurada de modo a não permitir um trânsito fácil, transparente, para o leitor.

Resta saber se o leitor vai assumir a atitude de alguém para quem é colocada uma questão pela opacidade da cena, ou se essa será apenas um motivo a mais para o seu abandono. Ao artista cabe parte dessa responsabilidade, ao distribuir opacidades e transparências em sua obra.

Lehmann refaz um comentário, acerca do trabalho brechtiano sobre o gesto (já discutido anteriormente a partir de Benjamin e Bornheim), em que esse elemento, o gesto, é compreendido, em sua potencial opacidade, como uma “questão colocada” ao leitor da cena, assunto que também pertence ao âmbito destas reflexões acerca da empreitada do leitor diante de aspectos relativos à potencial opacidade da cena:

Um gesto brechtiano sempre teria de ser apresentado por uma complicada adição de palavras, porém, enquanto complexidade total, ele reúne em si as divergentes “expressão corporal, expressão vocal e expressão fisionômica”, mas não no sentido de um código social claramente legível. Como um palimpsesto, ele não é totalmente legível. Esta circunstância em que o gesto, mesmo com inclusão da linguagem, oferece uma realidade translinguística na representação corrente, em que o gesto traria como significante um determinado significado, geralmente oculta as relações sociais. Brecht coloca o gesto no centro porque como magnitude corporal, mímica e de voz, o gesto separa (desacopla) o exterior da interiorização. Realizando-se esta intenção no gesto, o resultado é que a metabase do mental ao corporal é uma volta completa ao consciente, excluindo uma autoidentidade garantida do *significado social do gesto*. Mais uma vez e drasticamente: significado social, articulado em processos corporais, perde *ipso facto* a sua legibilidade não-ambígua. Sensualidade passa inadvertida pela racionalidade. O corpo *diz* diferente de como deve dizer. Por este motivo, a interpretação que reduz o gesto a uma expressão do comportamento social entre os homens, fica inconsistente. [grifos do autor]⁵⁶³

Na citação acima, Lehmann problematiza um dado que talvez se coloque como ponto pacífico, e que pode receber a seguinte explicação: a princípio, em sentido lato, um gesto tem um significado social legível. Ao contrário, Lehmann chama a atenção para a possibilidade de que o gesto, não somente como signo a ser lido em conjunto com a fala, é evidenciado por Brecht para também expor a evidência física de uma presença gestual, não redutível à palavra, e, como tal, não inteiramente legível, ou, nos termos de Ubersfeld, citada anteriormente, compreendido como uma questão colocada ao espectador.

⁵⁶³ LEHMANN, 2009, p. 239-240.

Esse resto de opacidade que permaneceria ressoando na dimensão corporal e presencial do gesto atoral, recorda o leitor do espetáculo teatral que, tal como nem tudo em cena – e sobretudo quando está em jogo a presença viva do ator – é completamente semiotizável, portanto, cabalmente legível, da mesma forma, partindo da proposta de Brecht ser “função do teatro achar a forma de representar essa falta de clareza [social] da maneira mais clássica possível, quer dizer, na calma épica”,⁵⁶⁴ há margem para concluir que também as relações sociais, aparentemente legíveis em seus comportamentos observáveis no cotidiano, também seriam detentoras de um variável grau de opacidade, mais ou menos acentuado, constatação necessária a que se empreenda o trânsito crítico entre cena e mundo, e, então, o processo de desvendamento e compreensão produtivos, dos dois termos, mundo e cena, possa avançar.

Pavis alude a esse desafio da legibilidade do gesto em cena, ponderando que, por um lado, “tudo, na verdade, é significante no trabalho gestual do ator, nada é deixado ao acaso, tudo assume valor de signo e os gestos, qualquer que seja a categoria a que pertençam, entram na categoria estética”,⁵⁶⁵ ao mesmo tempo, por outro lado, “o corpo do ator nunca é totalmente redutível a um conjunto de signos, ele resiste à semiotização como se o gesto, no teatro, conservasse sempre a marca da pessoa que o produziu”.⁵⁶⁶

Acrescento a afirmação de Féral que, dissertando sobre a produção da teatralidade cênica, afirma que no âmbito dessa o corpo teria um estatuto soberano, ele seria “mais do que um simples suporte de informação e conhecimento, mais do que um veículo de representação e *mimesis*, ele manifesta a presença do ator, a imediaticidade do evento, a natureza material do corpo”. Nessa duplicidade constitutiva, assim “como o espaço, o ritmo e a ilusão, ora opaco, ora transparente, como linguagem, fábula, personagem e atleta, o corpo do ator é sem dúvida um dos mais importantes componentes da teatralidade cênica”.⁵⁶⁷

⁵⁶⁴ BRECHT, 1973, p. 56. “[...] función del teatro hallar da forma de representar esta falta de claridad de la manera más clásica posible, es decir, en la calma épica”.

⁵⁶⁵ PAVIS, 1999, p. 186.

⁵⁶⁶ PAVIS, 1999, p. 186.

⁵⁶⁷ FÉRAL, 2002, p. 101. “More than a simple bearer of information and knowledge, more than a vehicle of representation and mimesis, it manifests the presence of the actor, the immediacy of the event, and the material nature of the body”.

No que tange ao material mais imediatamente associado ao *Gestus* – a gestualidade do ator, somada à fala – corpo e voz trazem definitivamente essa marca ambígua, nos dizeres da autora, advinda da “tensão então criada entre as estruturas simbólicas e o ‘eu’”.⁵⁶⁸

É importante ser considerado esse dado de opacidade no trabalho corporal na configuração de *Gestus* sociais, não somente com relação ao corpo do ator, mas a todo elemento da cena teatral, pois não somente a presença viva do ator pode colocar questões por meio de sua opacidade ao leitor do espetáculo teatral: tudo vai depender da relação entre o objeto a ser lido e os diversos fatores aludidos acima, que interferem, entre outros, na relação possível de ser estabelecida entre a cena e seu respectivo espectador.

Ainda buscando aportes para esta reflexão, em Sarrazac encontro que o teatro re-teatralizado de Brecht trata não de “encenar o real, mas sim de colocar frente a frente, de confrontar os elementos autônomos – ou signos, ou hieróglifos – que constituem a realidade específica do teatro”, elementos “discretos, separados, insolúveis, que remetem apenas para o enigma do seu aparecimento e da sua organização”.⁵⁶⁹ As peças e espetáculos de Brecht teriam, segundo Sarrazac, em relação a outros autores e diretores proeminentes do mesmo período histórico, “a enorme vantagem de integrar a dimensão da História, do social, do político tomando o partido da literalidade”⁵⁷⁰, que “tem como único objectivo afirmar a presença e a materialidade do teatro”.⁵⁷¹

Nessa direção, o autor não deixa de registrar críticas feitas a Brecht, nas quais esse era acusado de não ter levado plenamente a cabo essa aposta na literalidade da cena (a qual foi mais radicalmente empreendida nos anos 1980 e 1990), em uma exigência de um “acontecimento cênico que, nesse caso, seria pura apresentação, pura *presentificação* do teatro, de tal forma que apagaria toda e qualquer ideia de representação, de repetição do real”. [grifo do autor]⁵⁷²

Tal vertente tende a desqualificar o avanço brechtiano em direção a um novo patamar de realização cênica, em prol de um instante teatral mais dilatado, capaz de “colocar mais distância entre o jogo e a sua significação”, capaz também de “libertar definitivamente a

⁵⁶⁸ FÉRAL, 2002, p. 100. “As space, rhythm, and illusion, as both opaque and transparent, as language, story, character, and athlete, the body of the actor is without doubt one of the most important elements of stage-related theatricality”.

⁵⁶⁹ SARRAZAC, 2009, p. 23.

⁵⁷⁰ SARRAZAC, 2009, p. 27.

⁵⁷¹ SARRAZAC, 2009, p. 25.

⁵⁷² SARRAZAC, 2009, p. 30.

teatralidade de toda e qualquer função de comentário relativamente à acção”.⁵⁷³ Essa libertação, se representa um passo adiante em relação a um aprisionamento anterior do teatro ao sentido, não deixa de desembocar em uma destruição de toda possibilidade desse último, levando Jean Baudrillard a constatar ironicamente: “Já não usufruímos nem das aparências nem do sentido”.⁵⁷⁴

Eis um risco do teatro contemporâneo: esgotar-se na busca desenfreada de uma autorreferencialidade que se esgota em si mesma, que não intenciona mais que se colocar como aparência efêmera de uma pretendida total ausência de sentido. Daí a importância de categorias como o *Gestus*, que, se são passíveis de trazer em si resquícios anacrônicos de um percurso político historicamente superado, ainda assim guardam interrogações produtivas a respeito das relações que o homem estabelece com a arte teatral, o mundo e o sentido.

4.8 A leitura do espetáculo teatral a partir do *Gestus*

Após ter apresentado e discutido conceitos, questões e relações que tangenciam a utilização do *Gestus* como operador conceitual na leitura do espetáculo teatral, e antes de sintetizar graficamente, por meio de um esquema, a proposta que apresento nesta Tese – formulação que, como toda operação que se pretende em alguma medida conclusiva, é, de fato, parcial e provisória, portanto, sujeita a questionamentos e modificações futuras –, é necessário explicar os elementos que compõem o itinerário de leitura do espetáculo teatral que defini ao longo do percurso desta pesquisa, diante de meu objeto, o espetáculo teatral *O Guesa Errante ou...*

A partir da síntese efetuada por Brecht, que retomo aqui, quando define *Gestus* social como “o gesto relevante para a sociedade, o gesto que permite conclusões sobre as circunstâncias sociais”,⁵⁷⁵ e depois do extenso percurso investigativo, em busca de compreender melhor o *Gestus*, encontro, nessa breve citação, a dupla interrogação a ser feita diante do espetáculo em foco.

Eis minha reformulação dessas duas perguntas brechtianas, em favor de minha proposta de leitura do espetáculo teatral: como um determinado gesto (aqui entendido como objeto da leitura, podendo abarcar o espetáculo teatral como um todo ou um trecho dele) é

⁵⁷³ SARRAZAC, 2009, p. 31.

⁵⁷⁴ Baudrillard *apud* SARRAZAC, 2009, p. 32.

⁵⁷⁵ BRECHT, 1967, p. 79.

relevante para a sociedade (aqui, os termos relevância e sociedade situam-se no mundo de referimento⁵⁷⁶ de que disponho como leitor, e que se vai expandindo, no desenvolvimento da leitura)? Até que ponto esse mesmo gesto permite-me elaborar conclusões, ou ampliar a compreensão e a problematização de questões sociais (estabelecidas a partir da observação do cotidiano e da reflexão crítico-social sobre as relações dos homens entre si)?

É essa dupla interrogação do *Gestus* que norteia a leitura que apresento de *O guesa errante ou...* no próximo capítulo, servindo de impulso para proceder futuramente outras leituras e formular outras questões que se façam necessárias a cada passo, diante de cada sequência cênica a ser examinada, no meu trajeto como leitor do espetáculo teatral.

Iniciando a explicação do esquema que apresento a seguir, proponho que o *Gestus* como operador conceitual promove um processo de leituras conjugadas da cena e do mundo.

Partindo desse pressuposto, o leitor, utilizando o *Gestus* para interrogar a cena, inicia o movimento de leitura a partir desse operador, daí a seta na direção *Gestus* > cena (aqui entendida como espetáculo teatral), em busca de identificar e compreender a relevância dessa cena para a sociedade, relevância que se fundamenta nas conclusões passíveis de serem construídas acerca do mundo (aqui entendido com o complexo de relações sociais a que a cena remete, ou que a cena problematiza, encontradas no âmbito do mundo de referimento do leitor, mundo que se encontra em contínua expansão).

No processo de interrogação da cena, o mundo também é interrogado pelo *Gestus*, daí a seta na direção *Gestus* > mundo, e isso ocorre na medida em que, no mundo de referimento do leitor, os acontecimentos cotidianos e a reflexão sobre esses, as situações onde acontecem e são pensadas as relações sociais em sua complexidade, também tornam-se fonte fundamental para a produção de conhecimento sensível, criativo e crítico, a fim de que se possam buscar respostas para a dupla interrogação feita a partir do *Gestus*.

Ao mesmo tempo, desse processo interrogativo conjugado resulta que cena e mundo questionam-se mutuamente, daí as setas recíprocas, cena < > mundo, em um processo dialético de construção de novas compreensões, seja da cena como modelo de um mundo passível de transformação, seja do mundo como referente de uma cena situada esteticamente, política, social e culturalmente. Vale lembrar que cena e mundo somente estão separados por um movimento teorizante de compreensão da relação entre a cena em si e o que lhe é exterior.

Nessa proposta, o *Gestus* pode ser utilizado tanto como categoria teórica mais ampla, quanto como concretização cênica (*Gestus* social), formulação sintética (*Gestus* fundamental),

⁵⁷⁶ Cf. ECO, 2002, p. 113.

ênfase na teatralidade como recurso de exposição cênica (*Gestus* da demonstração) ou ênfase na relação do espetáculo com o espectador como *locus* do exercício produtivo da leitura (*Gestus* da entrega). Cada uma dessas cinco compreensões está, portanto, em jogo ao longo da leitura, sendo denominadas categorias básicas.

Meu caminho de leitura abarca quatro etapas ou movimentos: descrição, análise, interpretação e discussão, sendo que essas etapas não diferem da estrutura em que se organizam muitas pesquisas acadêmicas, e posso dizer que são mesmo inspiradas nesse tipo de organização da relação reflexiva do sujeito com o objeto de conhecimento.

As quatro etapas não se dão nessa ordem e, reitero, ocorrem muitas vezes simultaneamente, não se podendo prever a sequência em que acontecerão.

Somente a descrição é que, talvez, se estabilize como a primeira etapa, mas, como já ressaltai, mediante aporte de Pavis,⁵⁷⁷ descrever já é, de certo modo, ler.

O primeiro movimento de leitura é, pois, a descrição do espetáculo: descrevo o objeto de leitura (uma determinada sequência cênica ou um elemento do espetáculo teatral em exame), buscando detalhar aquilo que recebi por meio, principalmente, da visão e audição, e que, quando fui espectador presencial de *O Guesa Errante ou...*, chegou até mim por meio de minhas sensações, emoções e intelecções diante da presença material do espetáculo.

Minha descrição, no processo de elaboração desta Tese, contou, também, com o suporte de diversos registros do espetáculo: os registros fotográficos, os videográficos e as animações produzidas para serem projetadas no telão maior durante o espetáculo. Sou, portanto, um descritor privilegiado, o que conta muito para ampliar o alcance de minha leitura.

Após a descrição, vêm a análise e a interpretação.

Inspirando-me no arcabouço por meio do qual Morris organiza os pontos de vista da semiótica, dentro da perspectiva que me propus adotar como eixo metodológico de leitura, sobrepõem-se dois movimentos diferentes e complementares, que acontecem sem uma definição prévia de qual movimento deve vir antes ou depois: a análise sintática⁵⁷⁸ dos elementos de uma determinada sequência cênica descrita, ou seja, a busca de identificar possíveis relações entre os signos ou sistemas de signos, em suas influências mútuas, dentro de uma mesma narrativa cênica; e a análise semântica⁵⁷⁹ da mesma sequência cênica, ou seja, a busca de identificar relações entre os signos ou sistemas de signos e seus respectivos

⁵⁷⁷ Cf. PAVIS, 1999, p. 91.

⁵⁷⁸ Inspirada na dimensão sintática da semiótica segundo MORRIS, 1974, p. 27-37.

⁵⁷⁹ Inspirada na dimensão semântica da semiótica segundo MORRIS, 1974, p. 38-49.

objetos, ou referentes, mediados pelo meu mundo de referimento (aqui entra a contribuição de Eco, apontada anteriormente).

Os significados que construí, e que exponho no capítulo seguinte, resultam do cruzamento do que encontrei procedendo esses dois movimentos de análise, e deles resultam o processo que eu chamo aqui de interpretação, qual seja, a atribuição de significados ao excerto em foco.

É necessário acrescentar aqui a importância, tanto para as análises quanto para a interpretação dos aportes de um artigo inicial de Hildebrando, quando da estreia do espetáculo,⁵⁸⁰ e dos diversos artigos da publicação⁵⁸¹ organizada pelo mesmo professor, lançada posteriormente ao término das apresentações de *O Guesa Errante ou...*

Acrescento, também, a relevância de algumas conversas sobre o espetáculo, que tive com algumas pessoas, participantes ou não da equipe desse, ao longo de quase todo o período de meu doutoramento (julho de 2008 a dezembro de 2011).

Também de Morris retiro inspiração para proceder ao quarto movimento de leitura, que eu denomino discussão: essa eu obtenho mediante a reflexão sobre minha própria relação com a cena, correspondendo à dimensão pragmática da semiótica, segundo Morris.⁵⁸²

Reafirmo que, também, esse movimento, no exercício da leitura do espetáculo, ocorre junto aos demais, funcionando a delimitação dos três movimentos como recurso de compreensão teórica de um movimento único e complexo, que envolve variáveis numerosas e nem sempre passíveis de identificação precisa ou de padronização cronológica.

Nesse terceiro movimento, o que está em jogo é a relação entre o signo (nesse caso, *O Guesa Errante...*) e seu intérprete (nesse caso, eu, o leitor desse espetáculo).

Trata-se do impacto do espetáculo sobre mim, levando-me a desenvolver comportamentos (teóricos e/ou práticos) que, de algum modo, modificam minha relação com a cena e com o mundo.

É exatamente nesse terceiro movimento que se insere o *Gestus*, mais especificamente, como operador conceitual, constituindo-se como base para interrogar a cena e, então, buscando possíveis respostas, fazer avançar a leitura, completando, até onde é possível pensar-se em completude de uma leitura, o processo de ler o espetáculo.

Se o *Gestus* (e ademais a teoria teatral brechtiana de modo geral) parte da premissa de que o teatro deve ser útil socialmente – sem deixar de ser arte, ou melhor, especificamente por

⁵⁸⁰ HILDEBRANDO, Antonio. As errâncias do Guesa. In: HILDEBRANDO, MENDONÇA e GUSMÃO (orgs.), 2007, p. 40-46.

⁵⁸¹ HILDEBRANDO (org.), 2008.

⁵⁸² Inspirada na dimensão pragmática da semiótica segundo MORRIS, 1974, p. 50-67.

ser arte – e que essa utilidade reside na potencialidade do espetáculo permitir conclusões, ou reflexões a respeito de problemáticas sociais pertinentes, é, certamente, na dimensão pragmática da leitura, na discussão da relação que eu, leitor do espetáculo, estabeleço com o mesmo e, assim, mediado por essa relação, volto-me recorrentemente para o espetáculo e para o mundo, é nesse movimento conjugado de leituras que opera privilegiadamente o *Gestus* em sua utilização como ponto de partida para interrogar a cena e promover a leitura desta.

A parte mais variável da proposta é a utilização das categorias de apoio, sejam aquelas advindas das relações do *Gestus* com outros conceitos brechtianos (*distanciamento*, historicização, fábula e separação), sejam as ligadas à da semiótica do teatro (teatralidade, mobilidade, referencialidade e legibilidade). Vale reiterar que essas oito categorias de apoio surgiram a partir da pesquisa bibliográfica e do contato com o meu objeto de leitura.

Segue-se, na próxima página, o esquema em que sintetizo minha proposta.

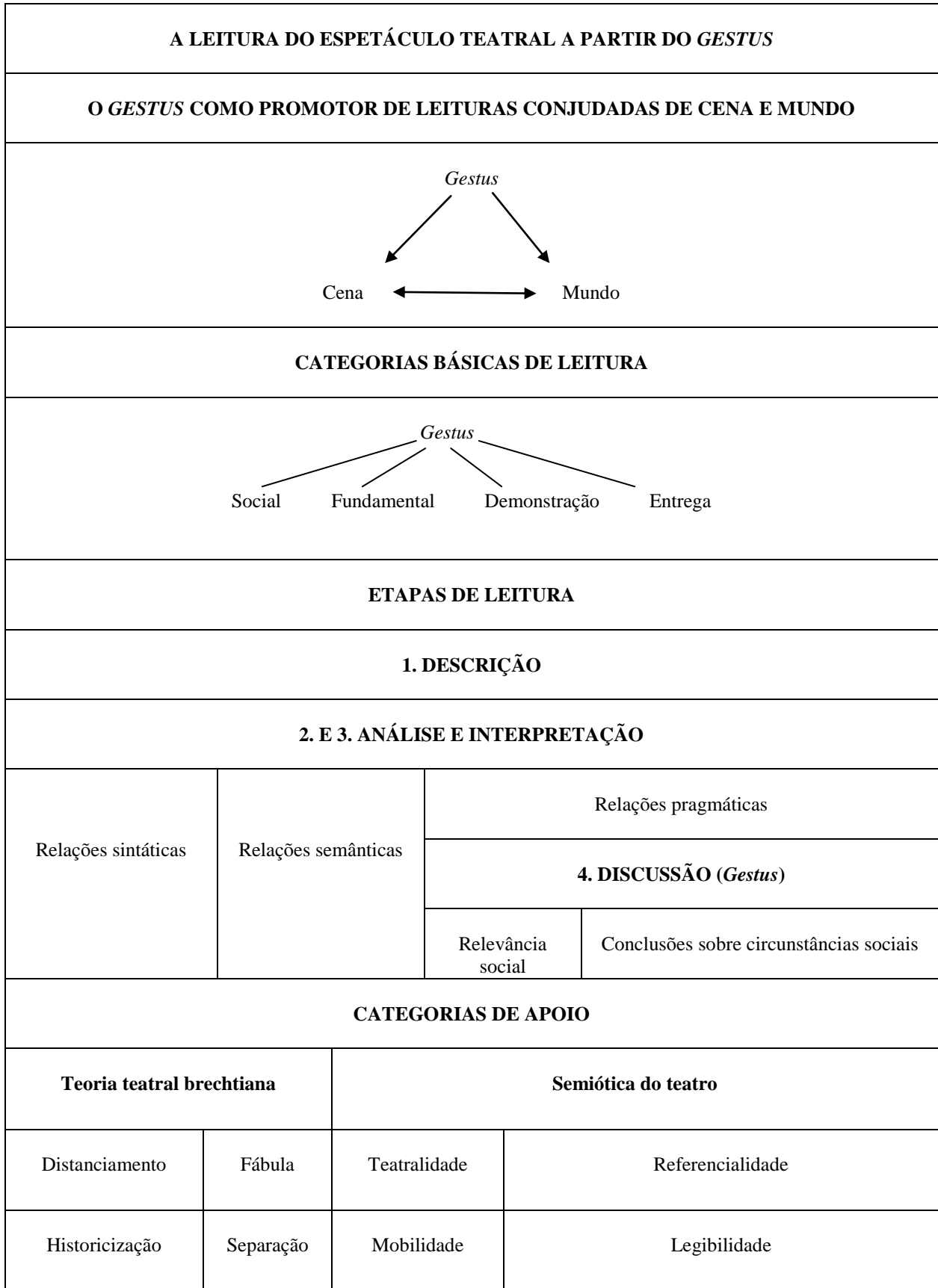


FIGURA 1 – Esquema da proposta de leitura do espetáculo teatral a partir do *Gestus*

Terminado o trajeto de fundamentação teórica e metodológica da minha proposta de leitura do espetáculo teatral a partir do *Gestus*, trajeto registrado ao longo dos quatro primeiros capítulos desta Tese, passo a apresentar ao leitor os resultados da leitura que construí de *O Guesa Errante ou...*, utilizando o *Gestus* como operador conceitual.

Capítulo 5

Preâmbulo: o título e o texto dramático de *O Guesa Errante ou...*

E eu arranjei as frases de modo que
 Seus efeitos se fizessem visíveis, de modo portanto
 Que o fato de tê-las falado podia
 Fazer aquele que falava feliz, ou infeliz
 E a nós podia nos fazer infelizes, ou felizes
 O fato de terem-nas assim falado.
 (Isto dificultava assistir às peças: a primeira
 Impressão surgia somente na segunda vez.)

Bertolt Brecht

Antes de expor a leitura do espetáculo em si, apresento ao leitor os resultados da utilização de minha proposta, tomando como objetos o título e o texto dramático de *O Guesa Errante ou...*

Esses dois materiais escritos deram-me oportunidade de testar minha proposta e, ao mesmo tempo, possibilitaram fazer ajustes na mesma, além de levantar uma série de dados, efetuando um conjunto de análises e interpretações que se somam, enriquecendo sobremaneira a compreensão do espetáculo propriamente dito, cuja leitura será apresentada no capítulo 6.

Na epígrafe, acompanhamos o poeta Brecht tratar de sua incessante busca de conferir ao texto dramático, às palavras a serem ditas pelos atores, a qualidade de provocar reações nos espectadores, reações que os levassem a dar continuidade ao processo reflexivo que era parte intrínseca do discurso artístico brechtiano.

A ideia de ter que assistir mais de uma vez o espetáculo para que surja a impressão pretendida alude ao processo de instauração proposital de lacunas que se tornem, mesmo após o encontro do espetáculo com o espectador, materiais produtivos, no sentido de contribuir para mudanças na prática social, incluindo a prática da recepção teatral.

Influências dessa busca brechtiana podem ser identificadas nos dois materiais textuais escolhidos para deles fazer a leitura, conforme penso ser possível constatar ao longo deste capítulo.

5.1 O título

O Guesa Errante

OU DE COMO O HISTORISCHES UND ETNOLOGISCHES MUSEUM VON KUBENKRID E O G.R.E.S. ACADÊMICOS DO MÁKENEYÁ SE “UNIRAM” PARA APRESENTAR A ERRÂNCIA DO *GUESA* TÃO FIDEDIGNA QUANTO POSSÍVEL À VERSÃO FAC-SIMILAR DA OBRA DO SR. SOUSÂNDRADE.⁵⁸³

O título é composto de duas partes, articuladas pelo termo “ou”.

A primeira parte é uma referência direta ao poema *O Guesa*, de Sousândrade, a segunda parte, um conjunto composto de expressões e termos em língua portuguesa, alemã, txucarramãe e macu.

O título, seguido do termo “ou”, apresenta-se, aparentemente, como um nome acompanhado de sua respectiva equivalência ou explicação.

No entanto, muito mais que equivaler ou explicar, o que está colocado nesse longo enunciado complementar é todo um programa estético e político, que aponta para um posicionamento crítico-social de seus autores diante do poema, do teatro, da universidade e do mundo.

Há um embrião de fábula no título, instaurado pela presença dos termos “se ‘uniram’” e “apresentar”, no sentido de que os mesmos indicam ações a serem desenvolvidas em uma narrativa que se estrutura a partir da reunião de duas instituições sociais (museu e Escola de Samba) para realizar um evento que rememora uma errância, uma trajetória, um itinerário de um autor/protagonista de uma determinada obra poética.

Nesse caso, a fábula prefigurada diz respeito ao projeto de sentido que norteia o processo de criação do produto cênico diante do qual o espectador coloca-se, projeto formulado no título do texto dramático.

Os termos do título, como resíduos desse processo, instauram alguns campos semânticos que, colocados em jogo na formulação do enunciado, podem ser identificados, isolados e examinados, conforme segue-se nos próximos subtítulos.

⁵⁸³ O roteiro, de Antonio Hildebrando. In: HILDEBRANDO (org.), 2008, p. 16.

5.1.1 *O Guesa Errante*

A inclusão inicial do título do poema sousandradino, denominado *O Guesa*⁵⁸⁴ – ainda que o próprio Sousândrade refira-se ao poema também como “*Guesa Errante*”⁵⁸⁵ – evoca o material literário a partir do qual se deflagra todo o processo de criação cênica cujos resultados são o texto dramático e o espetáculo teatral *O Guesa Errante ou...*

Esse material literário escolhido traz, em si, potencialmente, numerosas questões acerca da criação artística e da posição social do artista.

O longo poema, composto de XIII Cantos, dentre os quais alguns ficaram inacabados, foi escrito pelo maranhense Joaquim de Souza Andrade (1832-1902), autodenominado Sousândrade.

Segundo o levantamento histórico e a análise literária feitos por Augusto e Haroldo de Campos, o poeta “produziu uma obra que não teve nem poderia ter o auditório que merecia”,⁵⁸⁶ pois “escapava ao limiar de frequências da sensibilidade de seus contemporâneos, que se definia pelas principais vertentes do Romantismo canônico”.⁵⁸⁷

O próprio Sousândrade demonstra consciência do descompasso entre sua produção literária e a que predominava em seu tempo.⁵⁸⁸

Sua obra fica, durante muito tempo, quase totalmente desconhecida no Brasil, inclusive no meio literário, até a publicação dos irmãos Campos, em 1964 (ano de sua primeira edição), fonte principal das informações e reflexões procedidas neste ponto da leitura do título de *O Guesa Errante ou...*

Segundo esses autores, os versos sousandradinos rompem o estilo romântico, constituindo “uma linguagem sincrética por excelência, abrindo-se em um verdadeiro feixe de dicções, que tanto vai se alimentar nos clássicos da língua portuguesa, quanto se projeta em invenções premonitórias do futuro da poesia”,⁵⁸⁹ para tanto optando por

⁵⁸⁴ Fac-símile da capa de uma das publicações de *O Guesa*. In: CAMPOS e CAMPOS (org.), 2002, p. 191.

⁵⁸⁵ Sousândrade In: CAMPOS e CAMPOS (org.), 2002, p. 193.

⁵⁸⁶ Augusto e Haroldo de Campos In: CAMPOS e CAMPOS (org.), 2002, p. 23-24.

⁵⁸⁷ Augusto e Haroldo de Campos In: CAMPOS e CAMPOS (org.), 2002, p. 24.

⁵⁸⁸ Cf. Sousândrade In: CAMPOS e CAMPOS, 2002, p. 197.

⁵⁸⁹ Augusto e Haroldo de Campos In: CAMPOS e CAMPOS (org.), 2002, p. 32.

[...] um fraseado de torneio original e inusitado, que se lança à importação constante de recursos sintáticos e morfológicos de extração estrangeira (greco-latina, francesa, anglo-germânica), além de eventuais interpolações idiomáticas (de palavras ou sintagmas) que vão beber ainda em outras fontes, como o tupi, o quíchua, o espanhol, o italiano, o holandês.⁵⁹⁰

Essas características estilísticas heterogêneas podem ser alinhadas com a trajetória pessoal do poeta, que tem uma vida inquieta e atormentada e, em parte devido a essas características, viaja para ou reside em outros estados brasileiros, além do Maranhão (Amazônia, São Paulo), e mesmo em outros países (França, Inglaterra, países das Américas Central e do Sul, Estados Unidos).⁵⁹¹

De personalidade inconformista e trajetória desajustada, com fortes inclinações abolicionistas e republicanas, vivendo em um momento em que ainda predominam no Brasil ideários escravocratas e monárquicos, “ele se considerava um *maudit*, um guesa: – peregrino destinado ao sacrifício, na mitologia dos muíscas colombianos.” [grifo dos autores]⁵⁹²

A lenda em que se baseia *O Guesa* é a de um costume ritual dos indígenas muíscas, que destinavam, desde o nascimento, um menino a ser educado no templo até completar 10 anos de idade, e, então, o faziam peregrinar por um trajeto prefixado dentro do território desse povo (situado na região da atual Colômbia), para ser, aos 15 anos, morto a flechadas, e ter seu coração ofertado em sacrifício ao deus sol, para a garantia de boas colheitas.⁵⁹³

O poeta identifica-se com o personagem central da lenda e parece projetar em seu respectivo poema questões de sua conflituosa existência familiar e social. Além disso, Sousândrade amplia o alcance geográfico e evidencia o caráter político da lenda, estendendo-a “aos povos aborígenes da América destruídos ou colonizados pelo europeu”, e transfere o seu próprio inconformismo “para uma cosmovisão reformadora, na qual propõe uma hierarquia de valores, como perspectiva de uma nova civilização americana”.⁵⁹⁴

Na construção de uma compreensão poética ampliada dessa perspectiva civilizatória, Sousândrade modifica a origem do protagonista, redefinindo-o como um jovem inca que, por

⁵⁹⁰ Augusto e Haroldo de Campos In: CAMPOS e CAMPOS (org.), 2002, p. 33.

⁵⁹¹ Cf. Augusto e Haroldo de Campos In: CAMPOS e CAMPOS (org.), p. 651-654.

⁵⁹² Augusto e Haroldo de Campos In: CAMPOS e CAMPOS (org.), 2002, p. 38.

⁵⁹³ Cf. Augusto e Haroldo de Campos In: CAMPOS e CAMPOS (org.), 2002, p. 47.

⁵⁹⁴ Augusto e Haroldo de Campos In: CAMPOS e CAMPOS (org.), 2002, p. 48.

sua vez, não se restringe, em sua peregrinação ritual, ao território muísca: a exemplo do próprio poeta, o protagonista do respectivo poema ultrapassa fronteiras e percorre África, Europa, vai dos Andes à foz do Amazonas, passa pelo Maranhão, Rio de Janeiro, Antilhas, América Central, Golfo do México, Estados Unidos, Panamá, Venezuela, Peru, Bolívia e Chile.⁵⁹⁵

A nova civilização, de algum modo cogitada no poema, fundamenta-se em ideais políticos que fundem elementos gregos, incaicos e cristãos, sob a inspiração direta da recente República Norte-Americana, sem, no entanto, deixar de “descobrir no coração da grande república do norte o câncer de Wall-Street, investindo sua poética de uma visada ideológica que a projeta em cheio na problemática de nosso tempo”.⁵⁹⁶

Ecoando as informações e comentários dos irmãos Campos, podemos relacionar a visão crítica do poeta, expressa em *O Guesa*, também à nossa atualidade, à década de 2010, remetendo aqui à crise econômica dos Estados Unidos de 2008, que continua tendo consequências na economia mundial até os dias de hoje, fato pontual de uma problemática que não deixa de ser sugerida, em alguma medida, tanto pela narrativa poética de *O Guesa*, quanto pela narrativa cênica de *O Guesa Errante ou...*

No poema sousandradino, destacam-se dois Cantos: o “Tatuturema” e o “Inferno de Wall Street”. Esses Cantos foram escritos em um intervalo de tempo de 15 anos, e o poeta neles inova até mesmo no nível da tipografia, cujos caracteres fornecem ao poema um singular caráter dramático, trazendo para sua escrita rubricas e personagens que dialogam entre si ao modo de uma peça teatral descontínua, sendo que quase cada estrofe constitui uma narrativa independente, em miniatura.

Uma sequência torrencial de informações e situações de toda ordem é distribuída nas estrofes que compõem esses dois cantos, tornando sua leitura uma tarefa muito difícil.

No “Tatuturema”, encontramos “a dança-pandemônio dos indígenas decadentes na Amazônia, corrompidos pelos colonizadores, e que envolve, no seu rodopio infernal, personalidades autênticas da história brasileira e americana”,⁵⁹⁷ enquanto que, no “Inferno de Wall Street”, o poeta desenha

⁵⁹⁵ Cf. Augusto e Haroldo de Campos In: CAMPOS e CAMPOS (org.), 2002, p. 49.

⁵⁹⁶ Augusto e Haroldo de Campos In: CAMPOS e CAMPOS (org.), 2002, p. 49.

⁵⁹⁷ Augusto e Haroldo de Campos In: CAMPOS e CAMPOS (org.), 2002, p. 56.

[...] toda a peripécia da República Norte-Americana na década de 1870, para onde convergem, por via dos jornais da época, ecos de sucessos, incidentes e conturbações internacionais, tais como a proclamação da Rainha Vitória – Imperatriz das Índias; a Guerra Franco-Prussiana; a Comuna de Paris.⁵⁹⁸

O poeta sintetiza, portanto, acontecimentos históricos de marcado acento político, misturando personagens imaginários e reais, condensando, em cada estrofe, distintos e complexos eventos, distorcendo a grafia de palavras, exacerbando sua sonoridade e inventando termos compósitos.

Por meio de tais procedimentos, funda uma ordem ficcional de ousada tessitura estética e política, promovendo momentos de metalinguagem que situam o poema no limite da cultura literária ao alcance de Sousândrade (alcance notavelmente amplo, diga-se de passagem), colocando-o como um autêntico precursor das futuras incursões poéticas modernistas.

É a esse desafiador material literário que o título refere-se, em sua primeira parte, para, como em uma refração sintética da construção coletiva e heteróclita que se deu como resultado do processo de criação de *O Guesa Errante ou...*, desdobrar em seguida o programa-síntese do espetáculo teatral com o qual se encontraram as suas sucessivas plateias, programa que abrange também o texto dramático com o qual ainda podem e poderão encontrar-se futuros leitores (cf. o Anexo B desta Tese).

5.1.2 OU

Esse termo remete a uma alternativa, uma vez que o título pode ser *O Guesa Errante* e, ao mesmo tempo, o restante do enunciado.

⁵⁹⁸ Augusto e Haroldo de Campos In: CAMPOS e CAMPOS (org.), 2002, p. 56.

Indicando uma possibilidade de escolha para o nome do espetáculo, o termo leva-me a retomar aqui Brecht, em uma fala de sua peça “Os Horácios e os Curiácios”, na cena “As sete maneiras de usar a lança”: refiro-me à réplica “Em uma coisa existem muitas coisas”.⁵⁹⁹

No nome dado ao espetáculo, inscreve-se não somente o eixo central do sentido global do trabalho – que eu identifico como uma metanarrativa sobre processos de dominação cultural em que nós, brasileiros e latino-americanos, continuamos imersos em nossos tempos “pós-colonialistas” (as aspas são propositais).

Ou seja, no título, estão presentes “muitas coisas”, uma vez, que a “ou” segue-se uma sintética descrição de elementos temáticos, estilísticos, estéticos e políticos envolvidos no processo de criação cênica desencadeado a partir do poema sousandradino.

Mesmo na forma reduzida do nome do espetáculo, *O Guesa Errante ou...*, já encontra-se, em embrião, a possibilidade de que no espetáculo existam outras coisas, e mesmo muitas outras coisas, ou, até, que o espetáculo seja, ele mesmo, outras coisas, que não somente um espetáculo teatral: nesse caso, elementos vários de um itinerário criativo, ecoando o grande tema do “errar”, na acepção de “percorrer”.⁶⁰⁰

5.1.3 DE COMO

Os dois termos remetem ao modo de fazer-se algo, ao percurso desenvolvido até chegar-se a um resultado, ao “errar” que caracteriza um coletivo teatral disposto a investir em uma proposta excêntrica (no sentido de fora de um centro apaziguador), que lança os empreendedores em um caminho não muito (pré) definido.

Aqui eu ressalto o “como”, a maneira pela qual determinado coletivo de professores e alunos – atores, diretor/dramaturgo e demais colaboradores – apropriam-se sensível, criativa e criticamente de um dado material literário.

Faço menção aqui ao *Gestus* da demonstração, ou seja, à ênfase que esse fragmento do título confere ao “como”, aos procedimentos cênicos utilizados para evidenciar a teatralidade

⁵⁹⁹ BRECHT, 1991a, p. 164.

⁶⁰⁰ Cf. FERREIRA, 1986, p. 679.

de uma determinada visão de aspectos das relações dos homens entre si, ou de problemáticas sociais (que vão aparecer ao longo da leitura), na forma de um discurso cênico com nítido acento crítico-social.

Lançando mão da “fixação do não-porém”,⁶⁰¹ é possível dizer o seguinte, em relação ao que proponho na leitura desse fragmento do título: o título “não” destacou o caráter definitivo de um produto artístico a ser apresentado, “porém”, focalizou o caráter processual que marca a visão dos construtores do espetáculo intitulado de tal modo que esse caráter é que resulta destacado.

O enunciado volta-se sobre si mesmo (como é próprio de toda obra de arte, tal como lembra-nos Ubersfeld),⁶⁰² sem fazer apenas esse movimento: também explicita aspectos do mundo para o qual aponta.

Desse modo, o título é capaz de, como diz Koudela, “mostrar que a decisão por uma ação determinada significa, também, uma decisão tomada em detrimento de outras ações” e, assim, talvez, seja possível, “evitar que aquilo que é mostrado como ação e acontecimento seja apresentado como necessário, sem alternativa”.⁶⁰³

A tensão dialética entre o que algo é e o que esse algo também pode ser mantém-se, no título de *O Guesa Errante ou...*, a partir da combinação dos fragmentos “ou” e “de como”.

5.1.4 O HISTORISCHES UND ETNOLOGISCHES MUSEUM VON KUBENKRID

O museu é, convencionalmente, o lugar do antigo, do remoto, do vestígio, de algo que se passou, de alguém ou alguma coisa cuja existência produtiva terminou.

Nessa instiuição, segundo Tania Mara Galli Fonseca, Andresa Ribeiro Thomazoni, Vivian Lockmann e Vitor Butkus

A prática de reunir acervos se desloca, então, da casa do artista para espaços caracterizados pelo acúmulo: acúmulo de tempo e coleção de processos, que são

⁶⁰¹ BRECHT, 1967, p. 162-163.

⁶⁰² Cf. UBERSFELD, 2005b, p. 45.

⁶⁰³ KOUDELA, 2001, p. 113.

deslocados de seus territórios gerativos e reterritorializados na malha social compartimentada. O ato de catalogar, assim considerado, acha-se imerso nos paradoxos que o sistema capitalista coloca à atitude criadora.⁶⁰⁴

Paradoxalmente, portanto, a opção por cuidar e conservar vem acompanhada, no contexto capitalista e dentro de uma visão mais convencional de museu, pelas ações de isolar, desenraizar. Os processos que se congelam promovem o sepultamento de uma ação (de uma arte) que se deu como resultado de um movimento. Movimento que parou, ou foi acumulado, na forma de sua paralisação.

Aqui devo mencionar que há, certamente, todo um movimento de trabalho educativo em museus, dentro e fora do Brasil, que foge dessa imagem de paralisia da história e da cultura.

Ao invés de uma mediação semelhante à operada pela figura da diretora do museu na sequência inicial de *O Guesa Errante ou...* (que será lida no próximo capítulo), mediação que, utilizando as palavras de Rejane Coutinho, “pressupõe um discurso unilateral e legitimador que afirma e confirma o lugar da obra e de seu autor – o artista – no mundo da arte” e que “é uma herança dos sistemas elitistas excludentes, que desconsideram uma possível autonomia de observação dos sujeitos que se veem diante das obras obrigados a seguir as indicações do guia”,⁶⁰⁵ têm sido desenvolvidos outros modelos de mediação dos acervos museais.

Essa mudança tem sido impulsionada, por um lado, pelas demandas dos que investem seu capital em eventos ligados aos acervos locais e itinerantes, demandas preocupadas em primeiro lugar com o número de visitantes.

Por outro lado, há o impulso dado pelo movimento da arte/educação brasileira, no qual a Proposta Triangular, já mencionada no capítulo anterior,⁶⁰⁶ e que foi, por sinal, engendrada no contexto de um museu, tem sido uma das formas de modificar as inadequadas estratégias de mediação cultural e social que costumam ocorrer nesse tipo de instituição.

Com outra citação de Coutinho, completo as informações acerca desse outro viés de compreensão do museu:

⁶⁰⁴ FONSECA, THOMASONI, LOKMANN E BUKTUS, 2009, p. 411.

⁶⁰⁵ Rejane Coutinho In: BARBOSA e COUTINHO (orgs.), 2009, p. 172.

⁶⁰⁶ Cf. BARBOSA, 1998, p. 30-51.

Nesse contexto, o espaço de mediação entre objetos culturais e o público pode ser entendido como um espaço de educação não reprodutiva e, sendo assim, os atores envolvidos nessa prática podem ter outros papéis: de sujeitos passivos e reprodutores de informações podem passar a sujeitos ativos que interagem e se apropriam de conhecimentos.⁶⁰⁷

Essa perspectiva, que se coloca como alternativa, não é, certamente, a que prepondera na maioria dos museus em funcionamento.

Voltando à leitura do museu concebido nos termos do “congelamento” da história, que é, como parece-me, que se incorpora esse termo – em uma abordagem crítica, obviamente, e que tende a produzir sobre o leitor o mesmo efeito descrito acima por Coutinho – ao título ora examinado, se esse museu é histórico, há um reforço desse campo semântico, na medida em que a história, convencionalmente, é entendida como o relato de fatos de outrora.

Ao contrário da visão brechtiana, da história como contraposição permanente do passado e do presente, tudo que é “histórico” ainda tende a ser visto como ligado somente a um acontecimento que já se perdeu na inexorável marcha do tempo.

Se o museu histórico pauta-se pela etnologia, cujo significado no dicionário é “ramo da antropologia que estuda a cultura dos chamados povos naturais”,⁶⁰⁸ há um triplo reforço de uma perspectiva etnocêntrica, pois – mais uma vez convencionalmente – os indígenas são considerados “povos naturais”, em contraposição aos povos que teriam “evoluído” ao superarem os limites de uma dependência “excessiva” da natureza.

Os indígenas estão, nessa linha de raciocínio, ligados ao passado, mantenedores de tradições imemoriais que não mais correspondem à “evolução” da humanidade “atualizada”.

O termo em txucarramãe “kubenkríd” (que significa “homem branco”), irrompendo no enunciado em alemão, promove um jogo semântico, definindo qual parte da humanidade não “evoluiu” e da qual se têm agora guardados e expostos os resquícios de sua história, história de um povo que passou, ou cuja história já se passou, ou que a etnologia toma por objeto de estudo, ou que é um “produto vencido”, fora de seu “prazo de validade”, de acordo com a visão da parte da humanidade “evoluída” e “politicamente correta” por “valorizar” uma cultura tão rica quanto a dos Txucarramãe, ligados à etnia Kayapó.

⁶⁰⁷ Rejane Coutinho In: BARBOSA e COUTINHO (orgs.), 2009, p. 172.

⁶⁰⁸ FERREIRA, 1986, p. 733.

Essa cultura, dividida em três grandes grupos, habitava

[...] desde tempos imemoriais, a região do curso inferior do rio Tocantins. Trata-se de um território constituído de planícies cortadas por rios margeados por galerias de florestas. As aldeias não eram jamais construídas longe da cobertura florestal e os Kayapó podiam, assim, utilizar da melhor maneira possível os recursos de dois biomas totalmente diferentes. Mas esse modo de vida econômico foi comprometido quando do aparecimento, no começo do século XIX, dos primeiros exploradores e colonizadores.

As conseqüências dos primeiros contatos diretos entre os Kayapó e os "brancos" podem ser caracterizados como, no mínimo, desastrosos. Bandos de conquistadores atacaram as aldeias kayapó fazendo inúmeras vítimas. Muitas mulheres e crianças foram levadas e vendidas como escravas nas cidades e aglomerados situados ao norte. Os Kayapó não tinham meios de resistir. Ainda que numericamente mais fortes que os devastadores, defrontaram-se com um inimigo armado de modo nitidamente mais eficaz. Era um combate desigual, mosqueteiros versus bordunas. Quando se tornou evidente que não havia nada a fazer contra o conquistador poderoso, os Kayapó abandonaram o seu território tradicional, fugindo para o oeste, o interior do país.⁶⁰⁹

O termo em txucarramãe, carregando os traços históricos acima citados, entre outros, desse modo, problematiza o fragmento do título ora examinado, instaurando um jogo irônico por meio do enunciado construído inicialmente com palavras em uma língua de uma cultura europeia (portanto, colonizadora, dominadora, central) e finalizado com uma palavra em uma língua de uma cultura indígena (portanto, colonizada, dominada, periférica).

É preciso ressaltar que o termo indígena escolhido significa exatamente o outro, o não indígena, o “homem branco”. Ou seja, sinaliza uma tentativa de colocar-se, por um instante, na pele desse indígena que olha para o homem branco.

É relevante sublinhar uma outra sutileza: o fato de que “kubenkríd” confunde-se, no plano da escrita, com as palavras alemãs devido a conter dois “k” e uma terminação em “d” mudo, letra e terminação comuns na língua alemã, característica lingüística que faz com que a palavra autóctone, indígena, termine “mascarada” de palavra estrangeira, alienígena.

O termo txucarramãe não deixa de existir, mas tem a sua identidade primeira deslocada pelo cotexto (entendido aqui como o “ambiente verbal” em que se situa determinado enunciado⁶¹⁰) – nesse caso, composto pelos demais termos do título, entre os quais está “kubenkríd”), e pelo contexto (entendido aqui como “o conjunto de circunstâncias

⁶⁰⁹ Cf. <<http://pib.socioambiental.org/pt/povo/kayapo/181>>. Acesso em 24/04/2012.

⁶¹⁰ Cf. Catherine Kerbrat-Orecchioni In: CHARAUDEAU e MAINGUENEAU, 2008, p. 127-128.

que rodeiam a emissão do texto linguístico e/ou da produção da representação; circunstâncias estas que facilitam ou permitem a compreensão”⁶¹¹) – nesse caso, composto pelo conjunto de dados decorrentes do conhecimento que tenho, tanto do texto dramático em foco quanto do espetáculo teatral em que esse mesmo texto foi utilizado, e também dos referentes em jogo.

Essa combinação contraditória, escolhida para dar nome a um museu histórico e etnológico, instância ficcional de um espetáculo teatral realizado no Brasil, dentro de uma universidade pública, financiado pela verba pública advinda do Ministério da Educação, via Edital Jovens Artistas, da Secretaria de Educação Superior,⁶¹² oferece condições para identificar um discurso não linear, formulado por meio da colocação em questão, a partir de sua evocação, de processos ideológicos de dominação cultural.

Tais processos, nós os acompanhamos, quase diariamente, nos meios de comunicação social, em relação à situação dos povos indígenas brasileiros, constantemente ameaçados pela construção de novas hidrelétricas e pela expansão contínua do negócio agropecuário, e também pelo abandono em que muitas vezes se encontram, em relação ao poder público brasileiro. Em que pesem os filtros ideológicos da mídia, principalmente da televisiva, as notícias chegam.

Evidentemente, essa relação não estaria completa se não se fosse feita menção a iniciativas em prol do resgate da dignidade e identidade indígenas, contando somente o estado de Minas Gerais com pelo menos 11 associações indígenas,⁶¹³ mas a tônica do discurso sobre essa problemática social na mídia massiva não parece ser essa. Um possível sintoma ideológico seja, exatamente, não chegarem tantas notícias positivas quantas negativas, em relação à situação efetiva das populações indígenas brasileiras.

Ao mesmo tempo, ainda são comuns, em nossas escolas da Educação Básica, no “Dia do Índio”, a representação estereotipada do indígena com traços museológicos (no pior sentido do termo) que disfarçam a necessidade de um conhecimento em profundidade de uma das grandes matrizes culturais que estão na base da formação cultural dos países americanos de colonização ibérica, entre eles, o Brasil.

⁶¹¹ PAVIS, 1999, p. 70.

⁶¹² Ao que tudo indica, esse Programa está desativado, pois nada encontrei sobre o mesmo em <http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=12498&Itemid=820>. Acesso em 10/04/2012.

⁶¹³ Informação disponível em: <<http://pib.socioambiental.org/pt/c/iniciativas-indigenas/organizacoes-indigenas/sobre-as-organizacoes>>. Acesso em 25/01/2012.

Essa situação de opressão pode ser tomada como exemplo de muitas outras, uma vez que, como citei acima, segundo Brecht, “em uma coisa existem muitas coisas”.⁶¹⁴

5.1.5 E O G.R.E.S. ACADÊMICOS DO MÁKENEYÁ

A outra instituição que é mencionada no título é a Escola de Samba.

De início, a presença dessa expressão remete aos desfiles que ocorrem anualmente no Rio de Janeiro, na Marquês de Sapucaí, durante o período do carnaval brasileiro.

Ao ser colocada logo após a referência ao museu, a ocorrência da Escola de Samba coloca-se como contraste imediato: ainda que se possa, também, associar a essa última um trajeto histórico de tradições locais cultivadas, uma vez que a história das Escolas de Samba cariocas – e também a história do carnaval como festa popular em todo o mundo – é longa, o que vem primeiro à mente é o evento do desfile, no qual se atualizam os significados da festa carnavalesca, em uma explosão de formas e cores, música e alegria, conagração e participação.

No desfile, fica evidente a dissolução momentânea dos papéis sociais cotidianos e a assunção provisória de outros papéis, ligados à ficção narrativa advinda do enredo e concretizada musicalmente no samba-enredo de cada Escola.

Quando pensa-se que, a cada ano, um novo enredo deve ser trabalhado, um novo samba-enredo deve ser composto e todos os elementos plásticos, as coreografias, enfim, todos os sistemas de signos que concorrem para a realização de um desfile de Escola de Samba devem ser reconfigurados e reconstruídos, a ideia de renovação evidencia-se, a ideia de ciclo que se repete em novas variações, a qual resulta confrontada com a estaticidade instilada pela ideia convencional de museu.

O contraste entre o velho e novo, entre o morto e o vivo, entre o ontem e o hoje, constitui uma polarização de significados que contribui para complexificar a produção de sentido advinda da leitura do título em foco.

⁶¹⁴ BRECHT, 1991a, p. 164.

Um segundo contraste possível de ser estabelecido é a contraposição da cultura erudita, concretizada no título em língua estrangeira, europeia (e eurocêntrica) e o enunciado em português, que alude a uma manifestação da cultura popular típica do Brasil (se o carnaval acontece mundo afora, as Escolas de Samba são típicas de nosso país).

No entanto, se for-se mais a fundo na reflexão, a própria língua portuguesa, mesmo a que se fala e escreve-se no Brasil, é, efetivamente, uma língua de origem europeia, é a língua que preponderou, portanto, imantada de sentidos eurocêntricos...

A questão torna-se mais complexa e pode-se perguntar onde estariam o erudito e o popular na constituição sincrética que caracteriza o carnaval brasileiro, e o carioca, em particular.

Essa, mantida aberta, interrogativa, seria uma primeira “camada” semântica desse fragmento do título de *O Guesa Errante ou...*

Por outro lado, há um estrato de significação que se coloca a partir do nome diferenciador da Escola de Samba, o nome que a especifica dentre todas, que é outro termo indígena, qual seja, “Mákeneyá”, que, por sua vez, significa “eu não sei, em língua macu”,⁶¹⁵ ou maku,⁶¹⁶ um conjunto de povos indígenas que

[...] se distribuem numa área limitada a noroeste pelo rio Guaviare (um dos afluentes colombianos do Orinoco), ao norte pelo rio Negro, ao sul pelo rio Japurá e a sudeste pelo rio Uneixi (um dos afluentes brasileiros do Negro). Este losango soma um total aproximativo de 20 milhões de hectares. Evidentemente, nem todo ele é ocupado pelos índios. A alta dispersão espacial dos seis grupos lingüísticos maku dentro desse vasto perímetro se deve à dominância de enormes áreas de caatinga ou campinarana, um tipo de floresta não ribeirinha, de solo extremamente pobre, pouca variabilidade vegetal e baixa concentração de animais de caça. Os Maku ocupam justamente as "manchas" de floresta de terra firme, onde a caça é mais abundante e a vegetação mais rica em espécies utilizáveis na alimentação ou na confecção de artefatos.⁶¹⁷

⁶¹⁵ Conforme consta em O roteiro, de Antonio Hildebrando. In: HILDEBRANDO (org.), 2008, p. 16, nota nº 3.

⁶¹⁶ “Já se tornou moeda corrente entre os regionais e na literatura etnográfica sobre o Noroeste Amazônico a distinção entre os chamados ‘índios do rio’, de fala Tukano e Arawak, e os ‘índios do mato’, de fala Maku. Enquanto os primeiros são agricultores que fixam suas aldeias nas margens dos rios navegáveis, os Maku vagam nos divisores de água, estabelecendo-se temporariamente onde encontram condições ecológicas favoráveis à caça e adequadas ao modo como eles costumam resolver seus conflitos internos: ‘quando a gente se desentende, a gente se espalha no mato e fica lá até a raiva passar’”. Disponível em: <<http://pib.socioambiental.org/pt/povo/maku>>. Acesso em 25/01/2012.

⁶¹⁷ Cf. <<http://pib.socioambiental.org/pt/povo/maku/1806>>. Acesso em em 25/01/2012.

Com relação ao histórico do contato dos Macu com os brancos, temos que

A pobreza da campinarana dominante, somada ao caráter encachoeirado dos rios, foi um dos obstáculos à expansão das frentes pioneiras portuguesas e espanholas, que disputavam a região já no século XVII, estabelecendo destacamentos militares em alguns pontos do rio Negro, de onde os nativos apresados eram "descidos" para os centros urbanos emergentes (Barcelos, Manaus e Belém).

A partir do século XVIII, intensificam-se os "descimentos", de modo que mesmo os Maku, em seus recônditos territórios interfluviais, tiveram alguns de seus efetivos apresados como escravos. Mas a análise dos documentos coloniais permite afirmar que dentre os indígenas da região eles foram os menos atingidos pelos "descimentos" ou pelas violências decorrentes do ciclo da borracha, ao final do século seguinte.⁶¹⁸

Ao obter essas informações, já é produzida uma variação na impressão que vinha sendo instalada pela presença do nome de uma Escola de Samba no trecho do título em focalizado.

É possível, então, interrogar esse título: que Escola de Samba seria essa, que afirma seu “não saber” por meio de um termo em língua macu, povo indígena que não foi tão massacrado pelo processo colonizatório quanto outros?

A Escola de Samba designa a si mesma como “não saber”: ela “não sabe” o quê, precisamente

Novamente, um termo indígena problematiza o título do texto e do espetáculo, dessa vez, confrontando um enunciado em português.

Será esse “não saber” o do branco, da cultura que predominou em relação à do indígena, ou será o “não saber” do indígena, em relação aos conhecimentos que em nossa sociedade são requeridos para que se tenha chance de vez e voz no cotidiano da luta por condições dignas de vida?

Será o "Mákeneyá" o “eu não sei” do indígena, expresso no seu alijamento de celebrações coletivas como o carnaval, quando a cultura indígena é tantas vezes tema de desfiles de Escolas de Samba, cuja estética de plumas – diga-se de passagem – remete a essa mesma cultura indígena, a qual é uma das influências plásticas que constituem a poética híbrida dessa forma brasileira de encenação popular?

⁶¹⁸ Cf. <<http://pib.socioambiental.org/pt/povo/maku/1808>>. Acesso em em 24/04/2012.

Ou “eu não sei” se referiria ao que não sabemos todos, ou muitos de nós, professores, alunos, artistas, universitários, não saber que instala “o hábito generalizado de se analisar a obra de arte à luz da sua adequação à engrenagem, muito embora jamais se examine a engrenagem à luz da possibilidade de se servir com ela à obra de arte”⁶¹⁹

Nesse último caso, poder-se-ia pensar a que engrenagem servem as Escolas de Samba cariocas, os museus, as universidades etc.

Por fim, o “não saber” talvez possa ser compreendido, também, a partir do fato de que nunca se chega ao fim do processo de conhecimento.

Sabemos muito, por vezes, mas não sabemos tudo, sempre há algo que, efetivamente, “eu não sei”. Sempre há um componente “mákeneyá” em nossas práticas sociais, entre elas, o teatro.

Admitir que não se sabe algo, ou muito, ou muitas coisas, é um passo para que se possa trilhar outros caminhos que não os dos que “tudo sabem” e “tudo podem”. Será esse, o “eu não sei” do título de *O Guesa Errante ou...?*

As perguntas permanecem em aberto, provocadoramente a esperar novos movimentos que sobre elas busquem desenvolver os desdobramentos que sejam considerados procedentes.

Os significados do título continuam, portanto, em expansão.

Há, por outro lado, um jogo discursivo que é passível de ser identificado entre o termo “Acadêmicos” e a expressão “Escola de Samba”.

Para essa identificação, é preciso lembrar que a expressão “Grêmio Recreativo” foi imposta por uma portaria oficial da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro em 1935, em uma clara medida de padronização do movimento das Escolas de Samba. “Grêmio Recreativo” foi anteposto aos nomes anteriores das Escolas de Samba, os quais faziam a ligação simbólica de comunidades com predominância afrodescendente ao seu entorno, referindo-se geralmente à localidade em que estas estavam situadas e onde seus integrantes moravam.

Um exemplo dessa ligação seria, de acordo com Walnice Nogueira Galvão, no caso da “Estação Primeira de Mangueira”, o fato de a comunidade, que criou essa escola, estar ligada geograficamente à “estação primeira”, designando a estação da Estrada de Ferro Central do

⁶¹⁹ BRECHT, 2005, p. 27.

Brasil, e ao Morro da Mangueira, região onde ficava (e ainda fica) a favela em que moravam os primeiros integrantes dessa Escola.

Essas comunidades, desejosas de, além de afirmar-se socialmente em sua identidade cultural e de expressar seu universo de malícia e de desafio em relação à ordem social instituída, estavam em busca de, ao mesmo tempo, “adquirir respeitabilidade, de perder a pecha de marginalidade e crime que se aferrava à população mestiça”,⁶²⁰ daí a aceitação do nome de “Grêmio Recreativo”.

Quanto a “Acadêmicos”, que é a forma plural do adjetivo derivado de “academia”, o termo denota, segundo o dicionário, tanto “sociedade ou agremiação, particular ou oficial, com caráter científico, literário ou artístico” quanto “estabelecimento de ensino superior de ciência ou arte; faculdade, escola”. Na forma adjetiva, significa “membro de certas escolas de samba”, bem como “aluno de [uma] academia”, podendo significar ainda “manifestação artística ou cultural de um convencionalismo estreito, hostil a qualquer inovação”.⁶²¹

A ocorrência de “Acadêmicos” pode, portanto, ser vista com um elemento de ambiguidade, de provocação, de incitação a que nos interroguemos acerca de qual “academia” e de que “acadêmicos” podem ser colocados em questão a partir da leitura do título de *O Guesa Errante ou...* (obviamente no contexto mais amplo da leitura do espetáculo assim intitulado).

Tendo em vista que a equipe que criou texto e espetáculo é composta de “acadêmicos” – no sentido de professores e alunos de uma Universidade –, aqui se poderiam contrapor a força de rebeldia própria do espírito carnavalesco e a rigidez predominante no mundo da escola formal, seja ela de nível superior ou básico.

Reforçando esse olhar interrogativo sobre o recorte do título em foco, trago também a informação histórica de que a expressão “Escola de Samba” passou a nomear o que anteriormente era a “roda de samba, de origem baiana”, que “era divertimento das horas de folga dos negros”, no qual se formava “um círculo de folguedeiros batendo palmas e cantando, enquanto no centro um solista, ou um casal, dança uma coreografia esmerada e tira versos”.⁶²²

⁶²⁰ GALVÃO, 2009, p. 20.

⁶²¹ FERREIRA, 1986, p. 19.

⁶²² GALVÃO, 2009, p. 90.

Sempre às voltas com a repressão policial, esses divertimentos populares passam, por iniciativa de seus próprios autores, por uma transformação em sua identidade, conforme esclarece Galvão:

As escolas de samba surgiram como uma tentativa autônoma de domesticar os folguedos dos negros. Foram eles mesmos, de comum acordo entre si, que decidiram tomar a iniciativa de se divertir cantando e dançando, mas sem arruaças, e disso dando garantias à sociedade que os englobava. A Escola de Samba, portanto, surge como uma medida disciplinadora dos aspectos mais selvagens e descontrolados desses folguedos.⁶²³

É possível, assim, a partir da conjugação desse conjunto de significados contraditórios, que subjazem potencialmente na parte do título aqui examinada, dizer que a escolha da expressão “G.R.E.S. Acadêmicos do Mákeneyá” permite conclusões, ou reflexões, sobre problemáticas sociais como as que envolvem a realização do “maior espetáculo da terra”, predicado que se tornou famoso para designar o desfile de Escolas de Samba no carnaval do Rio de Janeiro, o qual “costuma ser considerado pela opinião geral e pelos estudiosos em particular a demonstração cabal da perfeita integração étnica em que vivemos”, mas no qual pode ser identificado, ao mesmo tempo, um “grande enredo subjacente [que] não é outro senão o mito da democracia racial, ou de uma miscigenação bem-sucedida”, a celebração catártica “da sociedade brasileira como feliz resultado de um encontro de etnias, sendo parte integrante sua a louvação dos mecanismos da mistura”.⁶²⁴

Esse mito e essa celebração podem encobrir assimetrias econômicas e políticas quando pensa-se na situação social complexa das populações que fazem o carnaval carioca acontecer, similar à de outras populações em outras cidades e estados brasileiros.

Tal discrepância também sinaliza diferenças hierárquicas entre grupos: os que fazem e aproveitam a festa, desfilando e voltando depois ao seu cotidiano incerto, e os que lucram com o desfile – a partir de um terceiro grupo, aquele que paga pela chance de ser plateia do grande evento, aqui incluídas as concessões às empresas que televisionam, e até certo ponto comandam o show – os segundos obtendo condições sociais certamente diversas e melhores, do ponto de vista econômico, político e social, em relação aos que compõem somente o primeiro grupo.

⁶²³ GALVÃO, 2009, p. 90-91.

⁶²⁴ GALVÃO, 2009, p. 165.

Segundo esse ponto de vista, o “caldeirão cultural” carnavalesco, portanto, não resulta igualitário para aqueles que nele inserem os “ingredientes” necessários à sua realização enquanto espetáculo múltiplo da cultura brasileira.

É necessário considerar o fato de que, em que pesem os discursos ideológicos produzidos a partir do grande evento carnavalesco carioca, ele efetivamente proporciona trabalho direto e indireto a um número considerável de pessoas, estimado em 250 mil no ano de 2012,⁶²⁵ situação que Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti problematiza, apontando questões ligadas ao financiamento da festa, dividido entre poder público, bicheiros e, mais recentemente, apresentando a presença também de traficantes.⁶²⁶

Encerrando a leitura desse elemento (o carnaval evocado pelo nome da Escola de Samba), finalizo dizendo que, no plano da metaforização, o carnaval a que o título remete alude a outros “carnavais” presentes na sociedade brasileira, nos quais a mesma relação injusta de forças se estabelece.

O tema do carnaval será retomado adiante, quando da leitura do desfile da Escola de Samba, um dos principais momentos da narrativa cênica de *O Guesa Errante ou...*, quando outras nuances de significação serão cogitadas a respeito desse campo semântico tão relevante para a leitura desse espetáculo em particular.

5.1.6 SE “UNIRAM”

As aspas utilizadas para ironizar o significado do verbo “unir-se” possibilitam de imediato inferir que a empresa coletiva levada a cabo pelas duas instituições presentes no título em foco não se tenha dado como relação pacífica, mas conflituosa. As aspas provocam um curto-circuito no significado primeiro da junção anunciada entre o museu e a Escola de Samba.

Aqui somos remetidos à continuidade de alguns dos questionamentos anteriores, relativos às tentativas de eliminar, ou ao menos diminuir, a evidência das diferenças sociais que marcam coletividades que se afirmam socialmente e outras que permanecem à margem, e

⁶²⁵ Cf. <<http://www.rj.gov.br/web/imprensa/exibeconteudo?article-id=785052>>. Acesso em 11/04/2012.

⁶²⁶ Cf. Cavalcanti In: CAVACANTI e GONÇALVES, 2009, p. 91-123.

o processo de descaracterização ou de desidentificação que decorre do esforço de um grupo por integrar-se ao sistema de valores de uma sociedade calcada no lucro e na exploração sem limites, no qual se tenta sobreviver, de alguma forma.

As aspas apontam para a não resolução do conflito entre indivíduo e coletividade, entre comunidade localizada e sociedade globalizada.

Mais uma vez, procedimentos linguísticos resultam na problematização das relações dos homens entre si, no âmbito sintático e semântico do título cuja leitura estou aqui construindo.

A dimensão pragmática, que concerne a minha relação como intérprete do signo examinado, recebe a influência da interrogação do *Gestus*, demonstrando o quanto uma única expressão (qual seja, “se ‘uniram’”) – do modo como ela participa do todo do título e do modo como aciona a memória de minhas experiências como espectador e cidadão brasileiro que sou – adquire relevância e permite cogitações acerca de alguns dos aspectos das complexas relações sociais em que me encontro (nos encontramos) envolvido (s), tais como os aspectos expostos até o presente momento desta leitura em construção, e também outros pontos que farão parte da sequência desta exposição.

5.1.7 PARA APRESENTAR A ERRÂNCIA DO GUESA

Essa parte do título alude tanto ao modo escolhido de exposição do tema – a apresentação de um espetáculo teatral, visto ser o enunciado em foco o nome de um – quanto a um dos temas principais do espetáculo: a errância.

Aqui podemos pensar tanto no termo "errância", advindo do verbo “errar”, como sinônimo de “percurso”, “vagueio”, “espalhamento em várias direções”, “dissipação”, “flutuação”, quanto como indicador de um certo estado de perambulação sem um fim preciso.⁶²⁷

A lenda que inspirou *O Guesa* continha uma rota muito bem definida a ser trilhada pelo jovem destinado ao sacrifício.

⁶²⁷ FERREIRA, 1986, p. 679.

O poema sousandrino desloca essa definição, apaga suas fronteiras e estabelece um movimento de devir onde um quase tédio alterna-se a uma vertigem avassaladora, conformando um caminho que, se ainda tem um fim previsto, perde toda previsibilidade no que concerne ao evoluir mesmo de sua peregrinação.

Na transcrição para a cena, em *O Guesa Errante ou...*, a errância do Guesa – o “errante, sem lar” [grifo dos autores]⁶²⁸ –, destacada no título, focaliza o protagonista homônimo e anuncia a sua evolução em deriva como característica de seu deslocamento.

Talvez aqui caiba perguntar: quem é *O Guesa* que erra, sem rumo e sem casa? De quem se fala, quando se diz “Guesa”, em *O Guesa Errante ou...?*

São questões que a leitura do espetáculo, para além da de seu título, em itens posteriores, tentará responder, pelo menos em alguma medida.

Ao mesmo tempo, quando o que se seleciona para apresentar é a errância mesma, não se pode deixar de fora a perspectiva, a busca de encontrar-se no espetáculo assim intitulado a ideia de processo, de desenvolvimento, de movimento em busca de, de caminhada incerta em andamento, de não firmadas certezas, de possibilidades abertas para o encontro de novos sentidos.

Aqui tornam-se pertinentes as palavras de Roland Barthes, pois, na leitura errante do poema procedida pela equipe do espetáculo, “haverá sempre uma margem de indecisão; a distinção não será origem de classificações seguras, o paradigma rangerá, o sentido será precário, revogável, reversível, o discurso será incompleto”.⁶²⁹

É da incompletude constitutiva de *O Guesa Errante ou...* que decorre sua fertilidade em desdobrar significações.

Se o poema desloca a fábula, o espetáculo desloca o poema e faz errar seus mundos imaginários por entre os mundos de referimento⁶³⁰ da equipe de criação, percurso do qual surgem outros mundos imagináveis e no qual referências são alargadas, fazendo o espectador, por sua vez, também errar, entre possibilidades imaginativas e referimentos ampliados.

⁶²⁸ Augusto e Haroldo de Campos In: CAMPOS e CAMPOS (org.), 2002, p. 47.

⁶²⁹ BARTHES, 2006, p. 8.

⁶³⁰ ECO, 2002, p. 113.

Da *mise en abyme*⁶³¹ decorrente dos desdobramentos de significação do título do espetáculo em relação ao mesmo e vice-versa, pode-se dizer que, se o Guesa sousandradino erra em sua peregrinação sacrificial, em *O Guesa Errante ou...* são produzidas imagens outras desse errar, e o protagonista tem sua errância projetada em cena, visita, desfile, viagem, caminho, expedição, cortejo, dança, imigração, fila, fuga, perseguição, música, imagem, teatro, universidade e interrogação.

5.1.8 TÃO FIDEDIGNA QUANTO POSSÍVEL

Aqui o título alude à questão da fidedignidade e ao mesmo tempo o questionamento da mesma.

A ironia já faz-se presente quando a opção escolhida é acrescentar a expressão “quanto possível” à suposta intenção de fidedignidade.

O seguir, basear-se ou inspirar-se em um modelo é certamente um componente de processos formativos e criativos. Não se forma, nem se cria, a partir de nada. Segue-se o mestre (ainda que ele possa não ser somente um único ser humano empírico, mas um conjunto de conhecimentos paulatinamente construídos) para depois encontrar-se a própria versão do ofício.

Ser fidedigno, ou seja, “digno de fé, merecedor de crédito”,⁶³² não se pode confundir aqui com reproduzir cenicamente (e mecanicamente) o que se encontrou no poema sousandradino.

As circunstâncias sociais aqui evocadas, diretamente, e o posicionamento estético e político afirmado, pela via negativa, são aqueles referentes à criação artística situada socialmente, enquanto comportamentos preconceituosa e estereotipadamente concebidos: ao mesmo tempo, o artista como o habilidoso reproduzidor fotográfico de realidades, a partir de infalíveis procedimentos artesanais, e o artista visto, também, como demiurgo onipotente, como eleito das musas, como portador virtuosístico de um talento à prova de qualquer influência externa, para o qual é condição indispensável encaixar-se no mito da originalidade.

⁶³¹ PAVIS, 1999, p. 245.

⁶³² FERREIRA, 1986, p. 775.

Ambas as concepções sociais do que seria um artista são questionadas quando o título toca no tema da fidedignidade ao modelo original.

Por outro lado, aqui também é cogitada a tarefa do artista, quando parte de uma obra de arte para a criação de outra, como é o caso de *O Guesa Errante ou...* Trata-se do desafio de “entender” a primeira obra para, então, trabalhar a partir dela, “fidedignamente” (aspas propositais).

Depoimentos de criadores desde espetáculo apontam para situações concretas em que o artista é confrontado com os limites da leitura do modelo proposto, confronto que, no meu caso, fez parte de minha relação como leitor do espetáculo em foco, seja quando li o poema, seja sempre que fui espectador de *O Guesa Errante ou...* Nessa etapa da pesquisa, também eu me deparei com a opacidade dos versos sousandradinos.

Trago, portanto, trechos de alguns textos reflexivos destes criadores, a propósito do processo de criação desse espetáculo, não para dar a conhecer ao leitor o famoso “o que eles quiseram dizer”, que já afirmei não ser um dado central para minha proposta de leitura, mas para acrescentar dados que permitam desenvolver um pouco mais a discussão da fidedignidade e sua negação ou o questionamento de sua compreensão linear e respectiva superação, como condição que se apresentou como *sine qua non* para a continuidade do processo criativo a ser aqui retomado, em alguns relances pertinentes para o tema em exame.

Primeiramente, o dramaturgo e encenador Antonio Hildebrando diz que “questões relativas à fidedignidade à obra de Sousândrade e às referências históricas teceram uma espécie de camisa de força”,⁶³³ composta de “informações contraditórias, centenas de imagens, fragmentos”.⁶³⁴

Essa descrição de Hildebrando pode ser relacionada às seguintes palavras de Barthes sobre a deriva do leitor diante do texto:

A deriva advém toda vez que *eu não respeito o todo* e que, à força de parecer arrastado aqui e ali ao sabor das ilusões, seduções e intimidações da linguagem, qual uma rolha sobre as ondas, permaneço imóvel, girando em torno da fruição intratável que me liga ao texto (ao mundo). [grifo do autor]⁶³⁵

⁶³³ Hildebrando In: HILDEBRANDO (org.), 2008, p. 11.

⁶³⁴ Hildebrando In: HILDEBRANDO (org.), 2008, p. 11.

⁶³⁵ BARTHES, 2006, p. 26.

O processo de tentar a assimilação da enorme quantidade de informação disponível demonstrou a impossibilidade do processamento cabal desses dados.

Hildebrando expõe, em seguida, a decisão de alinhar sua posição de leitor/dramaturgo/encenador àquela do poeta nos seguintes versos: “Os poetas plágiam, / Desde rei Salomão; / Se Deus cria – procriam, / Transcriam – / Mafamed e Sultão”.⁶³⁶

No seguimento desse conselho poético, abriu-se a possibilidade de deixar que a deriva funcionasse, abrindo mão do todo inalcançável sem deixar de permitir que o mesmo “ondulasse” em torno de si, alargando seu processo criativo para promover o diálogo do poema, na construção da ficção narrativa do espetáculo, com outros sistemas (e instituições) culturais tais como o museu e a Escola de Samba.

Ao mesmo tempo, a atitude de deriva contribuiu para a assimilação, em relação ao mundo possível⁶³⁷ instaurado poeticamente, do mundo de referimento⁶³⁸ de Hildebrando, dos alunos-atores e dos demais colaboradores, no que diz respeito à sua compreensão tanto do poema quanto de outros elementos estéticos e políticos que se colocam e passam a integrar a textura polifônica de processo e produto em *O Guesa Errante ou...*

Mariana Muniz, também professora do Curso de Teatro da EBA/UFMG e uma das preparadoras corporais do espetáculo, refletindo sobre sua relação com o poema e o processo de criação cênica, em sua colaboração como co-criadora de *O Guesa Errante ou...*, remete o leitor de seu ensaio a uma pergunta formulada em um determinado momento de sua formação inicial no Curso de Letras: “Como entender algo que pretende romper com qualquer referencial anterior, que não obedece à nossa lógica usual, que nem sequer chega a ser palavra?”⁶³⁹

Muitos anos depois, quando de sua condução de processos de criação corporal em atendimento das demandas da direção, advindas do percurso criativo de *O Guesa Errante ou...*, Muniz relata que, em que pesasse o não entendimento completo do poema e de tudo o que lhe era proposto para desenvolver com os alunos-atores, ela se sentia à vontade para embarcar na aventura de não criar “fidedignamente”, mas de transcriar propositivamente imagens corporais a partir do que podia ser acessado seja do mundo configurando no poema

⁶³⁶ Sousândrade *apud* Hildebrando In: HILDEBRANDO (org.), 2008, p. 12.

⁶³⁷ ECO, 2002, p. 109.

⁶³⁸ ECO, 2002, p. 113.

⁶³⁹ Muniz In: HILDEBRANDO (org.), 2008, p. 35.

sousandradino, seja do que era levantado do universo de referência de todos os integrantes do elenco e colaboradores.

Maurilio Rocha, por sua vez, responsável pela direção musical e preparação vocal do elenco, reporta sua dificuldade de encontrar em Sousândrade um “parceiro” de composição, que “entraria” com a letra a ser musicada.

Rocha diz que “a grande dificuldade do texto já não deixava margem para que se impingisse ao ouvinte uma outra dificuldade auditiva no âmbito musical” e, em decorrência desse enfrentamento, o caminho para a criação de canções “deveria, então, se dar exatamente na linha proposta pela direção, de trabalhar com gêneros arraigados na nossa cultura musical popular: samba-enredo, música Gospel, canção latino-americana de cunho político”.⁶⁴⁰

O diretor musical e preparador vocal descreve, portanto, seu processo conflituoso diante do poema e aponta a opção estética e política que definiu o desenvolvimento da criação musical em *O Guesa Errante ou...*, processo levado a cabo com a colaboração decisiva de alunos do Curso de Teatro da EBA/UFMG, uma vez que alguns deles, efetivamente, assumem (e assinam, como é possível ver na ficha artística e técnica do espetáculo, no Anexo A desta Tese, bem como nas notas do texto dramático, Anexo B) a composição de melodias para trechos do poema sousandradino.

Não era o caso de tornar-se ainda mais ilegível o poema de Sousândrade, em sua transcrição cênica (e, nesse caso, mais especificamente, para o âmbito musical da cena), e sim manter a tensão entre um texto poético de densa, quase hermética composição, e um discurso musical que oferecesse chaves de leitura ao espectador (gêneros mais disseminados na cultura musical média do brasileiro), possibilitando a coexistência produtiva de opacidade e transparência na narrativa cênica de *O Guesa Errante ou...*

Partindo dos três criadores citados e do fragmento do título em foco, é possível estabelecer relações que permitam, senão conclusões, ao menos considerações sobre questões específicas do trabalho de criação artística.

A possibilidade de superar o obstáculo de um texto poético extremamente complexo como o de *O Guesa* – que teve algumas de suas características estilísticas expostas anteriormente – permitindo abri-lo, de alguma forma, sobre o mundo, para sua fruição e

⁶⁴⁰ Rocha In: HILDEBRANDO (org.), 2008, p. 54.

leitura pelos espectadores que compuseram as plateias do espetáculo, é um horizonte estético e político passível de identificação em *O Guesa Errante ou...*

Nesse sentido, os artistas-professores, trazidos para este subitem por meio de pontos de sua reflexão sobre seu percurso de criação, colocam-se em questão, expõem as dificuldades de seu processo criativo, dão a ver traços de sua errância criativa e avançam na busca de que, também, seus alunos e espectadores possam questionar-se, e ao mundo refletido/refratado/recriado pelo espetáculo teatral que criam (ou, no caso do espectador, que está diante de si para ser recebido em regime de co-autoria), o qual carrega vestígios desse movimento contínuo de interrogar as relações entre artista, espectador, cena e mundo.

Afinal, em consonância, como o que afirma Julio Plaza,

A operação tradutora como trânsito criativo de linguagens nada tem a ver com a fidelidade, pois ela cria sua própria verdade e uma relação fortemente tramada entre seus diversos momentos, ou seja, entre passado-presente-futuro, lugar-tempo onde se processa o movimento de transformação de estruturas e eventos.⁶⁴¹

Fazendo um paralelo entre leitura e tradução, o que se torna pertinente, em particular no caso de textos ou espetáculos que apresentam em um nível mais acentuado de opacidade, a operação da leitura aproxima-se de um ato de tradução, na medida em que se vale de iniciativas de tentativa e erro para apreender o jogo dos códigos propostos pela cena e transformar o que não se dá a ler, de imediato, em material passível de reelaboração criativa, procedimento que não se esgota no ato mesmo da leitura, nem se pauta em uma fidelidade cega, mas aposta em uma atitude de consideração atenta às estruturas e eventos colocados, ou transformados, em questão.

⁶⁴¹ PLAZA, 2008, p. 1.

5.1.9 À VERSÃO FAC-SIMILAR

O fac-símile é uma “reprodução fotomecânica de texto manuscrito, mecanografado ou impresso”,⁶⁴² e o campo semântico aberto pela fidedignidade desdobra-se, aprofunda-se, e aqui aponta para a reprodução fotográfica de algo.

Se o título diz que o museu e a Escola de Samba vão apresentar a errância do Guesa, e vão fazê-lo tão fiel quanto possível a um fac-símile, fica evidente o jogo irônico por meio do qual se afirma, a contrapelo, o que o espetáculo não é, absolutamente: uma cópia.

Desse modo, são ativados significados de plagiar, transcriar e procriar, verbos constituintes dos versos sousandrados, citados no subitem anterior e ditos reiteradamente ao longo do texto dramático e do espetáculo teatral denominados *O Guesa Errante ou...*

Um aspecto particularmente fértil de compreensão dessa dimensão do espetáculo – a sua relação com os documentos de que se lançou mão como modelos ou referências – é a passagem da linguagem escrita do poema para a linguagem do desenho, arte visual que marca fortemente a dicção imagética de *O Guesa Errante ou...*

Conceição Bicalho, que coordenou o trabalho dos alunos de Artes Visuais da EBA/UFMG na elaboração e execução de animações e desenhos, além de ser uma das criadoras da proposta cenográfica do espetáculo, e também de aspectos da concepção do figurino, reflete sobre esse processo de tradução intersemiótica.⁶⁴³

O poeta, ao plasmar em versos as imagens que lhe povoam o pensamento e o sentimento, produz algo semelhante à “queda vertiginosa de uma gota de tinta sobre o cartão”, fazendo a forma imagética se tornar (cali) grafia. E é “desta nova condição, que tem o plano como suporte é que novamente se levantará a voz que sussurrou na inteligência do autor”.⁶⁴⁴

Da superfície plana da escrita, pois, é que se partiu para a construção de imagens várias, dentre elas, os desenhos e animações que povoam o telão maior, elementos cênicos de fundamental importância para a identidade visual de *O Guesa Errante ou...* Por vezes, nesse telão, a própria escrita é apresentada como desenho, e o desenho, respectivamente, como

⁶⁴² FERREIRA, 1986, p. 751.

⁶⁴³ Cf. PLAZA, 2008.

⁶⁴⁴ Bicalho In: HILDEBRANDO (org.), 2008, p. 47.

constituente da escrita em movimento, instaurando uma troca constante com os demais movimentos da cena, sonoros (voz e música, fala e canção) e visuais (corpo, figurino, maquiagem, objeto e iluminação).

Esse mesmo desenho, em sua gênese, também é feito, criado, estruturado a partir, entre outras referências, de imagens corporais observadas nos ensaios, imagens que, por sua vez, decorrem de outra tradução criativa, efetuada por atores, preparadores corporais e vocais, e outros colaboradores, nos processos de criação e nas cenas construídas a partir do embate com os versos de Sousândrade e com as proposições do dramaturgo e diretor. Algumas vezes, o desenho também se faz voz, escrita vocal em cena, como se verá adiante.

Assim, muito ao contrário de qualquer suposta fac-similaridade, o espetáculo devolve ao título sua função de provocar, ainda uma vez, seu leitor a “errar” (tal como também ocorre com os criadores), esse verbo agora entendido como o

[...] ‘estar entre’, o privilégio de poder ocupar qualquer dos outros dois lugares, ora num, ora noutro: escrever como quem desenha... desenhar como quem escreve. Atuar como quem desenha, e escrever como quem apruma uma ideia, criar arquiteturas... Ocupar espaços... A volta ao trânsito anterior das artes: Origens cooperativas.⁶⁴⁵

Aqui não se trata do mito da completa independência do artista em relação aos modelos encontrados no mundo cotidiano, mas da constatação do que é singular na leitura de um poema e na busca de sua tradução em “escritura cênica”, aqui entendida conforme propõe Pavis, ou seja, encenação “assumida por um criador que controla o conjunto dos sistemas cênicos, inclusive o texto, e organiza suas interações, de modo que a representação não é o subproduto do texto, mas o fundamento do sentido teatral”.⁶⁴⁶

Tal escritura está sempre aquém e além do texto poético, nunca sendo dele uma fotografia instantânea, sempre uma (nova) grafia, trazendo a marca indelével da cooperação intrínseca (ou fundamentalmente necessária) ao fazer teatral.

⁶⁴⁵ Bicalho In: HILDEBRANDO (org.), 2008, p. 48.

⁶⁴⁶ PAVIS, 1999, p. 132.

Nesse posicionamento frente à cena e ao mundo, “ser poeta e ator passa a ser forma possível de se encontrar no mundo – sendo mundo de representação, apresentação, condição, transcendência”.⁶⁴⁷

Reafirmo, portanto, a partir desse fragmento do título, a inviabilidade de a criação artística ser pensada como execução puramente fac-similar, afinal, como pergunta Pavis, se “produzir um espetáculo é repetir – ou antes, crer poder repetir –, através da figuração cênica, aquilo que o texto já está dizendo, por que a necessidade de encenar?”⁶⁴⁸

Aproveitando essa “deixa”, reafirmo também a leitura como uma correspondência não especular ao objeto sobre o qual se volta, ou seja, não como um dizer de novo o que já diz o espetáculo, mas como o processo de construir, a partir de sua fruição, um comentário sensível, criativo e crítico.

5.1.10 DA OBRA DO SR. SOUSÂNDRADE

Circularmente, o título cumpre seu percurso, termina seu trânsito, e volta a referir o poema e o poeta.

O elemento a destacar, dessa vez, é o termo “Sr.”, anteposto ao nome. Esse termo permite que se pense no detalhe que, retomando Barthes, é “lugar privilegiado da significação”.⁶⁴⁹ na minúcia do modo pelo qual se refere o autor do poema no final do título, tratando-o de “senhor”, encontra-se tanto a possibilidade de evocar-se semanticamente a figura do autor distante, no tempo e na erudição, quanto o detentor que se assenhora, adona-se, coloca-se como o proprietário primeiro do sentido. A obra é dele, que é dela senhor, e esse marco de posse está no começo e no fim do título, (de)limitando o trajeto percorrido, abrindo e fechando a fábula condensada.

Desse modo, é possível identificar a completude da formulação sintética que é o título do espetáculo, pondendo o enunciado em foco ser compreendido como o *Gestus* fundamental de *O Guesa Errante ou...*

⁶⁴⁷ Bicalho In: HILDEBRANDO (org.), 2008, p. 48.

⁶⁴⁸ PAVIS, 2008, p. 24.

⁶⁴⁹ BARTHES, 2007b, p. 240.

Nesse sentido, e nesse último fragmento, o espetáculo em foco aponta – na síntese de si próprio, contida em seu título – para a interrogação da autoralidade como uma de suas principais “errâncias”, ou investigações.

Essa operação evidencia-se à medida que o espetáculo exhibe-se de modo explícito como encadeamento de citações de autores diversos (não somente do "Sr. Soudândrade), ordenadas de tal modo que sejam percebidas e recebidas como objetos, a serem reapropriados pelo olhar do espectador, e passem a formar um novo tecido de significações, uma nova tessitura de sentido.

Considerando-se que, conforme Antoine Compagnon, “toda citação é primeiro uma leitura – assim como toda leitura, enquanto grifo, é citação” mesmo quando tomada “no sentido mais trivial: já li outrora a citação que faço, antes (seria exato?) de ela ser citação”,⁶⁵⁰ o movimento (inter) textual do título, de voltar ao autor, ao “senhor do” texto e de seu sentido, de onde se retiram citações como materiais constituintes *O Guesa Errante ou...*, esse movimento reforça a continuidade do processo inscrita no produto teatral.

O título, portanto, constitui parte do *Gestus* da entrega do espetáculo.

Obviamente, tal entrega é feita com a marca de um olhar irônico, expondo a impossibilidade de algo permanecer enquanto posse permanente, visto ser incontrollável e inevitável sua apropriação por outrem (no caso, a equipe que se apropriou de *O Guesa*), sob pena desse algo, simplesmente, deixar de existir enquanto obra com identidade própria.

Considerada, enfim, em sua totalidade, a visualidade do título – muito longo para os padrões comuns de intitulação no que tange à extensão do enunciado que o constitui – pode ser tomada, afinal, como uma primeira provocação à leitura, seja no sentido literal, de leitura de texto linguístico escrito, pelo trabalho que demanda do leitor, seja no sentido propedêutico, ou preparatório, de aguçar o interesse sobre um espetáculo teatral cujo nome que se apresenta com tal quantidade de componentes e informações.

Ao mesmo tempo, a forma “título: subtítulo”, se tem relação com os extensos títulos de romances e melodramas de outrora, não deixa de remeter também ao discurso acadêmico, aos títulos de Dissertações e Teses, com seus por vezes excessivamente extensos enunciados.

⁶⁵⁰ COMPAGNON, 2007, p. 19.

Aqui se poderia cogitar a interrogação irônica da necessidade de tantos dados explicativos presentes no nome de um trabalho, como ocorre em toda uma determinada tradição acadêmica, segundo a qual o título deve ser autoexplicativo, e é possível, ainda ironicamente, cogitar que um título que se explicasse tanto a si mesmo, dispensaria, quem sabe, o leitor de ler o trabalho por esse nome intitulado.

Finalmente, partindo do pressuposto de que *O Guesa Errante ou...* deu-se como um processo de criação cênica dentro de uma Universidade, realizado basicamente por professores e alunos, a formulação do título pode ser tomada, também, como forma de crítica ao formato, às formatações, às “fôrmas” impostas às ações criativas dos artistas em seu processo histórico e político de afirmação diante da ciência e da academia, tendo em vista que esses movimentos, por vezes incontidos de expansão criativa, por sua vez, tendem a não se restringir à pura reprodução de modelos, mas à refundição de modos, espaços, tempos, visualidades e sonoridades, o que costuma gerar conflitos para professores e alunos, quando propõem-se a produzir conhecimentos acerca de si mesmos, da arte e do mundo, a partir de um mergulho investigativo desenvolvido na chave do saber especificamente artístico, o qual muitas vezes não se adapta com facilidade ao modelo discursivo da fala, da escrita e do conhecimento escolar e universitário, devido à dominância do caráter acadêmico e científico – muitas vezes cientificistas – que se verifica nesses mesmos modelos culturais.

5.2 O texto dramático⁶⁵¹

O texto dramático,⁶⁵² do qual examino alguns aspectos neste subitem, resulta do trabalho do dramaturgo, compreendido aqui como aquele que presta atenção em seus colegas de equipe e busca organizar os materiais criativos que são paulatinamente (re) propostos e (re) elaborados e submetidos à intervenção criativa e à função organizadora da instância dramaturgica em um processo de criação teatral.

Alinho minha compreensão dessa função à metáfora proposta por Rubens Rewald, que vê o dramaturgo como “a própria antena do processo”,⁶⁵³ atenta e receptiva ao percurso

⁶⁵¹ Reitero que o texto dramático de *O Guesa Errante ou...* encontra-se disponível no Anexo B desta Tese.

⁶⁵² O roteiro, de Antonio Hildebrando. In: HILDEBRANDO (org.), 2008, p. 16-31.

⁶⁵³ REWALD, 2005, p. 23.

coletivo de criação que ocorre na sala de ensaio (ou onde quer que ocorra o processo). Tal percurso, em *O Guesa Errante ou...*, é recíproco: tanto o dramaturgo (que é também o encenador) faz propostas, quanto recebe-as de todas as instâncias de criação (atores, cenógrafos, figurinistas, músicos etc.).

A partir dessa dinâmica colaborativa (ainda que eu não esteja entrando aqui na discussão do que se chama na atualidade – artística e academicamente – de “processo colaborativo”), foi elaborado e registrado um texto dramático que apresenta algumas características cuja descrição pode auxiliar na compreensão das relações entre texto e cena, e servir como aporte inicial para a posterior leitura do espetáculo em si.

5.2.1 O arcabouço narrativo

Com relação ao fio condutor baseado na lenda do Guesa – que apresenta, enquanto arcabouço dramaturgico, uma ação completa ao modo aristotélico, contendo começo, meio e fim⁶⁵⁴ – o fio dramaturgico é enquadrado ficcionalmente em uma suposta visita a um museu, durante a qual o visitante acompanha uma homenagem a Sousândrade.

A partir desse enquadramento, o desenrolar da narrativa passa-se no plano da metateatralidade: tudo pode ser recebido como a encenação de uma outra encenação, essa última, a homenagem ao poeta feita pelos “jovens artistas” diante daqueles que visitam o museu, celebração que se faz por meio de um desfile de momentos cênicos.

A propósito, a palavra “desfile” não foi utilizada apenas como sinônimo de sequenciamento, mas ecoa a operação metatextual de se pensar no texto como roteiro para uma Escola de Samba. A respeito dessa operação que organiza o arcabouço narrativo do texto dramático ora examinado, é preciso ter em conta, com Patrice Pavis, que,

De modo mais geral, pode-se analisar toda peça de acordo com a atitude de seu autor para com a linguagem e sua própria produção: esta atitude não deixa de transparecer na peça, e, às vezes, o autor é tão consciente desta problemática que a tematiza até

⁶⁵⁴ ARISTÓTELES, 1984, p. 245.

fazer dela um dos principais motores de sua escritura e estruturar sua peça em função dessa tensão metacrítica e metateatral.⁶⁵⁵

No texto dramático de *O Guesa Errante ou...*, a atitude metacrítica e metateatral dos autores configura-se com nitidez, concretizando-se em enunciados citados ou escritos para (e pela) cena, e que se apresentam como tais, não se colocando em momento algum no polo da teatralidade denegada,⁶⁵⁶ ou da cena ilusionista, e apontando para questões ligadas tanto ao teatro quanto à Escola de Samba, à universidade e a outros temas que emergem a partir da inspiração sousandradina.

Há uma sobreposição de operações metalinguísticas, uma vez que, além da narrativa colocar-se como uma encenação apresentada pelos “jovens artistas”, ela cita, por exemplo, o depoimento de Sousândrade sobre seu próprio poema (no começo e no fim do texto).

Como outro exemplo dessa atitude, a narrativa assume o caráter de citação também por meio de figuras – termo que “designa um tipo de personagem sem que seja precisado de que traços particulares essa personagem se compõe”⁶⁵⁷ – como as de Bochica (entidade mitológica da cultura muísca), de Gentileza e Bispo do Rosário (pessoas reais, já falecidas, referências culturais na história brasileira recente) e Voz da América (que, no contexto do texto e do espetáculo, não tem um referente estável). Os três primeiros ora funcionam como corifeus e coro – demarcando transições de etapas na trajetória do protagonista –, ora dizem de si próprios, por meio de textos informativos e questionadores emitidos pelos atores que os corporificam.

É importante aqui esclarecer que o termo “figura” é passível de utilização mesmo nos casos em que os atores de *O Guesa Errante ou...* representam figuras históricas específicas, como Sousândrade ou Marilyn Monroe, uma vez que o modo de atuação observável no espetáculo – e que é sugerido pelo modo como os “personagens” são concretizados dramaturgicamente no texto dramático, por meio das réplicas que lhe são atribuídas, ora poéticas, ora narrativo-biográficas – coloca-se mais como um suporte para levar ao público uma alusão àquele referente e aos significados que a ele se podem atribuir, do que como o

⁶⁵⁵ PAVIS, 1999, p. 240-241.

⁶⁵⁶ Cf. PAVIS, 2000, p. 320.

⁶⁵⁷ PAVIS, 1999, p. 167.

desenvolvimento progressivo de um personagem dramático, com os seus conflitos internos e externos e sua caracterização física, psicológica e social.⁶⁵⁸

A fábula do Guesa, que peregrina até chegar o momento de seu sacrifício, ainda que presente como macroestrutura narrativa, apresenta-se fragmentada, retalhada,⁶⁵⁹ e dela encontramos estilhaços ao longo do texto, nos quais o Guesa entra em cena e declara-se em diversos estados de ânimo, à medida em que se depara com os diferentes ambientes temáticos que se vão sucedendo.

A errância do Guesa dá-se, é possível dizer, como moldura para outras errâncias, uma vez que não se sabe ao certo se é a figura do Guesa, concretizada em um enorme boneco dourado, que atravessa as estações percorridas, ou se são elas que deslizam diante dele. Há, nessa relação, uma ambiguidade constitutiva. Fundo e frente alternam-se, e as sequências correm por conta própria, ao modo de uma montagem, pois, nos termos de Pavis, “ao recusar a tensão dramaturgica e a integração de todo o ato a um projeto global, o dramaturgo não aproveita o impulso de cada cena para ‘lançar’ a intriga e cimentar a ficção”,⁶⁶⁰ sendo que “o corte e o contraste passam a ser os princípios estruturais fundamentais”.⁶⁶¹

Ao mesmo tempo, o texto dramático (e o respectivo espetáculo teatral) não deixa de apresentar traços de colagem, uma vez que, novamente com Pavis, “trabalha os materiais, tematiza o ato poético de sua criação, diverte-se com a aproximação casual e provocativa de seus constituintes”.⁶⁶²

Nesse sentido, se, em *O Guesa Errante ou...*, a casualidade não se coloca como mola mestra, havendo nítida intencionalidade em grande parte de seu discurso cênico, tanto no texto quanto no espetáculo, é constante a provocação do leitor ou espectador por meio da tematização de si próprios (texto ou espetáculo) como ato poético e evidente o prazer de, no estabelecimento e organização das intenções do texto, justapor ou sobrepor ludicamente materiais cênicos heterogêneos.

Ao estruturar-se em um desfile de ficcionalizações até certo ponto independentes, o texto dramático permite entrever um mundo que se organiza menos ao modo de um necessário encadeamento e mais à maneira de uma decisão afirmada.

⁶⁵⁸ Cf. PALLOTTINI, 1989, p. 62-67.

⁶⁵⁹ Cf. PAVIS, 1999, p. 159.

⁶⁶⁰ PAVIS, 1999, p. 249.

⁶⁶¹ PAVIS, 1999, p. 249.

⁶⁶² PAVIS, 1999, p. 51.

A fábula do Guesa é trazida para o texto como suporte para formas e conteúdos vários que, sem perder contato com a dinâmica da errância, espraiam-se em direções advindas do mundo de referimento⁶⁶³ da equipe, concretizado nas citações poéticas, musicais e sociais que se sucedem.

Desse modo, a forma de organização dramaturgica do texto dramático *O Guesa Errante ou...* favorece o movimento do leitor, ao deparar-se com materiais por si mesmos desconexos, mas que lhe são entregues em uma ordenação que indica possibilidades de caminho na concretização de sentidos possíveis.

Quando nos voltamos para ler o mundo, também esse se mostra, muitas vezes, como um conjunto em que as conexões não aparecem como evidências por si só discerníveis e identificáveis. O exercício de organizar em um sistema de sentido um todo até certo ponto coerente, se é constitutivo da experiência compreensiva humana do mundo, nem sempre acontece enquanto prática social consciente.

Eis uma relação possível entre o arcabouço narrativo de *O Guesa Errante ou...* e prática de uma leitura conjugada da cena e do mundo.

5.2.2 Entre versos de Sousândrade e outros textos

No que diz respeito ao uso do poema de Sousândrade, remeto o leitor aqui à questão da transcrição da linguagem poética para a linguagem dramática.

É útil, portanto, considerar com Cristina Monteiro Castro Pereira, que,

Quando lidamos com textos estéticos, cuja significação ultrapassa sua mensagem conteudística e se torna parte de um processo de interação entre o leitor e a obra; quando os significantes e a estrutura da obra deixam de ser meros instrumentos e são semantizados pelo autor: neste caso torna-se ainda mais difícil abarcar toda a riqueza de significados e transpô-la para uma outra língua. Devido a essa inegável constatação, admite-se ser a tradução uma tarefa que, a princípio, já se assume como lacunar.⁶⁶⁴

⁶⁶³ Cf. ECO, 2002, p. 113.

⁶⁶⁴ PEREIRA, 2004, não paginado.

A “outra língua”, no caso aqui em exame, em lugar da tradução de um poema de uma língua para outra, é composta do encadeamento de três etapas de leitura: do poético ao dramático e desse último ao cênico.

Todas dizem respeito à dramaturgia, concebida aqui no sentido mais atualizado do termo, sentido que, de acordo com Hildebrando,⁶⁶⁵ partindo de Pavis,⁶⁶⁶ abarca o processo de o dramaturgo levar e ser levado a fazer escolhas estéticas e políticas durante um processo de criação cênica, do qual pode ou não resultar um texto dramático como registro e resíduo do processo (como é o caso aqui). Os resultados são, pois, o espetáculo teatral e o texto dramático denominados, ambos, *O Guesa Errante ou...* Podem ambos ser considerados, portanto, duas outras “línguas” diferentes, em relação ao poema de Sousândrade.

Em relação ao movimento de “tradução” do poema para o texto dramático, em *O Guesa Errante ou...*, não se trata apenas de verter os versos de um poema em diálogos dramáticos, mas de traduzir criativamente uma leitura coletiva do texto poético em imagens dramáticas que abarcam aquelas partes do poema que resistiram à prova da cena, ou seja, que se mantiveram dentre as experimentações cênicas que se sucederam na concretização do discurso cênico final, a partir de uma série de apropriações multiformes operadas pelos criadores que “pulularam” ao redor do dramaturgo/encenador.

No caso do texto dramático em foco, como o mesmo não foi todo escrito em um momento anterior, separado, para posteriormente ser levado à cena, mas houve um vaivém que perpassou a sua escrita – movimento característico do dramaturgo que participa presencialmente do processo de encenação – a tradução da linguagem poética para a linguagem dramática deu-se mediada pela tradução intersemiótica da palavra (poética ou dramática) para a imagem cênica.

Em *O Guesa Errante ou...* não é possível, portanto, dividir – a não ser no nível da teorização – o processo criativo que engendra texto e cena.

Aqui remeto-me a Brecht e Laughton às voltas com a tradução do *Galileu*, mediada pelos *Gestus* sociais que ambos produziam, processo já mencionado e comentado anterioremente.

⁶⁶⁵ Cf. Hildebrando In: HILDEBRANDO, 2008, p. 11.

⁶⁶⁶ Cf. PAVIS, 1999, p. 113-114.

O título de *O Guesa Errante ou...* é, como já foi dito, um exemplo de *Gestus* fundamental, o qual formula sinteticamente o modo pelo qual o coletivo teatral envolvido posiciona-se frente ao poema de Sousândrade, ao teatro e ao mundo.

Aqui reafirmo, portanto, que o *Gestus* fundamental, enquanto enunciado que se concretiza por escrito, pode ser formulado antes, durante ou depois do processo de criação de um espetáculo teatral, pois sua função não é necessariamente servir como referência inicial para a compreensão do trabalho teatral que se vai produzir, mas a sua utilidade é muito mais ser usado como ponto de apoio para a organização estética e política do material a ser tratado cenicamente. O *Gestus* fundamental orienta o processo de dar forma às problemáticas sociais que vão ser traduzidas em cena teatral, ou em *Gestus* sociais.

Trago para este momento da leitura a proposição de Haroldo de Campos, segundo a qual, “admitida a tese da intraduzibilidade em princípio da tradução de textos criativos, parece-me que esta engendra o corolário da possibilidade, também em princípio, da recriação desses textos”.⁶⁶⁷

Lendo-se o poema *O Guesa* e o texto dramático *O Guesa Errante ou...*, é nítida a recriação do primeiro pelo segundo. O primeiro tem, ao mesmo tempo, reduzida a sua extensão e condensada a sua significação. Simultaneamente, os relativamente poucos fragmentos do primeiro que permanecem citados ao longo do segundo atestam a decantação residual de enunciados que se tornam indispensáveis para testemunhar a relação (re) criativa do dramaturgo/encenador e equipe com o poema.

Da tarefa empreendida em *O Guesa Errante ou...*, se vista como processo de tradução, é possível dizer que, ao longo da mesma, de modo semelhante à metáfora de que se vale Haroldo de Campos,

Como que se desmonta e se remonta a máquina da criação, aquela fragílima beleza aparentemente intangível que nos oferece o produto acabado numa língua estranha. E que, no entanto, se revela suscetível de uma vivissecção implacável, que lhe revolve as entranhas, para trazê-las novamente à luz num corpo lingüístico diverso.⁶⁶⁸

⁶⁶⁷ CAMPOS, 2010, p. 34.

⁶⁶⁸ CAMPOS, 2010, p. 43.

Guardadas as devidas diferenças entre tradução poética (em suas dimensões linguística e literária) e a tradução intersemiótica, posso afirmar que a tradução, no caso de *O Guesa Errante ou...*, é, também, crítica,⁶⁶⁹ sendo equivalente ao processo reflexivo que atravessa constitutivamente o itinerário criativo do texto dramático e do espetáculo teatral em foco.

Considerando que esses ocorreram como componentes intencionais do processo formativo de professores e alunos universitários envolvidos, não é de se desconsiderar que seja uma de suas mais relevantes consequências o fato de “que disso tudo nasça uma pedagogia, não morta e obsoleta, em pose de contrição e defunção, mas fecunda e estimulante, em ação”.⁶⁷⁰

No que tange aos outros tipos de textos componentes do texto dramático focalizado, ou seja, os que não são citações do poema *O Guesa*, aqueles se fixaram a partir da recontextualização que se deu no enfrentamento da equipe diante do poema tomado como ponto de partida para a criação cênica e, portanto, como objeto de leitura coletiva, da qual emergiram opções por:

- 1) Títulos que anunciam e agrupam conjuntos de sequências cênicas em unidades maiores de ressignificação do itinerário do Guesa;
- 2) Um texto explicativo inicial, dito pela figura da diretora do museu, texto que não deixa de problematizar-se enquanto explicação – desde o início fadada ao fracasso em sua pretensão desmesurada; aqui pode-se pensar em uma crítica ao cientificismo acadêmico, com sua ousada arrogância de explicar “tudo”, diante do discurso artístico que, menos que explicação, dá-se como exposição da própria arte como processo/produto de conhecimento situado na cultura, processo aberto a leituras diversas, também essas culturalmente situadas;
- 3) A narração da lenda do Guesa, que situa o leitor menos em relação à fábula em si do que em relação ao ponto de partida do poema, da peça e do espetáculo, ou como já dito, apresentando-se como arcabouço narrativo, para daí projetarem-se os desdobramentos cênicos que concretizam as formas teatrais constituintes de *O Guesa Errante ou...*;

⁶⁶⁹ Cf. CAMPOS, 2010, p. 43.

⁶⁷⁰ CAMPOS, 2010, p. 44.

- 4) Dois textos em que Sousândrade fala da inadequação de seu poema aos padrões poéticos canônicos e dos problemas de recepção com que se deparou enquanto autor;
- 5) Uma observação, da mesma diretora do museu, texto que se poderia chamar de “um ponto de vista acadêmico ortodoxo” sobre uma característica da retomada sousandradina da lenda muísca, qual seja, a sua reambientação pelo poeta no império inca; aqui localiza-se uma nova confrontação irônica do texto artístico com o discurso acadêmico cientificista;
- 6) As letras das canções escolhidas, tomadas em sua dimensão linguística; elas trazem para o texto dramático o aporte de uma série de pontos de vista sobre a cena e o mundo, friccionando seu teor poético, variado conforme a língua (espanhol, português, indígena, inglês) e o estilo musical ao qual cada canção, ou fragmento de canção, filia-se, com suas respectivas cargas culturais;
- 7) As rubricas que, além de indicar coordenadas de encenação (nas quais se encontram referências a ações não verbais e à projeção de imagens), também designam lugares, figuras e a função de determinadas sequências cênicas; nesse sentido, os nomes de algumas figuras são particularmente úteis ao leitor do espetáculo;
- 8) Os textos que se configuram como narrações-depoimentos de três das figuras dos profetas loucos;
- 9) Um breve texto de caráter poético dito pela atriz que figura Marilyn Monroe;
- 10) A projeção final de um texto de caráter reflexivo, escrito e assumido explicitamente como autoral pelo dramaturgo;
- 11) As notas de rodapé.

Esse conjunto diverso de textos, alternando-se com trechos do poema sousandradino, configura um caráter citacional à dramaturgia escrita (caráter que se desdobra, no plano imagético, na dramaturgia cênica de *O Guesa Errante ou...*), e, desse modo, fica nítida a inspiração brechtiana do texto dramático em exame, uma vez que, segundo Pavis,

A dramaturgia épica [...] mostra a origem da fala e seu processo de elaboração por um autor e atores. [...] Citar, efetivamente, é retirar um fragmento de texto e inseri-lo num tecido estranho. A citação está ligada ao mesmo tempo ao seu contexto original, e ao texto que a recebe. O “atrito” desses dois discursos produz um efeito de estranhamento.⁶⁷¹

Continuamente, o efeito de distanciamento produz-se no leitor do texto dramático, devido à confluência de fragmentos que pertencem a diferentes gêneros textuais (conforme listados acima), decorrendo dessa junção um contínuo deslocamento de sentidos para o leitor.

Esses textos outros completam o texto dramático de *O Guesa Errante ou...*, conferindo-lhe um marcado acento polifônico, e, ao cogitar a relevância social dessa característica do texto dramático em exame – tal como pode ser identificada na combinação de textos de natureza diferente –, aponto para a afirmação não somente de determinadas posturas estéticas e políticas, mas também – e eu gostaria de enfatizar – pedagógicas.

É possível dizer – transpondo o que Mikhail Bakhtin diz a respeito do romance polifônico de Dostoiévski para o contexto do espetáculo em foco – que, nessa composição múltipla, as “vozes” várias advindas desses diversos componentes textuais não estão subordinadas nem à caracterização de personagens nem a funcionar como intérpretes da voz do dramaturgo.⁶⁷² As falas, que não caracterizam nenhuma personagem, mesmo quando são atribuídas a uma determinada figura, funcionam como discursos relacionados à figura de que o ator é suporte ou sobre outros assuntos.

Quanto à posição do dramaturgo, essa não deixa de colocar-se, mas outras vozes também fazem-no, a seu lado, construindo um mosaico de diversos níveis de interpretação dos elementos que constituem texto e cena no texto e espetáculo em foco. Não digo que esses diferentes textos não se situem dentro de um plano dramaturgico, mas que o nível de independência mútua deles faz parte desse plano.⁶⁷³

Ao mesmo tempo, é nítido o movimento dramaturgico de entregar propositalmente ao leitor e ao espectador um resultado cênico marcado por uma profusão de textos falados (e também escritos), dos quais se possam fazer diferentes níveis de leitura, servindo alguns desses textos não poéticos como chaves de leitura para os excertos do poema de Sousândrade.

⁶⁷¹ PAVIS, 1999, p. 48.

⁶⁷² BAKHTIN, 2002, p. 5.

⁶⁷³ Cf. BAKHTIN, 2002, p. 11.

5.2.3 A quase completa ausência de diálogos

A ausência de diálogos tem, vista a partir da constatação da polifonia textual exposta no subitem anterior, um resultado paradoxal: ao eliminar quase totalmente o diálogo composto de réplicas, *O Guesa Errante ou...*, tanto texto como espetáculo, aponta a direção dialógica escolhida, qual seja, de tomar como seu principal interlocutor o público, ou seja, o conjunto de atores (e demais componentes da equipe) dirige-se diretamente ao conjunto de espectadores.

Tal direcionamento decorre, evidentemente, de opções estéticas e políticas feitas pelo dramaturgo e equipe. Cada voz, seja citação do poema de Sôsândrade ou outro tipo de texto, marca um ponto de vista que não fecha a produção de sentido em uma teleologia unívoca. Há, certamente, posições assumidas, mas elas não são todas coincidentes umas com as outras.

Por outro lado, é preciso reiterar que as “vozes”, no texto em exame, não pretendem delinear individualidades, mas, e sobretudo, discursos.

Em *O Guesa Errante ou...*, a crítica à reificação do homem – que faz parte do posicionamento político de Mikhail Bakhtin em sua defesa e valorização do romance polifônico – não deixa de ter um correspondente, não ao modo da individuação, da configuração de personagens, mas em um plano que ruma para a alegoria, ou para a “distância alegórica” que, “mesmo que muito sutil, se abre no interior da obra”,⁶⁷⁴ e que, ainda utilizando palavras de Fredric Jameson, pode ser vista como

[...] uma brecha pela qual todos os tipos de significados podem progressivamente penetrar. A alegoria é portanto uma ferida às avessas, uma ferida no texto; pode ser estancada ou controlada (particularmente por uma vigilante estética realista), mas jamais inteiramente eliminada como possibilidade.⁶⁷⁵

A figura do Guesa, por exemplo, não serve de pretexto para o estabelecimento de um personagem, mas para a concretização da representação alegórica de um leque de problemáticas sociais, quais sejam, os processos de vitimização e heroicização que se estendem histórica e geograficamente, temporal e espacialmente, em termos de colonização,

⁶⁷⁴ JAMESON, 1999, p. 170.

⁶⁷⁵ JAMESON, 1999, p. 170.

tanto a ibérica seiscentista quanto a contínua colonização econômica e cultural que se verifica em países emergentes, como o Brasil, frente ao capitalismo globalizado.

Todos os demais “personagens”, “todas as vozes, todas”⁶⁷⁶ trazem, cada qual, um fragmento de discurso, e suas imagens cênicas colocam-se como uma espécie de mosaico alegórico das problemáticas sociais postas em cena e em questão por meio da linguagem dramática e cênica de *O Guesa Errante ou...*

5.2.4 A abundância de monólogos ditos pelo ator diretamente para a plateia

Os monólogos, a serem ditos diretamente para o espectador, matizam com forte traço épico o texto em foco. Eles se caracterizam diferentemente, conforme a função que assumem no texto dramático.

Como exemplo, seleciono uma citação de Sousândrade, enunciada em cena por um ator que figura o poeta, emitindo um monólogo no qual o próprio poeta remete a seu poema e a si mesmo. Como indica a rubrica, o ator entra em meio à fumaça muito utilizada em espetáculos teatrais. Esse é o suporte expressivo para entregar ao espectador um discurso: Sousândrade justifica seus procedimentos de recriação da lenda muísca, como se vê na citação a seguir.

SOUSÂNDRADE – (Entrando envolto pela fumaça) Pareceu-me sempre que eu nada devera dizer em defesa do Guesa Errante, transcrevendo apenas a opinião contemporânea, que o justificasse ou condenasse. O poema foi livremente esboçado todo segundo a natureza singela e forte da lenda, e segundo a natureza própria do autor [...] que creu sempre que todo poeta, sob pena de escravidão e morte, deve ser o que ele é, e não o que o aconselham para ser. [...] Ser absolutamente livre, foi o conselho único dos mestres [...] Pode, aquilo que for feito, ficar imperfeito, e será, talvez; mas tenho que estes adorados mestres nunca amaldiçoarão ninguém por lhe haverem os céus dado asas de ferro em vez de asas de ouro – contanto que voem elas em firmamento distinto e não derretam-se aos raios solares. [elipses do dramaturgo]⁶⁷⁷

⁶⁷⁶ Cf. o subitem 6.3.3 do capítulo 6.

⁶⁷⁷ O roteiro, de Antonio Hildebrando. In: HILDEBRANDO (org.), 2008, p. 17. No roteiro, todos os textos de Sousândrade, bem como seus versos de *O Guesa*, foram grifados em negrito pelo dramaturgo.

Aqui, muito mais do que caracterizar o “personagem” Sousândrade, o que se obtém é a exposição do discurso do poeta – o “Sr. Sousândrade” evocado no título do espetáculo – acerca de circunstâncias sociais diretamente ligadas ao seu ofício, as quais levam o autor à necessidade de explicar o porquê de sua atitude transgressora em relação a determinados cânones poéticos de seu tempo.

Esse discurso “do passado” torna-se, ao ser apropriado pelo texto dramático e ao ser encenado, parte do discurso “do presente”, dramático e teatral, de *O Guesa Errante ou...* Ou seja, também o espetáculo se coloca como provável transgressão de uma visão mais estreita do que seria, ou poderia ser concebida, uma adaptação cênica de um poema (se pensarmos em uma concepção artística mais convencional), ou um exame crítico do mesmo (se pensarmos em uma concepção acadêmica mais convencional).

O termo “adaptação”, na verdade, eu utilizo aqui apenas para indicar a transferência das relações implicadas no discurso primeiro de Sousândrade para os posteriores discursos dramático e cênico de *O Guesa Errante ou...*, sendo o termo mais correto, como já utilizado anteriormente, “transcrição”.

Há um segundo texto dessa natureza, dito pelo mesmo ator, também “envolto em brumas”, que também se relaciona, em teor, ao mesmo discurso aqui identificado e examinado.

Sua função sintática é fechar o ciclo aberto pela primeira intervenção do poeta “em carne e osso”, citada acima. Semanticamente, a nova citação remete-se à diferença geográfica entre a lenda e o poema, o que se desdobra também sobre o discurso cênico, que reafirma essa expansão e a desloca historicamente, utilizando elementos do horizonte histórico abarcado pelo mundo de referimento⁶⁷⁸ do coletivo teatral que realizou o espetáculo.

Ao contrário desses dois monólogos, tomados como exemplos, há outros que dispensam a caracterização corpóreo-vocal – ou a figuração – ainda que mantenham as marcas caracterizadoras do figurino, caso dos monólogos sobre os profetas loucos, que serão examinados posteriormente, no contexto de sua enunciação cênica.

Ao dirigir-se diretamente ao leitor, por meio de monólogos, o texto dramático estabelece uma relação análoga à que se dá no espetáculo com relação ao espectador: a

⁶⁷⁸ ECO, 2002, p. 113.

interpelação é direta, e o destinatário, ainda que não se torne verbalmente um interlocutor, posto não ser a proposta do espetáculo esse tipo de interação, é chamado a receber criticamente os discursos que, emitidos em blocos mais longos de texto, na calma épica sugerida por Brecht,⁶⁷⁹ ou seja, em momentos em que o modo de entrega do texto altera o ritmo sincopado dos versos curtos (atribuídos a cada vez a uma figura), para uma organização mais uniforme, para uma planície onde a atenção do espectador pode assentar-se, e escutar.

5.2.5 A recorrência da emissão coral

A recorrência à definição de textos para serem emitidos coletivamente (ou por determinados grupos de figuras ou pela totalidade, ou quase, do elenco) tem consequências importantes na construção do sentido global do texto em exame.

O Guesa Errante ou..., enquanto espetáculo teatral, tem como uma de suas marcas distintivas a articulação de um numeroso coletivo de mais de oitenta pessoas envolvidas, entre elenco e demais componentes da equipe artística e técnica (sem contar os espectadores de cada apresentação). Em termos de elenco, eram quarenta alunos-atores (e/ou músicos e artistas visuais) em cena.

A dinâmica de alternar os monólogos a textos emitidos na forma coral, seja por trios, grupos ou mesmo pelo elenco inteiro, instaura uma dinâmica que não pode ser desconsiderada. Essa característica já é anunciada no texto dramático em exame, como podemos ver pelas indicações cênicas.

O uso do coro não se reduz à emissão falada ou cantada de versos sousandrados, textos diversos ou letras de canções, mas estende-se ao coro corporal, coreográfico, aspecto que será lido oportunamente, em determinadas sequências cênicas do espetáculo.

A dimensão pedagógica do processo coletivo de criação cênica, apontada anteriormente, a partir da citação de Campos, diz respeito também à necessidade de encontrar “na colaboração para recriação de uma obra de arte verbal [aqui, teatral] aquele júbilo

⁶⁷⁹ Cf. BRECHT, 1973, p. 56.

particular que vem de uma beleza não para a contemplação, mas de uma beleza para a ação ou em ação”.⁶⁸⁰

A equipe em ação, colaborando na recriação, ou na tradução crítica de *O Guesa* em forma dramática e cênica, é um dos pontos fundamentais em que se ancora a relevância social desse espetáculo, e uma das circunstâncias sociais sobre as quais podem-se elaborar, como tento aqui, se não conclusões, ao menos um conjunto pertinente de reflexões.

Talvez possa-se pensar que essa relevância estenda-se a qualquer coletivo teatral situado em qualquer outro local ou instituição, não sendo exclusiva do agrupamento criativo aqui focalizado. Ainda assim, essa aplicação geral não destitui a importância de constatar-se, mais uma vez, a experiência do coletivo, da coletividade, como uma das ênfases não somente procedimentais, mas também conceituais e atitudinais de *O Guesa Errante ou...*

São diversos os tipos de formação coral em *O Guesa Errante ou...*, e o que se pode dizer, diante da leitura do texto dramático, é que o recurso do coro é coerente com o deslocamento do diálogo mimético interpessoal para a proposição direta ao espectador, dos discursos mais ou menos ligados às figuras a cada vez focalizadas, que *O Guesa Errante ou...* apresenta como material de ressignificação aos olhos de seu leitor.

O sentido da emissão coral remete à possibilidade humana de ajustar a própria voz à voz do outro, ou dos outros, e buscar a consonância, se não de vozes (pois podem ser dissonantes, ou divergentes), ao menos de “coexistência vocal e verbal”, expressão metafórica que alude à capacidade humana de expressar-se não somente no plano da individualidade, mas também no da coletividade.

Evidentemente, tal convivência pode-se dar tanto a partir da anulação do indivíduo quanto de sua valorização na composição de um todo orgânico multifacetado, e o coro pode expressar graus intermediários dessa relação, tendo em vista que a utilização de formações corais no teatro moderno e contemporâneo tem variado, conforme Pavis, de “fator de distanciamento” a “desesperadas tentativas de encontrar uma força comum a todos”, podendo, em alguns casos, assumir a “função mistificadora e unanímista do grupo soldado pela expressão artística: dança, canto, texto”.⁶⁸¹

⁶⁸⁰ CAMPOS, 2010, p. 47.

⁶⁸¹ PAVIS, 1999, p. 74.

No texto em foco, todas estas possibilidades verificam-se, não sem a devida operação metacrítica, exercida principalmente pelas características dos textos (falados ou cantados) emitidos em coro, e pelo enquadramento semântico geral do espetáculo. A última função mencionada por Pavis, de mistificação, é utilizada, por exemplo, na cena onde o Coro da Bolsa de Valores de Nova Iorque canta (e dança) a canção *New York, New York*, em uma abordagem crítica, como se verá adiante, no respectivo exame dessa sequência cênica.

A partir da leitura do respectivo texto dramático, o que se confirma no espetáculo teatral, *O Guesa Errante ou...* pode ser compreendido como um espetáculo coral, ou seja, que se vale da produção coletiva e sincronizada de signos verbais ou não-verbais, servindo-se da forma coral como estilo privilegiado de exposição cênica do seu discurso.⁶⁸²

O tema da coletividade, portanto, atravessa toda a tessitura dramática do trabalho, enquanto forma e conteúdo, e projeta-se em sua realização cênica, colocando-se como um dos pontos de ancoragem para a identificação de sua relevância social, a partir do exame das conclusões, ou reflexões, que se podem obter acerca de circunstâncias sociais aludidas pelo texto e espetáculo em foco, as quais já foram, ou ainda serão, explicitadas no decorrer desta leitura.

5.2.6 A retomada de versos

A retomada de versos ocorre frequentemente, ao longo do texto dramático, e procedo a leitura de duas delas.

A primeira é feita a partir dos versos “Dos seis dias genésicos / Vem toda esta função. / Fez-se luz, mar e mundo / Rotundo; / Criador, criação”.⁶⁸³

A princípio, são atribuídos à figura de Bochica, entidade mitológica da cultura muísca, e repetido logo em seguida, pelas figuras de Gentileza, Voz da América e Bispo do Rosário, no momento em que essas figuras adquirem vida (como se verá na leitura da respectiva cena).

⁶⁸² Cf. menção ao estilo coral no artigo de Koudela, *Voo – experimento de encenação da peça didática* In: KOUDELA (org.), 1992, p. 75-91.

⁶⁸³ O roteiro, de Antonio Hildebrando. In: HILDEBRANDO (org.), 2008, p. 18 e 26.

Em sua retomada, os mesmos versos são ditos pelo ator que figura Bispo do Rosário, logo após o monólogo que esse mesmo ator emite, tratando de aspectos biográficos desse brasileiro largamente conhecido por sua loucura e suas obras de arte.

Na primeira ocorrência dos versos, esses têm a função dramaturgicamente de instaurar o registro poético do espetáculo, enquanto, na segunda utilização, os versos servem para que o ator assumisse novamente a caracterização corpóreo-vocal da figura que lhe cabe, uma vez que o monólogo é dito de modo neutro, ou seja, como ator-narrador.

A dimensão semântica dos versos instala, primeiramente, uma ordem cosmogônica, enquanto que, em sua retomada, alude à aura mística associada à figura de Bispo do Rosário, contrastada, em um movimento retroativo, com a narração distanciada e, como tal, desmistificadora.

O segundo exemplo de retomada é a que utiliza os versos: “Os Andes / Vulcânicos elevam cumes calvos, / Circundados de gelos, mudos, alvos, / Nuvens flutuando – que espetáculos grandes!”⁶⁸⁴

Na primeira ocorrência, são atribuídos à figura da diretora do museu, e sua função é apresentar o primeiro verso de Sousândrade, devidamente enquadrado no fluxo de uma explicação acadêmica convencional, que busca descrever “objetivamente” as referências que servem de contextualização dos visitantes em relação à homenagem que se fará ao poeta maranhense.

Quando retomada pela figura da sacerdotisa, os mesmos versos tornam-se o meio de concretização de um canto narrativo e ritual, em que as características simultaneamente épicas e líricas do texto sousandradino desdobram o “lá”, o “alhures”, a imensidão a um só tempo terrestre e cósmica, geográfica e cosmológica, em enunciados em que a força de sua expressão reside muito mais na beleza dos termos e sons e na possibilidade do engendramento de imagens poéticas.

Contrapondo as duas ocorrências dos mesmos versos, elas se polarizam, sem no entanto definirem-se como objetos de mundos distintos, posto que estão ambos no mesmo espetáculo, ainda que, em momentos temporalmente diferenciados, o mesmo texto

⁶⁸⁴ O roteiro, de Antonio Hildebrando. In: HILDEBRANDO (org.), 2008, p. 16 e 19.

funcionando, alternadamente, como elemento de um prontuário informativo e como *locus* de uma sugestão poética.

De um lado, um conjunto de frases que se esvazia ao ser retirado de sua função primeira e recolocado como componente de uma receita automática, ignorante de sua potencial fabricação de mundos imaginários e imagináveis; de outro, uma operação que cita e fertiliza, ao invés de esterilizar, a capacidade inspiradora, no sentido de fazer inspirar, de encher de ar, reviver, recobrar o poder oculto da transfiguração artística, que revela sob nova luz objetos dos mundos de referimento, seja dos artista, seja do espectador.

A partir de minha relação com essas retomadas (entre outras presentes no texto examinado), eu sou levado a considerar a possibilidade, já levantada quando do exame do termo “ou” do título do espetáculo, de que uma coisa potencialmente pode significar várias outras, do que decorre que, diante de um detalhe da cena ou de um fato do mundo, seja possível cogitar mais de um sentido e, conseqüentemente, mais de uma atitude em relação a esse detalhe ou fato, do “mundo da cena”, ou da “cena do mundo”.

5.2.7 Os títulos das grandes sequências cênicas

O fato das cenas serem agrupadas em “movimentos”, denominados “alas”, liga-se à uma das opções estilísticas de *O Guesa Errante ou...*, qual seja, a aproximação do texto e da cena à estruturação do desfile das Escolas de Samba cariocas.

Os nomes de cada “ala” são: antes delas, o “Prólogo: Comissão de Frente” e, a partir de então, “Ala dos incas destronados”, “Ala ‘Nem tatu nem ema: tatuturema’”, “Ala ‘Oh! Almighty dollar’”, “Ala ‘O que vier será’”, finalizando com “Epílogo: Apoteose”.

A recorrência dos títulos confere limites rítmicos à leitura do texto e localiza cada parte do todo em um ambiente semântico distinto: de um caráter introdutório passa-se a um passado colonial, caminhando para a natureza evocada por termos indígenas, chegando à marca econômica norte-americana, dirigindo-se ao lugar do conformismo e encerrando o percurso de leitura com a ideia de clímax festivo.

À semelhança do título do espetáculo, porém sem a mesma extensão de complexidades discursivas daquele, a presença de determinados termos nos títulos das sequências, além daqueles carnavalescos, outros como “incas”, “tatu”, “ema”, “dollar”, remetem desde já a uma diversidade de localizações históricas, geográficas e culturais, configurando um conjunto composto de itens dissonantes, notadamente o título em inglês. Nesse “caldeirão”, típico dos desfiles das Escolas de Samba, encontramos dados que indicam ser também na chave da multiculturalidade que se desenvolve cada parte intitulada.

Por outro lado, o termo “movimento”, também, remete a um outro tipo de organização: o da música sinfônica.

Aqui se poderia fazer um paralelo entre o elenco e a orquestra: são duas coletividades que executam uma obra composta a várias vozes (ainda que a noção musical de polifonia seja restrita, frente à sua apropriação bakhtiniana),⁶⁸⁵ sendo que a orquestra permanece o tempo todo “em cena”, enquanto o elenco de *O Guesa Errante ou...* alterna-se, no que diz respeito à quantidade de atores ao longo da sequência de momentos que compõem cada “movimento”.

A possibilidade dessa analogia vem enfatizar a presença coletiva, deixa evidente a esfera da coletividade como instância principal da configuração dramática e a evidência de um discurso que destaca a relação indissociável entre o individual e o coletivo na construção histórica da arte vista como comentário do mundo.

5.2.8 As notas de rodapé

Um elemento que se destaca à leitura do texto dramático, ora examinado, são as notas de rodapé explicativas, encontradas em grande número (são quarenta e uma, ao todo, cf. Anexo B).

Normalmente não utilizadas em textos dramáticos, as notas funcionam como chaves de leitura para diversos termos utilizados, sejam eles componentes dos versos de Sousândrade, os quais constituem grande parte das réplicas e letras de canções, sejam outros

⁶⁸⁵ Cf. a Tese de Doutorado de Ernani Maletta, professor da EBA/UFMG, para maiores reflexões acerca do termo “polifonia” e suas apropriações, particularmente no domínio das artes cênicas. (MALETTA, 2005)

termos pouco usuais presentes no texto, sejam informações acerca da autoria de determinadas canções utilizadas ou compostas especificamente para o espetáculo *O Guesa Errante ou...*

A relevância social dessas notas, em relação ao texto dramático, reside na possibilidade aberta ao leitor de aproximar-se do significado de palavras, mediante o qual o leitor pode estabelecer ligações entre os signos linguísticos e determinados referentes, e a partir dessa relação semântica poder estabelecer tanto significados sintáticos, relacionando entre si determinadas passagens do texto, quanto significados pragmáticos, aventando o seu posicionamento, enquanto leitor, diante do signo-texto que tem diante de si para ler.

As notas inserem-se na perspectiva de uma Pedagogia do Espectador,⁶⁸⁶ nesse caso, o leitor do texto dramático (que não deixa de ser um espectador da cena por ele construída imaginariamente a partir do texto dramático).

Algumas rubricas, bem como o nome dos personagens, também podem ser colocados como chaves de leitura, no mesmo patamar constituído pelas notas de rodapé.

As notas de rodapé são elementos por excelência da escrita acadêmica, gênero pródigo desse recurso de informação suplementar. Também são elementos comuns em livros, sejam elas escritas pelo autor, sejam elas acrescentadas pelos respectivos tradutores ou editores.

Segundo Júnia Lessa França e Ana Cristina de Vasconcellos, as notas de rodapé, no caso de trabalhos acadêmicos, “destinam-se a prestar esclarecimentos e ou tecer considerações, que não devam ser incluídas no texto, para não interromper a sequência lógica da leitura”, sendo também, quando funcionam como notas de referência, “em geral utilizadas para indicar fontes bibliográficas, permitindo a comprovação ou ampliação do conhecimento do leitor” ao mesmo tempo em que “indicam textos relacionados com as afirmações contidas no trabalho, remetendo o leitor a outras partes do mesmo trabalho ou a outros trabalhos para comparação de resultados”.⁶⁸⁷

Ao encontrar tantas notas de rodapé que cumprem função semelhante em um texto dramático, a definição, elaborada pelas autoras citadas, remete-me a Brecht, quando, ao comentar sua ópera *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny*, diz que, nessa obra,

⁶⁸⁶ Cf. DESGRANGES, 2003.

⁶⁸⁷ FRANÇA e VASCONCELLOS, 2011, p. 145.

“procurou-se transformar os fatores de prazer em fatores de ensinamento e transformar determinadas instituições de estâncias de recreio em órgãos de instrução”.⁶⁸⁸

Essa perspectiva, de aliar diversão a reflexão, já apontada no Capítulo 1 desta Tese, perpassa a obra dramática e cênica brechtiana, sendo constante em diversos escritos teóricos de Brecht.⁶⁸⁹

Sem perder seu caráter de texto dramático, ao utilizar notas de rodapé em profusão, *O Guesa Errante ou...* coloca em prática, ao seu modo, a sugestão brechtiana.

Sem interromper o encadeamento das cenas – cuja lógica, reitero, não é pautada em uma dramaturgia linear – as notas acrescentam ao texto um conjunto de dados a serem acessados e processados pelo leitor. Ficam à disposição, podem ser utilizados ou não, como é comum acontecer com notas de rodapé. A possibilidade de “ampliar o conhecimento do leitor” está dada, portanto, no texto dramático examinado, em conjugação com seu potencial de fruição.

Estética e política estão conjugadas no mecanismo concretizado pelo uso das notas no texto em foco.

Para exemplificar essa relevância das notas de rodapé pode ser trazida a primeira nota, que informa ao leitor a fonte da maioria das notas que explicam termos contidos nos versos sousandradinos, citados ao longo do texto dramático: trata-se do livro dos irmãos Campos,⁶⁹⁰ já mencionado e largamente citado acima, no qual encontramos um estudo detalhado da obra de Sousândrade, da qual são apresentados diversos exemplos, entre eles, o poema *O Guesa*, e que apresenta também uma série de artigos que descrevem, discutem e defendem a importância do marco literário que foi esse autor para a literatura brasileira.

Essa nota opera a ligação entre texto dramático e texto acadêmico e aponta para a necessidade de compreender-se, do ponto de vista biográfico e literário, o caso particular de Sousândrade, compreensão mediada pelo trabalho exaustivo de pesquisa realizado pelos irmãos Campos.

A fonte apontada no texto dramático tornou-se referência central para mim, como leitor do título, do texto dramático e do espetáculo teatral *O Guesa Errante ou...*, na medida em que o trabalho dos irmãos Campos apresenta-se como um material de mediação que

⁶⁸⁸ BRECHT, 2005, p. 38.

⁶⁸⁹ Para uma discussão específica dessa relação, cf. TEIXEIRA, 2003.

⁶⁹⁰ Cf. CAMPOS, 2010.

permite o acesso a dados sem os quais o contato com o poema de Sousândrade, seja ele direto (lendo o poema em si) ou indireto (via texto dramático e espetáculo teatral *O Guesa Errante ou...*) seria muito mais difícil.

Não digo que o simples acesso a informações transforme-se automaticamente em leitura crítica, mas afirmo que o meu universo de referimento alargou-se ao ler os artigos que constam nesse livro, tendo em vista a árdua tarefa que foi colocar-me como leitor diante do poema *O Guesa*.

O fato de a primeira nota de rodapé do texto dramático em foco já indicar a leitura do livro *Re visão de Sousândrade: textos críticos, antologia, glossário, biobibliografia* demonstra a presença, no texto dramático, de mecanismos de mediação entre leitor e texto, sem os quais a busca de fontes talvez acabasse sendo um obstáculo para uma relação produtiva com o texto em exame.

Outro exemplo a ser dado compõe-se das notas 2 (diz o significado do termo indígena txucarramãe “kubenkrid”) e 3 (diz o significado do termo indígena macú “mákeneyá”), notas que foram de decisiva utilidade para a elaboração da leitura do título, elaborada por mim e apresentada no subitem anterior.

Disponibilizar ao leitor do texto dramático, por meio de notas de rodapé, o significado desses termos, permite o acesso mais ágil a referentes, processo necessário para a atribuição de significados ao título, que passa, por sua vez, a funcionar como baliza para a compreensão posterior de tudo o que o leitor vai encontrar, na continuidade da leitura do texto.

Se o texto é usado como elemento de mediação para a leitura a ser feita do espetáculo, como é o meu caso, toda essa carga de informações e reflexões é transferida para a leitura da cena, como busco demonstrar no próximo capítulo desta Tese.

É possível dizer, também, que o texto dramático de *O Guesa Errante ou...*, ao lançar mão do recurso às notas de rodapé, oferece ao leitor informações úteis para que o olhar crítico possa ser estimulado e desenvolvido, podendo voltar-se para problemáticas sociais remetidas pelo texto.

Um exemplo, nesse caso, a nota 6, que informa ao leitor a autoria da letra e música de *Canción con todos*, permitindo ao leitor buscar informações sobre esses autores, no caso, Armando Tejada Gómez e César Isella, e compreender a remissão que é feita, por meio dessa

canção, a todo um movimento político, levado a cabo por músicos latino-americanos, no enfrentamento de diversas ditaduras que se disseminaram pela América Latina ao longo do século XX.

Os dados fornecidos por meio da nota de rodapé são uma espécie de trampolim para que o leitor volte-se para referentes que conferem uma dimensão ampla à presença dessa canção nesse ponto do texto (e também do espetáculo). Desse modo, significados mais ricos podem ser atribuídos à respectiva canção ou cena.

Outras canções que constam no texto dramático de *O Guesa Errante ou...*, ao terem sua autoria informada, podem disparar o mesmo processo no leitor, na medida em que esse se indague sobre o impacto político que determinado movimento ou estilo musical teve ou tem na sociedade em que tal canção foi produzida e recebida, e como aquela canção ou gênero musical liga-se a determinadas problemáticas sociais.

Mesmo no caso de canções originais ou melodias adaptadas, a simples escolha do material musical já aponta para um referente que pode ser tomado como pista para abordar uma problemática social, dando margem a um alargamento da leitura que pode ser feita de determinado elemento do texto dramático.

No próximo capítulo, busco demonstrar, na leitura da sequência cênica, que se realiza a partir da execução de *Canción con todos* pelo elenco de *O Guesa Errante ou...*, como a interrogação advinda do *Gestus* beneficia-se de informações iniciais como essas, quais sejam, os nomes do autores dessa canção.

A nota informativa aqui focalizada é um exemplo, entre tantos, de como esse recurso potencializa o texto dramático em termos de sua leitura crítica, ativando, também, tanto a sensibilidade quanto a criatividade do leitor, aguçando-lhe a atividade no empreendimento de operações que possam ir além da recepção passiva e lancem-no na construção de uma compreensão mais profunda do texto dramático, da relação desse objeto artístico com o mundo e da relação do próprio leitor com esse texto e o mundo.

As notas de rodapé, por fim, funcionam na mesma direção apontada pelo *Gestus* como operador conceitual de leitura do espetáculo teatral, tal como proponho nesta Tese: instituem um trânsito entre texto dramático e mundo, entre obra e contexto, entre leitor e seu universo de referimento, promovendo uma leitura mais ampla e sugestiva, mais propícia a que se descortine o horizonte da reflexão crítico-social, expondo ao leitor, com clareza,

determinadas decisões estéticas e políticas tomadas no engendramento do texto dramático em foco, decisões que se desdobram no respectivo espetáculo teatral.

Desse modo, a ancoragem da leitura dá-se com clareza, sem, evidentemente, impedir o leitor de discordar do que quer que seja, mas configurando um território firme para que possa desenvolver sua atitude frente do texto e ao mundo que esse refere, em particular por meio do auxílio das notas de rodapé.

5.2.9 A passagem do texto à cena

Por fim, pode ser considerada, também, a passagem do texto à cena, do poético ao dramático ao teatral.

A escolha de um poema brasileiro do século XIX que versa sobre uma lenda muísca, localizada no século XVI (senão em séculos anteriores), poema que aborda aspectos da história brasileira, latino-americana e norte-americana do século XIX, tendo sido resgatado pelos irmãos Campos na década de 1960, ao qual se acrescentam referências culturais, as quais ainda perduram em nossa atualidade, para a instauração de um processo de criação cênica levado a cabo em 2007, primeira década do século XXI, põe em jogo diversas historicidades e coloca o problema da relação entre arte e história.

O século XXI, também, pode ser visto como uma outra “cena”, que contextualiza a cena ora lida, a cena contida no texto dramático de *O Guesa Errante ou...*

Julio Plaza contribui para a compreensão dessa complexidade envolvida na passagem do texto à cena (e vice-versa), tanto no processo de criação quanto no processo de recepção (e leitura) do espetáculo teatral em foco:

Assim, toda produção que se gera no horizonte da consciência da história problematiza a própria história no tempo presente. Desse modo, a radicalização da sincronia como processo embutido na operação tradutora traz, no seu bojo, a crítica da história e a consciência de que cada obra, longe de ser uma consequência teleonômica de uma linha evolutiva, é, ao contrário, instauradora da história, projetando-a na história como diferença.⁶⁹¹

⁶⁹¹ PLAZA, 2008, p. 5.

Plaza aponta para o fato de que, se uma obra artística imanta-se de formas e conteúdos históricos, dos quais emerge como diferença poética, ao mesmo tempo ela em si mesma é instauração da história, enquanto elemento vivo da cultura em que está localizada e em que se torna a localizar, enquanto for objeto de fruição e leitura.

Nesse sentido, resta interrogar como são estabelecidas as relações entre obra de arte e mundo no espetáculo lido, e vice-versa.

No caso específico em exame, o texto dramático de *O Guesa Errante ou...* as marcas de historicidade percorrem todo o tecido dramatúrgico, desde a localização da ação em um museu e em um desfile de uma Escola de Samba, desdobrando-se pelas figuras inspiradas em pessoas reais, outras baseadas em símbolos da cultura de massa, do imaginário cinematográfico, do ideário mitológico, entre outras referências.

O triplo movimento dramatúrgico: do poema ao texto dramático e desse ao espetáculo teatral, carrega-se pela alta voltagem das leituras sucessivas, desde a que fez Sousândrade de sua arte e seu mundo, atravessando as que foram feitas do texto para a cena e dessa de volta para o texto, nas quais um volume incalculável de textos e imagens foram considerados e lidos, em variados graus de aprofundamento.

O texto dramático resulta, portanto, em uma potencialização da síntese que se obteve mediante um tal acúmulo de refrações significativas, e, na riqueza dos materiais elaborados, os quais constituem uma textura polissêmica de alto teor crítico.

A qualidade do registro escrito, por meio do texto dramático, torna-se relevante, principalmente pelo valor documental e testemunhal, que protocola de modo inequivocamente sensível, bem humorado e criativo, os passos de um processo que, certamente, encontra sua ampla culminância em cena, pois para essa foi destinado, e por essa mediado, em cada movimento de sua realização.

Tendo sido expostos esses primeiros resultados da utilização da minha proposta de leitura a partir do *Gestus*, tomando como primeiros objetos de leitura o título de *O Guesa Errante ou...* e seu respectivo texto dramático, passo agora para a apresentação dos resultados dessa mesma proposta, tendo como objeto o espetáculo teatral *O Guesa Errante ou...*

Capítulo 6

Uma leitura de *O Guesa Errante ou...* a partir do *Gestus*

Vejam só a facilidade
Com que o rio poderoso
Rompe as barragens!
O terremoto
Com mão indolente
Sacode o chão.
O fogo terrível
Toma com graça
A cidade das mil casas
E a devora com gosto:
Um comilão treinado.

Bertolt Brecht

No sonho esta noite
Vi um grande temporal
Ele atingiu os andaimes
Curvou a viga
A feita de ferro
Mas o que era de madeira
Dobrou-se e ficou.

Bertolt Brecht

Neste capítulo, meus esforços voltam-se para a demonstração da potencialidade produtiva da leitura do espetáculo teatral a partir do *Gestus*, compartilhando a leitura que elaborei de diversos momentos cênicos ou elementos de cena de *O Guesa Errante ou...*, os quais escolhi por parecerem-me os mais propícios a responder diante das interrogações formuladas a partir do *Gestus*.

De cada lado desta página, como epígrafes, são contrapostos dois poemas: no da esquerda, encontro a metáfora da falsa segurança de contar-se com um instrumento de leitura que “rompa as barragens” de significação do espetáculo teatral por um leitor que se debruça sobre o mesmo.

No outro poema, localizo a alusão à flexibilidade de qualquer leitura que se pretenda, visto que nenhum instrumento, por mais eficiente que seja, dá conta de enfrentar a complexidade semiótica característica desse objeto de leitura. Se as ferramentas de leitura não “se dobram”, elas não resistem ao “temporal” da semiose passível de estabelecer-se ao longo da leitura de um espetáculo teatral com a densidade sígnica de *O Guesa Errante ou...*

Portanto, não pretendo, neste capítulo, de modo algum, esgotar a descrição, a análise, a interpretação e a discussão, em suma, a leitura de *O Guesa Errante ou...*, e sim apresentar meus resultados como seu leitor, na tentativa de demonstrar a utilidade da minha proposta de leitura do espetáculo teatral a partir do *Gestus*, buscando, desse modo, contribuir para o enriquecimento do campo de estudos voltados à leitura do espetáculo teatral.

Além dessa ressalva inicial, não posso deixar de, logo de início, assinalar minha concordância com Hildebrando, em sua consideração:

Quando um espetáculo se torna matéria de comentário, **o ouvido, o visto, o sentido e o pensado**, já filtrados pela memória, racionalizados e influenciados por teorias e/ou opiniões e avaliações de terceiros, são reorganizados e, nesta reorganização, muito se perde. E muito se cria. [grifos do autor]⁶⁹²

Tenho a convicção de que, em que pese tudo o que se possa ter perdido da experiência presencial de *O Guesa Errante ou...* a partir do momento em que esse espetáculo teatral passa a ser objeto de comentário, algo também foi criado ao reorganizar o que ouvi, vi, senti e pensei – contando para tanto com “teorias e/ou opiniões e avaliações de terceiros”.

Espero que esse novo processo de criação – o da leitura – tenha efetivamente acontecido, partindo de minha experiência como espectador presencial, por quatro vezes, de *O Guesa Errante ou...*, e também dos aportes teóricos e metodológicos que encontrei e organizei – conforme capítulos anteriores – para fundamentar a proposta de leitura cuja demonstração inicio.

É preciso informar ao meu leitor que o registro videográfico, tomado aqui como principal *corpus* de leitura, refere-se à apresentação de *O Guesa Errante ou...* em 12/12/2007, realizada no saguão da EBA/UFMG, ainda que outros registros videográficos também tenham sido consultados, bem como registros fotográficos, feitos a partir de outras apresentações e ensaios do espetáculo, dos quais foram selecionadas fotos, consideradas mais adequadas a funcionar como suporte imagético para o leitor, neste capítulo da Tese.

Do registro videográfico principal, constam, ao longo do texto, apenas a imagem de quatro *frames*, uma vez que a obtenção dos mesmos não se mostrou tão regular quanto seria o ideal em termos de sua qualidade visual, se comparada à das fotografias, como apoio para o acompanhamento da exposição que entrego agora ao meu leitor.

Como já dito na Introdução, meu leitor vai encontrar, no Anexo C da versão impressa desta Tese, um DVD preparado para apoiar a leitura deste capítulo, principalmente pensando em leitores que não tenham visto *O Guesa Errante ou...*

Cabe ressaltar que as imagens que constam do DVD são registros em vídeo, com câmera móvel, que apreenderam detalhes da apresentação feita na data acima mencionada, e, como sabe-se, esses registros não têm a mesmo impacto da imagem de um espetáculo teatral assistido ao vivo.

⁶⁹² Hildebrando In: HILDEBRANDO (org.), 2008, p. 12-13.

Tais imagens videográficas servirão, portanto, com as limitações que as caracterizam, somente para dar uma certa noção visual e sonora do que foram as sequências escolhidas para leitura, no decorrer do momento em que compuseram, na efemeridade do fenômeno teatral, a narrativa cênica de uma das apresentações de *O Guesa Errante ou...*, em sua primeira temporada.

Alerto os leitores desta Tese para o fato de que não são permitidas a reprodução e veiculação tanto das fotos quanto das imagens em vídeo que fazem parte desta Tese, uma vez que as mesmas foram cedidas unicamente para fins acadêmicos estritamente ligados a esta pesquisa, não cabendo outros tipos de utilização, sem a devida autorização.

6.1 A entrada do público

Para falar sobre a entrada do público como elemento constituinte do espetáculo em foco, é preciso descrever o espaço definido para as apresentações de *O Guesa Errante ou...*, nesse caso, aquele que foi utilizado para as sessões que ocorreram durante a temporada inicial, na qual se inclui a apresentação escolhida como objeto de leitura: o saguão da Escola de Belas Artes da UFMG, situada no Campus Pampulha, localizado em bairro homônimo, na cidade de Belo Horizonte – MG.

Trata-se de um grande vão de forma quadrada, na parte central de um prédio de três andares, onde há, no centro, um piso de nível mais baixo, também quadrado, cercado por quatro corredores por onde transitam cotidianamente professores, alunos, funcionários e visitantes.

Esses corredores dão acesso à entrada principal, à administração dos cursos, à cantina, ao almoxarifado, a uma pequena loja de materiais diversos, à escada que leva para os andares superiores (onde ficam salas de aula e salas de coordenação e administração da EBA), ao elevador, à escada que desce para o auditório, à passagem por onde vai-se para o prédio dos Cursos de Teatro e Dança e também para o Teatro Universitário (curso técnico), entre outros locais que compõem estrutural, pedagógica e administrativamente esse prédio.

A área de cena privilegiada foram três dos quatro corredores mencionados acima, com ênfase no corredor central (ver figura 2).



FIGURA 2 – O corredor central do saguão da EBA/UFMG durante ensaio de *O Guesa Errante ou...* (20/11/2007)

Fonte: Marcos Morais.

Para a realização do espetáculo, esse espaço é tratado por meio de tecidos pretos, afixados ao longo das paredes dos corredores, funcionando como rotundas, o que neutraliza visualmente o local, tornando-o propício para ressaltar atores, figurinos e adereços.

Ao longo do chão do corredor central, uma faixa de linóleo branco serve para refletir a luz azul fluorescente que é utilizada em diversos momentos do espetáculo.

No centro desse corredor, aproveitando o vão da porta principal que dá acesso ao saguão da Escola de Belas Artes, há um telão menor para as projeções de imagens e textos, projeção obtida por meio de sombra, a partir de uma fonte luminosa que se encontra atrás do telão. Acima dele, na altura da interseção entre o primeiro e o segundo andares dessa parede do prédio, encontra-se afixado um outro telão, bem maior, para a projeção de textos e imagens digitalizadas, advinda de um aparelho de *data-show* devidamente posicionado.

Nas extremidades dos corredores, tecidos pretos também encontram-se afixados, de modo a funcionarem como “pernas” ou coxias para entrada e saída dos atores, diferenciando áreas de cena e bastidores do espetáculo.

No vão de nível mais baixo, contornado por um degrau, além de cadeiras de plástico colocadas no nível do chão, situa-se uma pequena arquibancada e, sobre a mesma, estão dispostas mais algumas cadeiras, destinadas aos espectadores.

O público, portanto, tem diante e à volta de si três corredores onde acontecem as cenas do espetáculo, três áreas de cena o cercam, podendo ser consideradas como constituintes de um espaço de semi-arena.

Além dessa característica, há uma proximidade muito grande entre atores e espectadores, o que tende a favorecer uma relação de cumplicidade face a face entre espetáculo e espectador.

Em linhas gerais, essa é a descrição do espaço cênico de *O Guesa Errante ou...*

Para esse espetáculo, não é concebido um cenário no sentido estrito do termo, sendo os ambientes cenográficos criados por meio do uso que se faz do espaço neutralizado, do texto falado e cantado, do trabalho corporal e vocal dos atores, dos figurinos e adereços, da iluminação, da música, dos ruídos e das projeções.

A forma física do espaço definido como área de cena, e sua função cotidiana têm grande importância na configuração das imagens e na instauração da “relação teatral”,⁶⁹³ uma vez que as características desse local e de seu funcionamento certamente têm um lugar proeminente entre os estímulos recebidos pelas plateias que nele assistiram *O Guesa Errante ou...*

O fato de *O Guesa Errante ou...* ser apresentado em um espaço cênico que se instaura sobre um espaço físico, social e institucional de uma universidade, pode ser interrogado a partir do *Gestus*.

Ainda que seja uma escola de arte (a Escola de Belas Artes da UFMG), o espaço de trânsito em um edifício escolar, universitário, não é, normalmente, concebido ou associado a um local onde apresentam-se espetáculos artísticos e, mais especificamente, teatrais.

Esse tipo de edificação pode ser compreendido, a partir da classificação de Edward Hall, como “expressão de padrões de características fixas, agrupados em estilo

⁶⁹³ Cf. DE MARINIS, 1997, p. 26.

característico”,⁶⁹⁴ além de ser dividido “internamente de acordo com projetos culturalmente determinados”.⁶⁹⁵

Quando, nesse local, ocorre um evento artístico e pedagógico como *O Guesa Errante ou...*, opera-se uma quebra na rotina espacial, no modo como o prédio é utilizado cotidianamente pelas pessoas que nele transitam.

Atribuo, a esse fato, o significado da irrupção da arte teatral, redefinindo o uso de uma área arquitetônica destinada ao ir e vir de seus usuários no dia a dia (entre esses, estão os alunos, professores e colaboradores da equipe do espetáculo).

Uma vez que essa opção de refuncionalização⁶⁹⁶ espacial decorre de uma série de comportamentos da equipe, esses podem ser considerados como “táticas”, na acepção conferida ao termo por Michel de Certeau,

A tática não tem por lugar senão o do outro. E por isso deve jogar com o terreno que lhe é imposto tal como o organiza a lei de uma força estranha. [...] Ela [a tática] opera golpe por golpe, lance por lance. Aproveita as “ocasiões” e delas depende, sem base para estocar benefícios, aumentar a propriedade e prever saídas. [...] Este não-lugar lhe permite, sem dúvida, mobilidade, mas numa docilidade aos azares do tempo, no voo das possibilidades oferecidas por um instante. Tem que utilizar, vigilante, as falhas que as conjunturas particulares vão abrindo na vigilância do poder proprietário. Aí vai caçar. Cria ali surpresas. Consegue estar onde ninguém espera. É astúcia.⁶⁹⁷

Nessa perspectiva, o uso não costumeiro de um espaço funcional por excelência delinea trajetórias, nas palavras de Certeau, “que não são coerentes com o espaço construído, escrito e pré-fabricado onde se movimentam”, podendo ser concebidas como “frases imprevisíveis num lugar ordenado pelas técnicas organizadoras de sistemas”.⁶⁹⁸

Há, portanto, todo um conjunto de movimentos de resignificação do espaço do prédio da EBA/UFMG que começa a acontecer desde os primeiros ensaios no local e estende-se ao longo da temporada do espetáculo, permanecendo, é plausível supor, na memória de muitos usuários desse prédio, mesmo daqueles que não viram efetivamente uma apresentação de *O Guesa Errante ou...*

⁶⁹⁴ HALL, 2005, p. 130.

⁶⁹⁵ HALL, 2005, p. 130.

⁶⁹⁶ KOUDELA, 2008a, p. 13.

⁶⁹⁷ DE CERTEAU, 2008, p. 101.

⁶⁹⁸ DE CERTEAU, 2008, p. 97.

Esse é um impacto que não pode ser desconsiderado quando pensa-se nas relações sociais que se estabelecem em decorrência de processos administrativos, pedagógicos, institucionais e acadêmicos no âmbito de uma universidade pública, a partir de sua ocupação pelo espetáculo teatral *O Guesa Errante* ou...

Não estou dizendo aqui que todas essas relações mudam radicalmente a partir da ocorrência do espetáculo no local descrito, mas afirmo que algo pode modificar-se na leitura que o usuário faz desse local, nos momentos em que se encontra na posição de espectador, voluntário ou não, da totalidade ou de momentos do processo ou do produto cênico ali situados.

A problemática social da presença e valorização da arte em espaços educacionais, entre eles, as universidades, é um campo de tensões que está longe de ter sido superado.

Ao assumir a sua função na “relação teatral”,⁶⁹⁹ quando posiciona-se em um assento que sabe eventual, não usual, “personalizado”, “estrangeiro” à função primeira do lugar de onde coloca-se para assistir a um espetáculo teatral, ou seja, localizando-se “onde ninguém espera”, ou ainda, não coerentemente com seu uso cotidiano, e instaurando um outro modo de utilização, que foge das regras organizadoras de seu funcionamento primeiro, o espectador leva consigo, ainda que inconscientemente, a carga implícita das relações que se dão habitualmente nesse espaço.

Os corredores do saguão da EBA/UFMG, assim como tantos outros corredores de instituições educacionais, podem ser, até certo ponto, considerados um “não-lugar”, o qual, nas palavras de Teresa Sá (baseando-se em Marc Augé), corresponde tanto “a um espaço físico, mas também à forma com os actores sociais aí se relacionam”, quanto “a uma lógica funcional cuja preocupação é tornar cada vez mais rápida a movimentação na sociedade e a satisfação das necessidades”⁷⁰⁰ próprias de uma sociedade da velocidade e do consumo.

O processo artístico, e nesse caso, teatral, que coloca frente a frente ator e espectador, interfere nos processos perceptivos, emocionais e cognitivos que ocorrem normalmente no prédio da EBA/UFMG, de modo a possibilitar que se vislumbrem utilizações outras para esse e outros lugares tão automatizados quanto os da maioria das instituições de Educação Formal e de instituições públicas em geral

⁶⁹⁹ Cf. DE MARINIS, 1997, p. 26.

⁷⁰⁰ SÁ, 2006, p. 180.

É a forma (teatral) quebrando a formalidade (institucional) e instalando uma outra possibilidade de formar novos sentidos (latentes) a partir do espaço cotidiano.

A fixidez das relações sociais, colocada em questão pela emergência de um processo e produto cênicos, é, em alguma medida, sua subversão, a qual se coloca como uma característica socialmente relevante, se interrogada a partir do *Gestus*.

Passo agora a descrever a entrada do público propriamente dita, ou seja, o instante em que os espectadores chegam para assistir *O Guesa Errante ou...*

Quando eles entram, já encontram uma ambientação cênica.

A iluminação é tênue, formada por alguns focos de luz branca – que destacam alguns atores/peças do museu (estáticos) e dois atores/pintores (pintando) –, uma área iluminada de azul no centro do corredor central – onde vê-se no telão menor a projeção de textos escritos – e, estendendo-se para a direita, podem-se perceber alguns laivos de luz vermelha atingindo o estandarte segurado por um dos atores/peças do museu. O restante do espaço cênico e da plateia permanecem em uma penumbra resultante da reflexão das luzes sobre as superfícies claras (ver figura 3).

Para deixar clara a perspectiva do *Gestus* da demonstração, que perspassa todo o espetáculo, na ênfase ininterrupta que é dada à teatralidade sublinhada,⁷⁰¹ opto por designar os atores acrescentando sua função dramaturgica e cênica no dado momento do espetáculo em que são descritos. No parágrafo acima, atores figuram, por meio de sua posição física ou ação, nesse momento da entrada do público, respectivamente, peças do museu expostas ao público e pintores.

Na minha leitura de *O Guesa Errante ou...*, é desse modo explicitamente duplo (atores/figuras) que compreendo o estatuto dos atuantes, o que quer que eles façam em cena.

⁷⁰¹ Cf. PAVIS, 2000, p. 320.



FIGURA 3 – A ambientação cênica durante a entrada do público
(apresentação de 14/12/2007)
Fonte: Álvaro Starling.

Um ator/músico, usando um boné preto, percorre os corredores tocando flauta transversal.

No corredor da esquerda (do ponto de vista do espectador), está um ator/pintor, usando uma pelerine de tecido branco, pintando diante de seu cavalete branco, usando tinta preta sobre uma tela branca e tendo à sua direita dois atores/peças do museu (em algumas apresentações, eram três), cada qual de calção de banho preto, sem camisa, com uma toalha de rosto branca dobrada, colocada sobre o ombro, de óculos escuros, um deles segurando um violão, o outro, um pandeiro (ao longo do espetáculo, eles são identificados como os atores/cantadores cegos). Esses atores/peças do museu, assim como todos os outros que compõem essa ambientação, permanecem imóveis, como estátuas.

No corredor central, alinham-se quatro blocos de madeira (praticáveis) pintados de preto, com as respectivas quinas pintadas de branco, e sobre cada um dos quais fica um ator/peça do museu, cada qual com um figurino diverso.

Da esquerda para a direita, o primeiro veste-se com uma túnica branca, a qual apresenta, na parte da frente, dois apliques estampados (à esquerda, a imagem de São Sebastião, à direita, a da Sagrada Família), e segura, a seu lado, o cabo branco de um

estandarte retangular quadriculado, preenchido com diversas palavras em preto sobre fundo branco, cujas frases separam-se por linhas pretas transversais (em momento posterior, é identificada, nesse ator assim caracterizado, a figura do profeta Gentileza).⁷⁰²

O segundo ator/peça do museu tem sobre si uma capa preta com diversos desenhos em branco e alguns detalhes em dourado, e empunha, com uma mão, um longo cajado adornado com detalhes em relevo, que termina com a forma negra de um chifre de búfalo e, com a outra, segura um objeto semelhante a uma pedra redonda, de cor bege escura (a partir da leitura do texto dramático, feita posteriormente a assistir ao espetáculo, encontrei o nome dessa figura: “Voz da América”).

O terceiro traça um lençol branco colocado ao modo de túnica grega e segura um cajado dourado, circundado por uma corda fina em espiral, também dourada – esse ator assim caracterizado figura Bochica (sabe-se disso logo depois, na segunda cena do espetáculo).

O quarto ator/peça do museu usa uma capa preta com franjas brancas, sendo a capa toda interferida com desenhos em linhas e massas brancas e, a exemplo do primeiro ator descrito, também segura o cabo preto de um estandarte branco, mas nesse são vistos, ao invés de somente palavras, tanto textos escritos quanto imagens desenhadas em preto (essa caracterização revela-se depois como da figura de Bispo do Rosário).

Olhando com mais atenção, pode-se verificar que as palavras no estandarte do primeiro ator/peça do museu são inspiradas nas palavras que o homem real, em que se baseia essa figura, utilizava nos estandartes que criava e com os quais percorria espaços urbanos do Rio de Janeiro.

De modo semelhante, os desenhos da capa do segundo ator/peça do museu relacionam-se com aspectos históricos, geográficos e culturais da América Latina e, na capa do quarto ator/peça do museu, as imagens ligam-se à produção imagética da pessoa real que inspirou a figura, enquanto que em seu estandarte, as imagens e textos referem-se a aspectos e momentos diversos do processo criativo de *O Guesa Errante ou...*

⁷⁰² Registro aqui a minha consciência de que outros espectadores podem, dependendo de seus universos de referimento, ter reconhecido o Projeta Gentileza como o referente dessa figura, logo na sua aparição como peça de museu. O mesmo pode ter acontecido, com relação a outros signos cênicos de *O Guesa Errante ou...* Eu me referencio, em minhas descrições, principalmente, no processo de compreensão que se deu em minha própria experiência presencial, buscando em primeiro lugar a memória das impressões resultantes de meu primeiro encontro com esse espetáculo, complementadas, naturalmente, pelos demais dados obtidos via utilização dos registros a que tive acesso ao longo desta pesquisa.

No corredor da direita, há outro ator/pintor, também de pelerine branca, pintando com tinta preta sobre uma tela branca, colocada sobre um cavalete branco; acima da tela, estão afixadas três folhas de papel branco, contendo esboços de desenhos, também em preto; na parte de baixo, à esquerda da tela, outro esboço afixado.

Vê-se que ambos os atores/pintores reproduzem pictoricamente os atores/peças do museu que veem diante de si (mesma relação de autorreferencialidade identificada nas imagens contidas no estandarte do quarto ator/peça de museu, mencionado no parágrafo anterior).

No chão, próximo ao ator/pintor da direita, está uma atriz/peça do museu deitada no chão, usando um *collant* de malha branca com interferências em preto, com a mão esquerda colocada entre as coxas, na região do sexo (ao longo da apresentação, evidencia-se que a mesma atriz figura uma das indígenas, designada Macu, conforme texto dito em relação a ela em um determinado momento do espetáculo).

Na extrema direita do público, ao longo do corredor lateral direito, veem-se todas as fontes sonoras do espetáculo – uma grande variedade de instrumentos musicais (de corda, percussão, sopro e teclado) – e a mesa de som, tendo ao seu lado a atriz/operadora.

A música tocada pelo ator/músico constitui-se de uma mesma frase melódica, lenta, suave, desenvolvida nas notas mais graves do registro da flauta transversal, atravessada por ligeiras firulas (ou *appoggiature*, como é dito em linguagem musical erudita), melodia que se repete continuamente, com uma combinação de notas que remete à música andina (de forte caráter modal).

Por três vezes, separadas por intervalos de tempo, soam os pratos da bateria (uma, duas e três batidas), como uma variação dos três sinais que tradicionalmente avisam ao público que se aproxima o momento de começar a função.

Enquanto o público entra, no período de tempo coberto pelos três sinais, no centro do corredor central, no telão menor, dá-se a projeção de textos apresentando informações históricas, de marcado cunho político.

Eis um dos textos projetados: “Proporcionalmente às suas populações, houve mais soldados porto-riquenhos no exército dos E.U.A., combatendo na Guerra do Vietnã, que estadunidenses”.

Os demais textos projetados durante o momento examinado têm um teor semelhante, reportando informações históricas, políticas, de evidente caráter crítico-social.

Partindo dessa descrição, e considerando essa sequência pré-espetáculo em relação ao todo do espetáculo, constato que uma função da mesma é a de preparar o espectador para fruir com maior concentração o espetáculo.

Outra função é apresentar elementos dramatúrgicos (as figuras dos profetas loucos, dos cantadores cegos e dos indígenas), musicais (o ator/músico e sua execução musical caminhando pelo espaço de cena), plásticos (a presença dos atores/pintores no ato de pintar, e as respectivas pinturas) e visuais (a projeção de textos escritos, nesse caso, com forte teor político e social), que constituem traços estilísticos próprios desse espetáculo.

O ambiente anuncia, ou entrega ao espectador, visual e auditivamente, alguns temas que voltam, recorrentemente, no decorrer da apresentação.

Já ao entrar, o espectador é introduzido, ou imerso em alguns dos elementos característicos da linguagem cênica de *O Guesa Errante ou...*, tanto no âmbito estético quanto político, esse último não restrito aos textos projetados, mas estendendo-se ao modo pelo qual o espectador recebe o conjunto da cena, pois a atmosfera nostálgica e longínqua construída prepara o seu posterior rompimento, que vai sendo efetivado ao longo de todo o espetáculo.

Ou seja, tudo é apresentado “envolto em brumas”, tal como ocorre com a figura de Sousândrade em sua entrada, alguns momentos depois. Tudo é exposto como mistério, e seu desvendamento é a aventura do espetáculo (mesmo que um resto de “mákeneyá”, ou de “eu não sei” insista em não sair de cena).

Por outro lado, a ação desenvolvida pelos atores/pintores, que reproduzem o que veem por meio da linguagem pictórica, faz com que eles possam ser compreendidos como modelos de “leitura em ação”: não apenas olham a “cena”, mas agem, transformando seu olhar em pintura, exercitando uma tradução intersemiótica que parte das figuras tridimensionais dos atores, com seus figurinos e adereços, dentro do ambiente cênico, em direção à sua expressão plástica, bidimensional, sobre o suporte utilizado para sua forma de expressão e comunicação artística própria, a pintura.

Os atores/pintores entregam – nesse momento que antecede, mas que, também, já é ele mesmo espetáculo, procedimentos utilizados no processo de criação – a própria imagem, qual seja, a do artista visual pintando e das imagens por ele pintadas.

Além dessa dimensão visual, estão contidas na maquiagem, nos figurinos, nas animações e na forma de objetos utilizados, influências tanto da pesquisa imagética desenvolvida em momentos específicos quanto do acompanhamento de ensaios, nos quais os mesmos artistas visuais – agora atores/pintores – desenhavam o que viam, para posteriores elaborações plásticas e visuais. Contidos na cena, na perspectiva do *Gestus* da entrega, presentificam-se ecos do processo que a engendrou.

Se há uma “leitura em ação”, ela também funciona como uma sugestão viva, na medida em que apresenta ao espectador um processo de elaboração do que se vê.

O espectador, durante esse momento que antecede o espetáculo propriamente dito, é sutilmente convidado a sentar-se e fruir o que vê e ouve, sem deixar de ser instigado, de tempos em tempos, a ler o que se coloca diante de si (textos projetados no telão menor) e também a traduzir a materialidade que se distribui ao seu redor, a exemplo do que fazem os atores/pintores.

Antes de conquistar alguma transparência dos signos, o espectador tem tempo para passear pelo tanto de opacidade que se lhe apresenta.

Dito de outro modo, o espetáculo começa a apresentar-se não somente para ser visto, mas lido. E não somente entrega-se em relação a si próprio (atores/peças do museu, ator/músico e atores/pintores), ou seja, ao “mundo da cena”, mas, também, em relação a fatos relatados nas projeções escritas, ou seja, à “cena do mundo”.

O Guesa Errante ou... começa, desde já, a materializar-se como percurso cênico e inicia a exposição de seu discurso teatral, entendido tal como propõe De Toro, que chama a atenção para o fato de que “o teatro é o discurso do *hic et nunc* [aqui e agora], sempre transcorre no presente; inclusive se os acontecimentos têm lugar no passado, dá-se como presente, como ação performativa, posto que dito discurso *é* ação e a ação *é* discurso” [grifo do autor].⁷⁰³

⁷⁰³ DE TORO, 2008, p. 65. “El teatro es el discurso del *hic et nunc*, siempre transcurre en el presente; incluso si los acontecimientos tienen lugar en el pasado se da cómo presente, cómo acción performativa, puesto que dicho discurso *es* acción y la acción *es* discurso”.

É desde o *aqui e agora* dessa ambientação cênica preliminar que já começam a ser demonstrados os fundamentos do discurso cênico do espetáculo em foco.

Podem-se atribuir alguns significados a essa ambientação: a luz baixa leva o espectador a diminuir a intensidade da conversa que comumente ocorre na espera do começo de uma apresentação teatral. Somada à presença de atores imóveis e da música suave, o conjunto estimula um comportamento de desligamento do cotidiano para a entrada em um estado de receptividade ao evento que vai iniciar-se (e que, de fato, já está em andamento).

O ambiente evoca lamento, dá a impressão de local apagado, de lugar paralisado, de brasa quase apagada, envolta em uma aura nostálgica de algo perdido no tempo.

O som da flauta e o deslocamento do ator/músico por entre os atores/peças do museu e atores/pintores produzem uma escansão da espacialidade imaginária que se instala, ampliando-a em direção a horizontes da ordem do insondável, de uma rememoração algo fantasmagórica.

Todo esse clima dialoga com as seguintes palavras de Eduardo Galeano:

A veneração pelo passado sempre me pareceu reacionária. [...] Estuda-se a história como se visita um museu; e esta coleção de múmias é uma fraude. Mentem-nos o passado como nos mentem o presente; mascaram a realidade. Obriga-se o oprimido a tornar sua uma memória fabricada pelo opressor: estranha, dissecada, estéril. Assim, ele se resignará a viver uma vida que não é sua como se fosse a única possível.⁷⁰⁴

Essa dimensão de história, melancolicamente congelada, que dura enquanto quase inatividade, essa exposição do devir como algo já passado, morto, apenas evocado por imagens e sensações algo longínquas da memória suspensa, é confrontada pelos textos projetados.

Esses textos, por sua vez – com acentuado caráter de questionamento histórico, político e social, a exemplo do enunciado que citei ao longo da descrição cima –, ao invés, chocam-se com o estado geral de passividade, de recolhimento, de evento entorpecido – ou de resignação, lançando mão de um termo da citação de Galeano.

⁷⁰⁴ GALEANO, 2009, p. 341.

Há uma contradição entre os textos projetados e a ambientação cênica que os enquadra.

Desse embate semântico surge a possibilidade de pensar-se que aquela atmosfera melancólica não é o único horizonte possível.

O uso da palavra escrita na ambientação cênica em exame pode ser alinhado com o que diz Brecht a respeito da utilização de títulos e telas, quando afirma que a tendência estética de evitá-los – na convicção de que tudo deve ser incluído na ação dramática, sem recursos materiais externos à mesma –,

Esta tendência, porém, de tudo submeter a uma ideia [única], esta mania de compelir o espectador a um dinamismo linear – em que não pode voltar-se nem para a direita, nem para a esquerda, nem para cima, nem para baixo – deve ser rejeitada à luz de uma nova arte dramática. Também na arte dramática há que introduzir as notas de rodapé e a consulta de confronto.⁷⁰⁵

É precisamente no confronto entre a atmosfera visual e sonora, marcada pela aparente passividade, e o discurso escrito, ativo, provocador, que se sintetizam, elaboram e entregam, na entrada do público, as bases estéticas e políticas do espetáculo que se anuncia, já efetivando-se enquanto cena.

Todo esse processo que ocorre quando da entrada dos espectadores, pode ser remontado ao que Desgranges denomina processos de “mediação teatral”, e nessa relação, pode-se pensar na relevância social da entrada do público em *O Guesa Errante ou...*, pois, nesse momento preambular podem-se identificar procedimentos ligados a aspectos das circunstâncias sociais concernentes à relação entre espectador e espetáculo teatral.

De acordo com Desgranges,

As práticas de mediação teatral compreendem, assim, não somente procedimentos artísticos e pedagógicos propostos diretamente aos espectadores iniciantes, mas abordam a formação de espectadores como uma questão que abrange as diversas etapas do evento teatral, desde a concepção artística até sua recepção pelo público. É considerado procedimento de mediação toda e qualquer ação que se interponha, situando-se no espaço existente entre o palco e a plateia, buscando possibilitar ou qualificar a relação do espectador com a obra teatral, tais como: divulgação (ocupação

⁷⁰⁵ BRECHT, 2005, p. 41.

de espaços na mídia, propagandas, resenhas, críticas); difusão e promoção (vendas, festivais, concursos); produção (leis de incentivo, apoios, patrocínios); atividades pedagógicas de formação; entre tantas outras.⁷⁰⁶

A partir da abrangência conceitual apresentada por Desgranges, penso que a mediação teatral também pode ser feita na relação direta entre espectador e espetáculo, pelas ações que se interpõem, em nível intraespetáculo, no espaço e tempo que congregam espetáculo e espectador.

Há em nosso país uma defasagem histórica em relação à presença da arte (erudita) na educação (tanto escolar quanto familiar), sobretudo no que tange ao processo de ler obras de arte, principalmente espetáculos teatrais. Por mais que a arte transite nas mídias diversas de nosso cotidiano (em sua maior parte, como elemento da cultura de massa), processos voltados para a mediação de uma leitura sensível, criativa e crítica são cronicamente pouco ou não desenvolvidos.

É importante frisar que há, obviamente, em diversos espetáculos, ou mesmo em qualquer espetáculo, em diferentes graus e modalidades, às vezes minimamente, em alguns casos, quase inexistindo, processos que incidem no âmbito da mediação teatral enquanto possibilidade concreta de fomentar a “relação teatral”,⁷⁰⁷ uma vez que se supõe que a recepção seja cogitada como parte das preocupações de todo, ou quase todo artista cênico.

Seja antes, durante ou depois da apresentação do espetáculo em si, processos de mediação de diversos tipos ocorrem (desde a divulgação na imprensa, que antecede o espetáculo, até uma crítica publicada, posteriormente ao término da temporada do mesmo, tal como exemplifica Desgranges).

O que me chama a atenção, especificamente, em *O Guesa Errante ou...* é o modo como esse desafio de mediar a relação do espetáculo com o espectador é enfrentado e elaborado no decorrer do próprio espetáculo, partindo das funções de dramaturgia e direção e estendendo-se ao todo da equipe, ao articular os elementos cênicos de tal maneira que se tornem promotores de um possível avanço na capacidade de leitura de seu espectador, de uma qualificação dessa leitura.

⁷⁰⁶ DESGRANGES, 2003, p. 65-66.

⁷⁰⁷ Cf. DE MARINIS, 1997, p. 26.

O impacto concreto desse movimento em termos da recepção pelo público, certamente, para ser demonstrado em termos acadêmicos, requer outra pesquisa, diferente da que teve como resultado esta Tese, na qual eu me coloco como leitor privilegiado. E é de consenso geral a dificuldade dessa outra perspectiva investigatória, visto que se volta para o estudo da recepção, campo de estudos que, segundo Pavis, ainda apresenta limites consideráveis:

Até onde se espera ir na determinação do receptor é preciso evitar uma euforia que cismasse em fazer acreditar que se poderá um dia ter um poder absoluto do receptor (ou dos mecanismos da recepção) e que bastará então manipulá-los para analisar a obra recebida. Sempre haverá e – é melhor assim – um jogo na mecânica da recepção, vindo do imprevisível ou indeterminado.⁷⁰⁸

Levando em consideração o jogo mencionado por Pavis, a relevância social do procedimento cênico adotado em *O Guesa Errante ou...* – de preparar o espectador para o que vai ocorrer a seguir – fundamenta-se precisamente na constatação brechtiana de que “democrático é transformar o *pequeno círculo* de iniciados em um *grande círculo* de iniciados” [grifos do autor].⁷⁰⁹

A opção por fomentar, desde a entrada do público, essa observação mediada por uma série de pistas, para que o espectador possa iniciar sua caminhada pela estrada do espetáculo, e possa ancorar, minimamente, seus pontos de vista sobre o que se descortina diante de si enquanto cena teatral, permite identificar uma atitude que valoriza a importância de o artista que se volta para a função social de sua produção, buscando equilibrar dois polos: não abrir mão da possibilidade de inventar mundos e não deixar de abrir ao mundo (e ao espectador) a sua própria produção de possibilidades.

No decorrer dos três sinais, a ambientação cênica que marca a entrada do público para assistir ao espetáculo funciona, portanto, como preparação e provocação, possibilitando indagar do que se vai tratar ao longo de *O Guesa Errante ou...*

Aqui descrevo a minha própria sensação, pois, em minhas experiências presenciais como espectador desse trabalho, eu dispunha de muito pouca informação acerca do mesmo.

⁷⁰⁸ PAVIS, 2005, p. 253.

⁷⁰⁹ Brecht *apud* KOUDELA, 2007, p. 110.

Ao contrário do que foi sendo elaborado por mim, ao construir esta leitura ancorada no *Gestus*, havia uma certa expectativa minha em relação ao que decorreria dessa ambientação inicial, uma vez que a mesma parecia colocada como um conjunto um tanto ilegível de elementos cênicos.

O que ocorreu comigo, de fato, e agora tenho ferramentas teóricas para descrevê-lo, foi compreender, ainda que não tão claramente como agora, que o plano dramatúrgico global, e eu me arrisco a dizer, o *Gestus* fundamental do espetáculo, já começava a funcionar desde a entrada do público, preparando posteriores movimentos anafóricos, uma vez que as imagens e sons presentes nesse momento inicial são retomados mais de uma vez ao longo da apresentação e, desse modo, já se prepara, desde a entrada do público, o movimento anafórico interno à enunciação teatral propriamente dita.⁷¹⁰

Ao mesmo tempo, é instaurada a dêixis de *O Guesa Errante ou...*, entendida como “instância que coloca os diversos elementos da cena em relação, que aponta (indica/mostra) na direção da menagem estética a ser recebida”⁷¹¹), ou a direção central para a qual se direciona a cena que ainda apenas se pressente, qual seja, o movimento amplo de conduzir a atenção do espectador para a relação entre o “mundo da cena” concretizada e a “cena do mundo” em questão.

O discurso do espetáculo, jogando com elementos entremostrados (atores parados dos quais ainda não se sabe exatamente o significado) e dados objetivos (a escrita que se apreende já em uma primeira leitura, referindo-se a fatos históricos concretos), começa a ser construído, passo a passo.

Nesse sentido, o jogo intertextual promovido por esses dados iniciais antecipa a posterior operação dramatúrgica, que se verifica no decorrer do espetáculo, de, lançando mão das palavras de Pavis, “explodir a fábula linear e a ilusão teatral”, ao mesmo tempo em que se confrontam “dois ritmos e duas escrituras, muitas vezes opostas”, pondo “o texto original à distância insistindo na materialidade”.⁷¹²

Tal processo desenvolve-se ao longo de todo o espetáculo, uma vez que a contradição provocadora é, sem dúvida, um dos fundamentos estéticos e políticos de *O Guesa Errante ou...*

⁷¹⁰ DE TORO, 2008, p. 67.

⁷¹¹ PAVIS, 1999, p. 88.

⁷¹² PAVIS, 1999, p. 213.

6.2 O prólogo

Neste item, focalizo o título do prólogo projetado, a fala da atriz/diretora do museu, a narração dos atores/jovens artistas, as figuras dos profetas loucos e a execução cênica de *Canción con todos*.

6.2.1 O primeiro título projetado



FIGURA 4 – O primeiro título projetado
Fonte: Conceição Bicalho, Cláudio Oliveira, Daniel Hazan, Fernando Modesto.

O título do prólogo projetado no telão maior (ver figura 4) é composto pelos enunciados “*O Guesa Errante*”, “prólogo” entre chcolchetes, e “Comissão de Frente”, dispostos verticalmente, um abaixo do outro.

Contrastando com as características tipográficas dos enunciados, vemos o desenho em linhas, com preenchimento de suaves massas aquareladas de cor cinza clara, compondo a imagem de três indígenas e dois animais.

À esquerda, em pé, um dos indígenas apresenta uma expressão de rosto resignada, tendo a seus pés um outro indígena sentado no chão, com a mão estendida, como esperando receber algo, tendo atrás de si, no chão, uma bolsa com flechas; acima do título, um macaco de costas e uma ave, talvez uma águia; à direita, um terceiro indígena, em pé, segurando uma lança, com uma expressão de rosto fechada.

Nos demais títulos, utilizados para demarcar cada um dos movimentos e o epílogo do espetáculo, mantinha-se toda essa visualidade, sendo modificados, a cada vez, apenas o que vinha escrito abaixo do enunciado “*O Guesa Errante*”: sucessivamente “Primeiro Movimento / Ala dos incas destronados”; “Segundo Movimento / Ala Nem Tatu nem Ema: Tatuturema”; “Terceiro Movimento / Ala Oh, Almyght Dollar”; “Quarto Movimento / Ala o que vier será!”; “Epílogo / Apoteose”.

Em relação ao conjunto de cenas que o sucedem, o título do prólogo instaura a dinâmica “título / sequência de momentos cênicos”, dinâmica que organiza e confere unidade (não uniformidade) rítmica a toda a narrativa cênica do espetáculo, uma vez que os títulos pontuam as grandes sequências narrativas e delimitam uma certa unidade temática passível de identificação pelo espectador.

Funcionam, portanto, junto ao espectador, de modo até certo ponto similiar aos títulos do texto dramático junto ao leitor, como já foi abordado anteriormente.

Obviamente, em sua materialidade cênica, ver projetados em um grande telão imagens e textos tem outro resultado em termos de recepção, se comparado ao que se experimenta lendo o título e a sequência do texto dramático, pois, nesse último caso, ambos os elementos são constituídos do mesmo sistema significante e da mesma materialidade: o sistema linguístico e seus respectivos signos.

Quando projetados em cena, esses títulos produzem um efeito similar em termos de função, mas distinto em termos de significação, pois o contraste entre a materialidade plástica de elementos, tais como os atores, figurinos, objetos etc., e a evidência visual do que se obtém por meio da utilização de recursos de luz, e da marca do texto e imagem digitalizados, instila-se como dado diferencial na captação simultânea dessas mesmas materialidades.

Não é simplesmente um texto a ler, mas uma refração luminosa, imagem tecnológica a fruir e decodificar.

A sensação de uma modernização da cena, advinda do resultado do uso desse tipo de equipamento, em relação a espetáculos em que tais recursos não são utilizados (ainda que os recursos de luz e som possam ser altamente complexos, em termos tecnológicos, muitas vezes não são visíveis em sua maquinaria, como o é uma projeção digital em um telão), aproxima a imagem da cena teatral resultante de outras mídias, como a televisão, o vídeo, o computador, o *data-show*.

Essa aproximação confere uma dinâmica perceptual que marca a relação entre espectador e espetáculo em *O Guesa Errante ou...*, dando destaque, via contraste, à artesanidade das cenas fabricadas unicamente pela materialidade corpórea dos atores, somada à concretude de figurinos e adereços e completada pela execução musical ao vivo, caráter que confere a essa última uma nota a mais de fazer artesanal, quando comparada à música gravada, que tanto é utilizada em outros espetáculos.

O jogo híbrido entre o que foi produzido e somente se apresenta mediado por tecnologias mais imediatamente identificáveis e o que se entrega mediante um caráter mais artesanal, ou manual, ou corporal, é um dos fatores de produção de sentido da relação dos títulos com as cenas por esses designadas, na instantaneidade de sua emissão sincrônica aos demais signos da cena.

No caso do primeiro título, o termo “prólogo” indica que o que se segue é um momento preparatório, do qual se parte para a narrativa mesma de *O Guesa Errante ou...*, colocando-se, de acordo com Pavis, como “um discurso misto (realidade/ficção, descrição/ação, seriedade/lúdico etc.)”,⁷¹³ fazendo “o papel de metalinguagem, de intervenção crítica *antes do e no espetáculo*”. [grifos do autor]⁷¹⁴

Acrescido do termo “Comissão de Frente”, passa a remeter também às Escolas de Samba, e mais especificamente a esse elemento da estrutura do desfile delas, ou seja, da primeiríssima intervenção que delimita a entrada da Escola, já prenunciando suas características visuais e se relacionando com o enredo definido (e que será apresentado por

⁷¹³ PAVIS, 1999, p. 309.

⁷¹⁴ PAVIS, 1999, p. 309.

meio da figura da diretora do museu, na sequência cênica que se segue à projeção desse primeiro título).

Se há Comissão de Frente, deve haver o respectivo desfile, nesse caso, um desfilar de cenas que começam, uma a uma, a ser entregues ao espectador.

Porém, antes desse movimento sucessivo, há um prólogo, uma introdução, uma inauguração, por meio da qual o espectador espera ser devidamente situado em relação ao que vai passar a ver durante o espetáculo.

Somando-se aos enunciados escritos, a imagem que enquadra o título vincula semanticamente o funcionamento desse recurso de literarização⁷¹⁵ da cena ao tema do indígena e seu contexto, como uma unidade de referência transversal do espetáculo, visto que a cada novo título, a mesma imagem é reapresentada.

As atitudes corporais das figuras indígenas, cujo desenho é projetado, podem ser compreendidas do seguinte modo: a figura da direita, conquanto de sobreceño franzido e portando uma grande flecha, que chega a parecer uma lança, remetendo à guerra e à defesa, apoia-se com o cotovelo direito na área cinza retangular onde encontram-se os enunciados escritos. Ao mesmo tempo, a mão esquerda está apoiada na cintura e o peso apoiado somente na perna esquerda dão a impressão de uma pose para uma foto.

Em relação às outras duas figuras indígenas, constato que a que está de pé com um sorriso parcial no rosto, parece tentar sorrir sem o conseguir plenamente, e sua postura, apoiada também na massa cinzenta retangular, permite concluir que também se trata de uma pose fabricada, talvez à revelia do sujeito fotografado.

A terceira figura, assentada no chão, com suas flechas jogadas atrás de si e decididamente de costas para o título, estendendo sua mão para, talvez, receber uma esmola, indicando estar completamente alheia ao que estou cogitando que seja uma foto tirada de um conjunto de indígenas em torno do título, completa a configuração do campo semântico do indígena manipulado pelo branco e colocado como parte de um discurso ideológico que o apresenta como participante de algo que, efetivamente, não lhe diz respeito e que sucumbe à força da dominação colonialista.

⁷¹⁵ Cf. BRECHT, 1967, p. 68.

Os animais que encimam o título parecem estar ali com função semelhante, ou seja, são colocados naquele lugar apenas para compor a imagem, estando, talvez, presos, e pode-se suspeitar de seu empalhamento, caso em que seriam, então, animais mortos.

A partir dessa atribuição de significados às imagens, em confronto com os elementos verbais, ou seja, a partir dessa interpretação desse objeto visual componente do espetáculo, esse título (assim como os demais) configura um ponto de vista, um posicionamento, uma atitude do espetáculo teatral face a si mesmo, entendida, a partir de Pavis, como “maneira de interpretar ou criticar o texto e de mostrar, na encenação, esse julgamento crítico e estético”.⁷¹⁶

Aqui, no título, não se trata da crítica a um texto dramático, como Pavis propõe nessa citação, mas a um “texto” do mundo, qual seja, o “texto” dos indígenas em sua situação de exclusão social e participação como “enfeites” inócuos de eventos cujo discurso os desconsidera enquanto “donos da terra” que se lhes é subtraída a cada dia, desde a colonização ibérica até os dias de hoje, ditos “pós-colonialistas”.

Entregue de um modo crítico, é como se os indígenas servissem, apenas, como pretexto para o enredo de uma Escola de Samba.

Menos que tematizar a situação do indígena, os títulos, portanto, colocam em questão a situação dos artistas ao construir um espetáculo teatral que se coloca como um desfile carnavalesco, o qual toma como moldura, para intitular suas alas, o indígena, e não mais que isso, evidenciando uma autocrítica em relação à falta de consistência e comprometimento de discursos artísticos e acadêmicos acerca de questões sociais, como a do indígena brasileiro, entre eles o discurso dos desfiles das Escolas de Samba (sem ser possível uma completa generalização, obviamente).

A ativação do “mákeneyá”, do “eu não sei” – presente, mas em muitos casos não conscientemente, nas abordagens que artistas e pesquisadores propõem de mundos que, se não estão distantes, ou tão distantes, nem por isso deixam-se alcançar por expedientes que os colocam apenas como pretexto para o exercício de criação pela arte ou de investigação pela pesquisa – denuncia o risco que corremos todos, artistas e pesquisadores, em nosso cotidiano enfrentamento das, frequentemente, insuspeitadas relações entre cena e mundo, pesquisa e mundo, cena e pesquisa, e assim por diante.

⁷¹⁶ PAVIS, 1999, p. 28.

Brecht afirmava termos, nós artistas e espectadores, de “nos exercitar para um ato visual complexo. Nas circunstâncias que preconizamos, refletir *sobre* o decurso da ação é quase mais importante do que refletir *adentro* do decurso da ação”. [grifos do autor]⁷¹⁷

Dito de outro modo, não somente a fruição de um espetáculo é suficiente, mas é preciso que se efetue a sua leitura, um movimento que se opera ativamente “sobre” o discurso cênico, e não somente “dentro” dele, ou seja, apenas se deixando levar pelo mesmo.

Não nego aqui a fruição, as dimensões sensorial e sensível da leitura, mas afirmo que ler, enquanto ato complexo, promove uma relação qualitativamente diversa da pura fruição (ainda que parta dela, ainda que essa faça parte daquela).

Ler um espetáculo teatral é “dar um passo a mais”, além do “ver”, e por isso é preciso que se desenvolva um percurso reflexivo que, por sinal, pelo esforço que demanda, não necessita, de modo algum, de deixar de ser lúdico ou prazeroso.

Esse esforço pode resultar em prazer, pela riqueza de conhecimentos a seren trazidos à consciência, ou a efetivar-se enquanto potencialidade inerente de relação qualificada com a cena (e o mundo).

Nesse sentido, o título aqui examinado (e os demais títulos utilizados em *O Guesa Errante ou...*, com suas respectivas variações devidas às diferenças apontadas entre cada um deles), cumpre sua função como um outro recurso de mediação teatral, fornecendo novas chaves de leitura para o espectador, apontando para o tipo de relação entre cena e mundo que se propõe desenvolver ao longo do desfile cênico que sucede essa “Comissão de Frente”, desfile que, em determinado momento, torna-se literalmente carnavalesco.

Vai tornando-se mais e mais nítida a atitude sensível, criativa e crítica cultivada pelo discurso cênico, em relação aos temas eleitos pela equipe do espetáculo como focos de seu exame artístico.

⁷¹⁷ BRECHT, 2005, p. 41.

6.2.2 O monólogo da atriz/diretora do museu⁷¹⁸



FIGURA 5 – A atriz/diretora do museu durante seu monólogo
(frame do registro videográfico da apresentação de 12/12/2007)
Fonte: Álvaro Starling.

Ao mesmo tempo em que desaparece a imagem do título cuja leitura apresentei no subitem anterior, entra em cena a atriz encarregada de figurar a diretora do museu (ver figura 5).

Ela se veste com um *tailleur* de cor escura, com rajados transversais de cor vinho e verde mais claro, cabelo preso formando um significativo topete sobre a testa, usa grandes brincos perolados e sapatos de salto, de cor vermelho vivo. A atriz/diretora do museu posiciona-se à esquerda, testa o microfone de lapela e inicia sua fala.

Ela se dirige diretamente ao público presente, com uma voz firme e segura de si (cuja entonação varia em determinados pontos do texto emitido, o que focalizarei mais adiante), permanecendo, em alguns momentos, com as mãos entrelaçadas à frente do corpo, alternando essa postura com gesticulações mais amplas e com o gesto de apontar para o telão maior, onde

⁷¹⁸ Cf. a leitura feita dessa mesma sequência cênica, a partir de outros referenciais teóricos, por Luiz Otávio Carvalho, professor da Escola de Teatro da EBA/UFG, em seu artigo *O Guesa Errante: um desfile rítmico-cultural* (In: HILDEBRANDO, 2008, p. 60-63).

são projetadas imagens que ilustram sua fala (como se fosse uma apresentação *power point* preparada para a ocasião). Algumas vezes, ela utiliza um objeto que tem na mão, projetando um ponto de luz vermelha para indicar a imagem a que se refere.

Chamando os espectadores de “senhoras e senhores”, a atriz identifica-se como diretora honorária do museu, agradece a presença de todos, desculpa-se pelo seu atraso, devido a uma reunião com pesquisadores ligados à Escola de Samba, e anuncia a homenagem que o G. R. E. S. Acadêmicos do Mákeneyá vai prestar a Sousândrade, ao longo da visita guiada que o espectador, nesse momento ficcionalizado como visitante, está iniciando.

A atriz/diretora do museu introduz o público ao poema sousandrandino, referindo-se à provável obra histórica e etnológica que serviu de base para esse, livro cuja autoria é de Alexander Von Humboldt, e descreve características geográficas, econômicas e políticas do povo muísca, de cuja cultura provém o costume ritual que inspira a lenda tomada como base para a composição do poema *O Guesa*.

Por fim, menciona um programa de auxílio a jovens artistas em dificuldades financeiras, pede uma salva de palmas para os atores/jovens artistas, que entram, e a diretora sai de cena.

Após a apresentação dos jovens artistas (cuja leitura efetua no próximo subitem), a atriz/diretora do museu volta, ainda uma vez, para fazer uma “inevitável” ressalva acadêmica ao poeta maranhense e retira-se, definitivamente.

Essa sequência compõe-se, principalmente, da fala e do gestual da atriz, e da relação desses com as imagens projetadas no telão maior.

Para que eu possa demonstrar o complexo jogo de campos semânticos presente nesse trecho do espetáculo e cogitar o *Gestus* social que se configura a partir do mesmo, é necessário trazer aqui o texto dito pela atriz que figura a diretora do museu.

Ei-lo, seguido do texto da segunda (e última) fala, emitida posteriormente à apresentação dos jovens artistas:

DIRETORA DO MUSEU – Boa noite, senhoras e senhores. Como diretora honorária do HISTORISCHES UND ETNOLOGISCHES MUSEUM VON KUBENDRID agradeço a presença de todos e peço desculpas pelo atraso, mas eu estava em reunião com a equipe de pesquisadores do G.R.E.S. ACADÊMICOS DO MÁKENEYÁ que

vai homenagear o grande escritor maranhense, Joaquim de Souza Andrade, mais conhecido como Sousândrade, com o enredo: **“Eia, imaginação divina”**: O CAMINHO SE FAZ AO CAMINHAR E COM OU SEM PEDRA NO MEIO DO CAMINHO O TROPEÇO FAZ PARTE DA JORNADA. Eia, imaginação divina é o primeiro verso do seu tão famoso quanto desconhecido poema O GUESA ERRANTE: (*Lê o trecho do poema que está projetado*) **Os Andes / Vulcânicos elevam cumes calvos, / Circundados de gelos, mudos, alvos, / Nuvens flutuando – que espetáculos grandes!** Creio que podemos afirmar que a fonte primária de seu poema é a obra do Sr. Alexander von Humboldt: (*Projeção da capa do livro e de um fragmento de texto*) *Vue des cordillères, et monuments de peuples indigènes de l'Amérique*, na qual se lê: *La victime humaine étoit appelée guesa, errant, sans maison...* etc. etc., nesta obra importantíssima, somos informados de que a lenda é de origem Muísca. (*A partir deste ponto, são projetados vários elementos referentes à cultura muísca*) *Los Muiscas habitaron el altiplano cundiboyacense. Su economía, basada en la agricultura, se desarrolló óptimamente gracias al aprovechamiento de las laderas y sistemas de cultivo, canales de saque y riego. Su producción de mantas, cerámicas y artesanías fue abundante, lo que les permitió destinar el excedente al comercio de la sal, las esmeraldas y la tributación. Su estado fue gobernado por poderosos caciques llamados el Zipa e el Zaque, secundados de otros de menor jerarquía.* (*Projeção do desenho do público entediado*) Os senhores parecem entediados, mas para tornar mais atraentes as visitas guiadas, o nosso museu criou o programa “bolsa artística”, destinado a socorrer jovens artistas em dificuldades financeiras. Uma salva de palmas para os jovens artistas...⁷¹⁹

[...]

DIRETORA – A mim me parece que o Sr. Sousândrade, quando ambienta a lenda no império Inca, comete uma impropriedade histórica e etnológica, e eu não podia deixar de fazer esta ressalva. Mais uma vez agradeço a presença de todos e desejo que a sua visita seja proveitosa...⁷²⁰

Quanto às imagens projetadas no telão maior, a narrativa visual da projeção que acompanha a fala da atriz/diretora do museu compõe-se da exibição de uma série de textos, imagens e animações, que começam a ser apresentados logo após a saída do título examinado no subitem anterior:

- 1) A bandeira do G. R. E. S. Acadêmicos do Mákeneyá (em preto, branco e amarelo);
- 2) Uma animação de um retrato de Sousândrade, feita de esboços em linhas e massas aquareladas, que se sobrepõem sucessivamente;
- 3) A imagem do enunciado do enredo da Escola de Samba, exposta em letras cursivas, desenhadas, com respingos de tinta preta, como se tivesse sido escrita em um papel amarrotado ou amassado;

⁷¹⁹ O roteiro, de Antonio Hildebrando. In: HILDEBRANDO (org.), 2008, p. 16-17.

⁷²⁰ O roteiro, de Antonio Hildebrando. In: HILDEBRANDO (org.), 2008, p. 17.

- 4) A imagem de uma fotocópia da página de rosto de uma edição original de *O Guesa* (edição inglesa do século XIX);
- 5) Um trecho de uma cópia do poema *O Guesa*, todo rabiscado, com se fosse um texto trabalhado pelo encenador ao longo dos ensaios (uma das interferências é a palavra “elenco”);
- 6) A imagem da fotocópia da folha de rosto de um livro de autoria de Alexander Von Humboldt (edição francesa de 1810);
- 7) Um trecho desse mesmo livro, com uma frase sublinhada (a mesma que é dita em francês pela atriz/diretora do museu);
- 8) Um desenho ao modo de um mapa antigo do “nuevo mundo”;
- 9) Um desenho semelhante do mapa do território muísca;
- 10) Um desenho feito de linhas cruzadas representando os cumes de uma cordilheira;
- 11) Croquis da roupa desse povo, com seus padrões visuais típicos, sucedidos por desenhos detalhados de peças de artesanato muísca, cujo detalhamento vai progressivamente desaparecendo, dando lugar a esboços de desenho da figura humana estilizada, abaixo dos quais lê-se “cerâmica muísca”;
- 12) Um desenho de uma balsa muísca, onde veem-se as formas de vários indígenas utilizando a embarcação (baseada em uma escultura muísca feita em ouro);⁷²¹
- 13) Encerrando a narrativa visual, a figura de um boneco dourado, típica representação humana na escultura muísca,⁷²² que a animação faz pulsar, ou ganhar vida, cujos traços remetem ao conjunto do artesanato muísca recém-exibido; essa figura será retomada mais à frente, quando da tranposição dessa imagem para um boneco de mais de dois metros de altura, que figura o Guesa ao longo do espetáculo, manipulado por dois atores; faço a leitura desse desdobramento imagético, plástico e cênico em um subitem posterior.

⁷²¹ Cf. foto dessa peça de artesanato muísca na página <<http://www.banrepcultural.org/museo-del-oro/sociedades/muisca/la-balsa-de-eldorado>>. Acesso em 27/01/2012. Há uma outra foto do mesmo artefato disponível em <<http://expertconsulting.com.co/Colombia/Muiscas/Muiscas.html>>. Acesso em 31/01/2012.

⁷²² Cf. a segunda foto da página <<http://www.banrepcultural.org/museo-del-oro/sociedades/muisca/vida-religiosa-y-ofrendas>>. Acesso em 27/01/2012.

No todo do espetáculo, e como primeira cena do prólogo, a fala da diretora do museu funciona como um novo conjunto de informações, dentre as que vão sendo acumuladas na percepção e memória do espectador, para construir pontos de vista estético-políticos a partir dos quais o espetáculo baseia-se no desenvolvimento de seu discurso cênico.

No momento aqui focalizado, a conjugação entre cena e projeção no telão ocorre pela primeira vez, e de um modo convencionalmente didático, o que prepara o espectador para as posteriores sequências em que essa mesma conjugação dá-se em um nível de complexidade visual mais exigente. Em outras palavras, a cena da diretora é mais transparente, em previsão das cenas mais opacas que se seguem, no desenrolar da narrativa cênica.⁷²³

Mediando, desse modo, a “relação teatral”,⁷²⁴ a cena favorece a apropriação da linguagem de *O Guesa Errante ou...*, ou, nos termos de Desgranges, capacitando “o espectador a interpretar a obra, desempenhando uma efetiva participação no fato artístico e assumindo a autoria da narrativa apresentada, mantendo viva sua possibilidade de construção e reconstrução da história”.⁷²⁵

Para além dessa função mediadora, a essa cena também podem ser atribuídos um conjunto de significados a ser interrogado a partir do *Gestus*, o que, nesse subitem, procedo essa atribuição focalizando também alguns aspectos discursivos das dimensões dialógica, polifônica e carnalizada dessa cena.

A primeira dimensão – a dialógica – é estabelecida pela própria situação enunciativa: uma apresentação teatral pressupõe, necessariamente, um diálogo entre o espetáculo e o espectador. A presença viva de um diante do outro já prenuncia uma situação dialógica, interativa. Cada um dos dois modifica mais ou menos a produção e a recepção do discurso cênico (em confluência com a “relação teatral”⁷²⁶).

Nessa modalidade discursiva – como pode ser compreendido o teatro – fica evidente a ideia do “dialogismo como condição do sentido do discurso”.⁷²⁷

⁷²³ Cf. item 4.7 do capítulo 4.

⁷²⁴ Cf. DE MARINIS, 1997, p. 26.

⁷²⁵ DESGRANGES, 2003, p. 172.

⁷²⁶ Cf. DE MARINIS, 1997, p. 26.

⁷²⁷ BARROS, 2003, p. 2.

Na cena em questão – tomada como exemplo que se pode estender a todas as demais cenas, devido a *O Guesa Errante ou...* enfatizar sempre a relação direta entre espetáculo e espectador –, o caráter dialógico é explicitado pelo fato de a atriz dirigir-se diretamente aos espectadores, mesmo que a cena não proponha uma troca verbal com o espectador, afinal, diante de cada enunciado dirigido a um destinatário, ele não perde nunca a sua possibilidade de uma atitude responsiva,⁷²⁸ mesmo que essa não se explicita nem concretize-se por meio de réplica verbal realizada no plano da oralidade.

Além desse direcionamento da fala da atriz ao público, é relevante reiterar também, como componente dialógico, a já mencionada tensão interna que se estabelece entre o estatuto ficcional da cena (uma diretora de museu explicando ao seu público a homenagem que vai ser feita ao poeta Sousândrade) e o estatuto concreto (uma atriz dirigindo-se ao público e preparando-o para o espetáculo teatral que está em seus primeiros instantes).

Os atores/peças do museu que rodeiam a atriz/diretora, em posturas estáticas, por sua vez, são, também, ao mesmo tempo, atores vivos diante do público e peças do museu dirigido pela figura que profere a fala.

Mas não há esforços miméticos, o jogo dos atores não se esconde, nem o da que fala, nem o dos que permanecem imóveis, daí o reforço da “teatralidade sublinhada”⁷²⁹ tornar-se nítido como proposta de linguagem específica de *O Guesa Errante ou...*, marcando toda a evolução de seu jogo e discurso cênicos.

Com relação à dimensão polifônica desse enunciado teatral, compreendido como o conjunto compósito de todos os elementos da cena examinada, envolvidos na produção de sentido, a atriz/diretora do museu produz efeitos de sentido modulando continuamente a entonação vocal e o trabalho gestual, os quais remetem ao fraseado típico de certas exposições acadêmicas, quando o expositor de um determinado tema vai pausando os enunciados emitidos a fim de que eles sejam devidamente associados às imagens projetadas, construindo a imagem cênica de uma palestra com forte caráter ilustrativo e, mesmo, redundante, tendo em vista a relação entre as informações fornecidas pelo discurso falado e aquelas constituídas pelo discurso das imagens projetadas.

⁷²⁸ Cf. CAVALCANTE, 2005, não paginado.

⁷²⁹ Cf. PAVIS, 2000, p. 320.

Cada frase da atriz/diretora do museu termina com uma entonação ascendente e com um gesto em direção ao telão onde são projetadas as respectivas imagens, que replicam o que é dito.

A entonação tem como complemento gestual um balanço constante do corpo como um todo, pontuado pelos gestos descritos acima, que sublinham as palavras pronunciadas.

Esses gestos completam a figura pernóstica da pesquisadora acadêmica expondo seus conhecimentos “eruditos”, que incluem até mesmo a previsão da reação entediada de seus ouvintes, imagem componente da projeção.

Leio essa entonação e essa gestualidade – que delineam a figura da diretora do museu – como alusões irônicas ao desempenho afetado de alguns pesquisadores do meio acadêmico, quando expõem com certa empáfia seus resultados de pesquisa.

Por vezes, refletindo sobre possíveis referentes para a figura da diretora do museu, lembro-me de pesquisadores universitários, alguns ainda em seus estágios iniciais de formação – graduandos, mestrands e doutorandos – que correspondem com ainda mais exatidão, e mesmo superam o perfil sugerido pela figura em foco neste ponto da leitura de *O Guesa Errante ou...*

A entonação ascendente, que se repete ao longo da emissão da fala, emoldura a sequência de “vozes” outras que perpassam o discurso verbal/vocal da atriz.

Nesse caso, o uso do termo “vozes” adquire pertinência particular porque as vozes, aqui, podem ser entendidas tanto metaforicamente, quando literalmente, pois a atriz efetivamente muda sucessivamente sua qualidade vocal durante a emissão do texto que lhe cabe.

Em tal sequência, ouvimos sucessivamente uma diversidade de alturas, intensidades, timbres e durações que, na minha leitura, constroem a imagem do exibicionismo da erudição linguística e científica da acadêmica expositora.

Ao mesmo tempo, vemos a sua figura e acompanhamos as imagens projetadas, que completam, com sua dinamicidade, a estaticidade das imagens dos demais atores, que compõem, com seus corpos, figurinos e presença, a ambientação do museu.

Eis a minha interpretação de alguns trechos da fala, detalhando aspectos da emissão vocal e respectivos significados, que a essa podem ser atribuídos, a partir da relação entre fala e imagens projetadas:

- 1) Quando a atriz/diretora do museu pronuncia o nome alemão do museu, com uma entonação de altura média, intensidade forte, andamento constante e marcado, timbre levemente escurecido, a entonação remete à dureza típica da oralidade da língua alemã; remete, também, à rigidez de uma postura acadêmica inflexível; esse momento não é acompanhado de projeção;
- 2) Quando ela cita um fragmento poético de Sousândrade, valendo-se de uma entonação mais grave, intensidade mais suave, ritmo constante, timbre mais escuro – remete à dramaticidade da imagem evocada (das altas montanhas andinas), evocando o peso poético da palavra lírica “bem” declamada; remete a um protocolo de recitação calculada, em que o objetivo de alcançar um certo efeito de sentido sobre os visitantes do museu evidencia-se sutilmente na atuação, ou seja, a atriz manipula sua execução vocal de modo a evidenciar o truque da acadêmica que sabe exatamente como modular a voz para distinguir a rítmica de uma citação poética daquela de sua prosódia particular como expositora; dito de outro modo, a atriz mostra a diretora e mostra que mostra a diretora, evidenciando o traço demonstrativo do *Gestus* social que, aos poucos, delinea-se; esse momento específico completa-se com a composição imagética do texto projetado cuja aparência é a de um objeto praticado, utilizado, gasto pelos ensaios; ao contrário do que se espera de uma exibição de *slides power point*, ou seja, ao contrário de belos *slides*, a atriz/diretora do museu usa como imagem de apoio, nesse ponto de sua atuação, aquela de um texto circulado, rabiscado, interferido, que é não somente produto, mas registro do processo, eco do uso do texto poético citado, sinal do corpo a corpo que o dramaturgo-diretor e sua equipe tiveram com o texto poético, para construir uma leitura do mesmo em forma de cena teatral, evidenciando-se, aqui, a elaboração da entrega do *Gestus* social em desenvolvimento, que contrapõe uma exposição mecânica e ortodoxa da erudição acadêmica a uma imagem orgânica e testemunhal da criação cênica;

- 3) Quando alude à obra de Humboldt, citada em francês, utilizando-se de uma entonação mais aguda, intensidade ainda suave, andamento cadenciado, um timbre ao mesmo tempo sensual e infantil, remete ao estereótipo da menina-moça francesa sedutora; sublinhando a modulação vocal com um gesto da mão esquerda, dedos fechados, enfatizando a “beleza” da citação focalizada, a atriz/diretora do museu remete à erudição da acadêmica que saboreia a dicção de um texto na língua original de sua fonte primária; a chave do ridículo não deixa de abrir a possibilidade de contradizerem-se a maturidade sóbria da erudição acadêmica e a infantilidade realçada do exagero prosódico; o discurso imagético correspondente traz, em um primeiro momento, o frontispício do livro citado, que é apresentado sem interferências em sua aparência, ou seja, é uma imagem “correta”, no entanto, ao exibir a frase citada pela atriz, tal enunciado, assim como ocorre com os versos sousandrados acima mencionados, o texto de Humboldt vem sublinhado, mostrando também o caráter de texto utilizado, selecionado, manipulado; dessa vez, o registro desconstrutor do discurso acadêmico é mais tênue que quando ocorre a citação do poema, mas não deixa de existir;
- 4) Quando informa acerca de características geográficas, políticas, culturais e sociais do povo muísca, informações ditas em espanhol, assumindo uma entonação também aguda, porém variando a intensidade para um jogo entre média e forte, andamento mais veloz, um timbre metalizado, remete, de um outro modo, à evidência do deliciar-se da expositora diante de sua fluência em mais de um idioma estrangeiro; ao mesmo tempo, expressa a alegria, agressividade e vitalidade comumente (e estereotipadamente) associada aos “povos hispânicos”, somada a uma ampliação e intensificação da gestualidade, remetendo ao caráter “caliente” dos povos “latinos”, sendo que a dimensão gestual da cena, nesse momento, aproxima-se, quase toca o registro do estereótipo cultural; esse mesmo entusiasmo que a atriz imprime à fala e ao gesto confere mais uma gota de pernosticidade à figura da acadêmica que vibra com a oportunidade de expor tão douda e minuciosa informação; a rápida sucessão de imagens que se sucedem, dos traços culturais do povo muísca, descritos anteriormente (roupas, artesanatos etc.), confere à sequência um caráter de venda de produtos de um mostruário de peças de moda; as imagens

são somente exibidas, nenhuma delas é comentada, ao não ser – e como um acréscimo ao texto dramático tal como foi registrado, ou, na linguagem comum dos palcos, como um “caco” – quando a atriz diz, sobre a produção de mantas, “estupendo”, e sobre a balsa dos muíscas, que “esta pieza es maravillosa”, ou seja, comentários pautados pela superficialidade na abordagem do material apresentado visualmente.

A partir desse desfile de vozes e “vozes”, relacionadas tanto à figura da diretora do museu quanto a países e culturas diversas, a cena erige um tecido polifônico no qual, além da caracterização de um modo de ver o comportamento antipático de determinados pesquisadores em relação à exposição de seu discurso científico, temos, também, uma alusão a estereótipos de comportamento vocal ligados às diversas culturas presentes no discurso desse fragmento do espetáculo que, nessa operação paródica, permite que se possa levantar a questão da dominação cultural exercida pelos povos europeus sobre os latino-americanos.

O fato de a expositora recorrer a três línguas (alemão, francês e espanhol) além da própria (a portuguesa), quantitativamente predominantes quando comparadas às cinco ocorrências em línguas indígenas (“Kubendrid”, “Mákeneyá”, “muíscas”, “Zipa” e “Zaque”), faz pensar sobre o fato de que:

- 1) Para além da funcionalidade de saber-se outras línguas para acessar textos e permitir interlocuções de pesquisadores brasileiros com outros de outras nacionalidades, vê-se, nesse fragmento, o questionamento cênico da necessidade que se coloca, no meio acadêmico (dentro de uma intrincada problemática social de jogos de poder), de afirmar-se a própria proeminência intelectual associando-a ao domínio de línguas estrangeiras, uma vez que esse saber parece autorizar, de modo automático, a detentora desse conhecimento linguístico (a diretora do museu) a colocar-se em uma posição privilegiada diante de uma plateia da qual se espera que, em sua grande maioria, provavelmente não domine tantas línguas diferentes; para que a exposição da diretora do museu tenha a força necessária para impor-se, é condição primordial exibir seus dotes como sabedora de outras línguas, e esse é um comportamento social evidente nos jogos de vaidade (políticos, sobretudo) do cotidiano universitário;

- 2) A partir do modo como o texto é dito, os termos e imagens indígenas colocam-se apenas como apêndices do discurso, com valor meramente decorativo, peças de museu posicionadas estrategicamente em um discurso pretensamente museológico, histórico e etnológico, peças que funcionam como álibis de uma total desconsideração acerca do modo como estas culturas foram e são massacradas pelos processos de dominação cultural, dominação que se estende desde a ibérica sobre os povos ameríndios até a norte-americana sobre a cultura brasileira (entre outras), chave de leitura para a problematização que se desdobra, de outros modos, ao longo do desenvolvimento do discurso cênico de *O Guesa Errante ou...*, como abordo, mais à frente, na leitura de mais de um momento cênico posterior desse espetáculo.

Não se pode falar aqui em uma ênfase no jogo autorreferencial⁷³⁰ da atriz para sua atuação, ou seja, na focalização proposital da pura presença física da atriz, mas, por outro lado, constata-se que há um jogo sutil de autorreferencialidade construída no nível ficcional da figura mostrada: a pesquisadora regozija-se em exhibir-se diante da plateia de visitantes, colocando-se ela própria como a principal atração da visita, em outras palavras, menos do que os conteúdos expostos, é enfatizada a forma pela qual se dá a elocução das informações; esse mecanismo de constituição do jogo atoral é uma das fontes da crítica resultante à empáfia componente do comportamento de pesquisadores acadêmicos diante de seus temas e ouvintes.

Ao mesmo tempo, outra estratégia aludida pela cena, outro meandro das relações acadêmicas, é o fato de toda a exposição ser atravessada por contínuas citações diretas, com referência à fonte.

Essa alusão, também, é estabelecida porque a diretora não fala em seu próprio nome, mas apoia-se – na maior parte de seus enunciados verbais e nos enunciados visuais que indica durante sua fala – no discurso do outro, que supostamente confere pertinência, sobretudo nesse caso, pois são fontes primárias, lidas em seu idioma original.

No entanto, há, concomitantemente, um movimento cênico que opera a crítica desse processo de exibição de poder político e social, no meio acadêmico, relativizando a sua suposta superioridade em relação a outros gêneros de discurso, uma vez que, a cada citação feita, esse trecho da “escritura cênica”⁷³¹ de *O Guesa Errante ou...* demonstra, lançando mão dos termos de Compagnon, que “reescrever, reproduzir um texto a partir de suas iscas, é

⁷³⁰ Cf. UBERSFELD, 2005b, 45.

⁷³¹ Cf. PAVIS, 1999, p. 131-132.

organizá-las ou associá-las, fazer as ligações ou as transcrições que se impõem entre os elementos postos em presença um do outro: toda escrita é colagem e glosa, citação e comentário”.⁷³²

A cena, nos meandros da organização e associação das diversas transcrições que a compõem (no plano verbal, vocal, gestual e visual), permite que o espectador não somente perceba a citação sendo feita, mas surpreenda o comentário metacrítico, ambos os processos desenvolvidos cenicamente em chave cômica.

Há, portanto, um discurso (o da diretora do museu em sua exposição inicial) atrás do discurso (o da atriz que compõe sua figura, juntamente com os demais elementos da cena), atrás de um terceiro discurso (o do espetáculo, ancorado em seu *Gestus* fundamental).

Com respeito à dimensão da carnavalização, obtida por meio de “perspectivas múltiplas assumidas pela enunciação por meio das vozes discursivas”,⁷³³ perspectivas já apontadas acima, a carnavalização pode ser também identificada, mais pontualmente, em alguns outros detalhes do discurso cênico, quais sejam:

- 1) Na comicidade da figura da diretora que, ao não completar a leitura da citação em francês, conclui a mesma dizendo “etc. etc.” (pronúncia francesa, com erre gutural e acento agudo no “a”; ao mesmo tempo em que ela poupa ao ouvinte a extensão tediosa do trecho citado, evidencia, na fluência vocal e gestual que imprime ao acréscimo da locução latina (*et caetera*), o sentido de que a expositora está cansada de saber todas as demais coisas que elide para que seus ouvintes não se cansem desnecessariamente; e o faz com sotaque francês, o que é um toque de exagero na exibição dos saberes linguísticos da expositora,
- 2) Nessa mesma chave do exagero, o absurdo da diretora que, citando informações sobre os muíscas em espanhol, quando orienta ao assistente imaginário, responsável pela passagem dos *slides*, que dê continuidade à exibição sequencial dos mesmos, para ajustá-la à exposição oral em curso, ao invés de solicitá-lo em português, continuava falando em espanhol (“*puede pasar... puede pasar...*”), produzindo um outro efeito cômico que reforça a crítica pretendida pela cena, da postura de exacerbada erudição de uma grande

⁷³² COMPAGNON, 2007, p. 39.

⁷³³ BARROS, 2003, p. 7.

acadêmica, que está tão fluente na elocução em espanhol que não se dá conta de que continua falando nesse idioma, para além da citação em espanhol, ao dirigir-se ao seu assistente diante de uma plateia brasileira;

- 3) No gestual da atriz que, ainda nesse mesmo momento falado em espanhol, também intensifica a ênfase em sua sensualidade corporal, “espanholando” o discurso gestual, o que desconstrói a seriedade absoluta que se espera do comportamento físico de uma expositora tão institucionalmente distinta e cientificamente fundamentada (em tempo: o conteúdo de toda a fala é, do ponto de vista da informação em si, de fato, ainda que brevemente, efetivamente institucional e fundamentado);
- 4) Em um determinado grupo de atores/peças do museu que permanecem imóveis ao lado da atriz, condutora privilegiada do fragmento cênico em exame, os quais conferem um caráter carnavalesco à cena, pois esses atores/peças do museu estão de calção de banho, toalha sobre os ombros e óculos escuros, e portando instrumentos musicais, objetos, adereços e figurinos contrastantes com o figurino clássico que caracteriza a figura da atriz/diretora do museu; as outras figuras (que, nesse ponto do espetáculo, ainda não se identificaram como atores/cantadores cegos) deslocam, ou carnavalescam, uma primeira concepção de um museu sério, de nome alemão, histórico e etnológico, fazendo, na figura de sua diretora, em tantas línguas diferentes, uma homenagem a um “tão famoso quanto desconhecido” poeta e sua obra prima.

Fica clara, portanto, a atitude do espetáculo em relação à problemática social evocada pela cena: muito mais do que informar as fontes primárias de Sôsa para a escrita de *O Guesa* e as características do povo muísca (reitero: isso não deixa de ser feito), o efeito de sentido mais evidente dessa sequência é entregar ao espectador – assistindo a um espetáculo teatral dentro do prédio de uma universidade pública, em um espaço de trânsito de pessoas adaptado para sediar esse evento artístico – uma visão crítica de alguns dos jogos de poder típicos desse ambiente social, calcado no uso virtuosístico e exibicionista do conhecimento de idiomas e obras estrangeiros, em detrimento de um dos principais objetos de seu discurso, qual seja, o *Guesa*, elemento cultural importante na constituição da cultura muísca, portanto, indígena.

Aqui é possível pensar também no fato de Sousândrade ter utilizado em *O Guesa* tantos termos em outros idiomas, além do português e dos idiomas nativos da América ibérica. Porém, o nível de ironia e mesmo sarcasmo com que o poeta trata os fragmentos em idiomas outros e o conteúdo político e crítico-social evidente nas estrofes do poema operam uma desconstrução do lugar de poder eurocêntrico, em um metadiscorso que encontra seus ecos na mesma conjugação de jogos de metalinguagem descritos e analisados na sequência cênica cuja leitura aqui desenvolvo.

Pensando, agora, no protagonismo da enunciação teatral, remeto meu leitor ao questionamento de Bakhtin acerca da unicidade do sujeito enunciadador: se a atriz/diretora do museu conduz o processo de enunciação cênica, tal processo só constitui-se no diálogo intrínseco com os outros elementos da cena (os atores estáticos, o vídeo que é projetado durante a fala da atriz e alguns efeitos sonoro-musicais).

Esse processo complementar e interdependente, intrínseco à enunciação teatral, evidencia-se de modo especial em uma cena como a que examino aqui, pois nela torna-se particularmente nítido o deslocamento do conceito de sujeito, que, para Diana Luz Pessoa de Barros, “perde o seu papel de centro e é substituído por diferentes [...] vozes sociais, que fazem dele um sujeito histórico e ideológico”.⁷³⁴

Dito de outro modo, ainda que uma voz tenha destaque na enunciação teatral – nesse caso, a voz (ou vozes) da figura da diretora do museu –, essa voz não deixa de instituir-se a partir da relação com outras vozes, as quais, juntas, configuram um mosaico de sentidos que complexificam o campo de possibilidades de sentido configurado pela cena em questão.

Podemos considerar, então, o fragmento do espetáculo lido aqui, como um exemplo bastante claro de uma situação enunciativa na qual, a despeito de, em um primeiro olhar, termos uma voz central conduzindo a cena, existirem “locutores e enunciadores” de um texto que conta “com mais de um locutor ou com vários enunciadores”.⁷³⁵

Nessa sequência, portanto, configura-se um discurso poético que pode ser caracterizado, nas palavras de Barros, “pela ambivalência intertextual interna que, graças à

⁷³⁴ BARROS, 2003, p. 3.

⁷³⁵ BARROS, 2003, p. 5.

multiplicidade de vozes e de leituras, substitui a verdade ‘universal’, única e peremptória pelo diálogo de “verdades” textuais (contextuais) e históricas”.⁷³⁶

Fechando esse percurso de leitura, pode ser retomada uma ação cênica descrita na entrada do público, e que permanece ocorrendo durante a fala da diretora do museu, e que é passível de ser relacionada de maneira muito evidente com a rede intertextual na qual, segundo Bakhtin, fundam-se os discursos: remeto-me a um dos atores/pintores, o que está próximo à atriz/diretora do museu, o qual, continuamente, pinta o que vê, ou seja, pinta a imagem dos atores que estão à sua frente, os atores/cantadores cegos (banhistas).

Essa ação demarca e constrói, em um processo de autocitação imagética, um discurso que se volta sobre si mesmo, evidente procedimento metadiscursivo, o qual expõe uma operação intratextual e, ao mesmo tempo, intertextual e mesmo interdisciplinar: pintura, teatro e música (a última presente potencialmente, enquanto conteúdo, nos instrumentos musicais portados pelos banhistas e reproduzidos pictoricamente) dialogando e construindo o discurso poético propositadamente polifônico e carnalizado de *O Guesa Errante ou...*, no qual “a palavra revela-se, no momento de sua expressão, como o produto da interação viva das forças sociais”.⁷³⁷

Acrescento que discurso poético é aqui entendido na acepção proposta por Barros, quando contrapõe esse tipo de discurso, que “instala internamente, graças a uma série de mecanismos, o diálogo intertextual, a complexidade e as contradições dos conflitos sociais”,⁷³⁸ ao discurso autoritário, “aquele em que se abafam as vozes dos percursos em conflito, em que se perde a ambiguidade das múltiplas posições, em que o discurso se cristaliza e se faz discurso da verdade única, absoluta, incontestável”.⁷³⁹

A cena aqui examinada reveste-se, desse modo, de relevância social, pelo fato de fundamentar-se em processos cênicos de deslocamento e provocação, no plano de sua (re)significação cênica, de circunstâncias sociais complexas (o meio acadêmico, os indígenas brasileiros, a dominação cultural), pertinentes tanto à equipe que realiza o espetáculo, quanto à grande parcela das pessoas que compuseram suas diversas plateias (muitos dentre esses espectadores eram alunos e professores da UFMG), inclusive eu, na época, concluindo meu Mestrado.

⁷³⁶ BARROS, 2003, p. 7.

⁷³⁷ BAKHTIN, 2004, p. 66.

⁷³⁸ BARROS, 2003, p. 6.

⁷³⁹ BARROS, 2003, p. 6.

Além desse aspecto relevante, faz-se necessário considerar com Desgranges que conquistar a linguagem teatral, e estabelecer um possível diálogo entre determinada plateia e determinado espetáculo, “implica o desenvolvimento de um senso estético e um olhar crítico – olhar armado, exigente, atento à qualidade do espetáculo, que reflete sobre os fatos apresentados e não se contenta em ser apenas o receptáculo de um discurso monológico, que impõe um silêncio passivo”.⁷⁴⁰

Ao entregar ao espectador uma cena com o nível de dialogicidade aqui ressaltado, evidente na fala da atriz/diretora do museu (e outras cenas do espetáculo poderiam ser abordadas por esse viés específico de leitura, tendo como aportes, além daqueles delineados nos capítulos anteriores – advindos da teoria teatral brechtiana e da semiótica do teatro – outras contribuições provindas da análise do discurso de origem francesa, como foi o caso específico neste subitem da leitura), *O Guesa Errante ou...* segue seu percurso de produção de um discurso cênico favorável a que cada espectador, a seu modo, conquiste um passo a mais em sua compreensão da linguagem teatral, não como um monólogo silenciador de seu ouvinte, mas como diálogo produtivo com a cena e com o mundo.

Por fim, o *Gestus* fundamental que preside o momento cênico cuja leitura aqui finalizo, pode ser, quem sabe, formulado como segue-se: *a diretora de um grande museu prepara os visitantes para tudo o que devem saber sobre a homenagem a um grande poeta e seu poema.*

⁷⁴⁰ DESGRANGES, 2003, p. 172.

6.2.3 A narração dos atores/jovens artistas



FIGURA 6 – Os atores/jovens artistas finalizando a narração da lenda do Guesa
(frame da apresentação de 12/12/2007)
Fonte: Álvaro Starling.

A narração dos atores que figuram os jovens artistas inicia-se no momento em que os quatro atores (um ator e três atrizes), ao som dos pratos da bateria e de outros efeitos percussivos mais delicados, posicionam-se, utilizando vestes contendo motivos visuais muíscas.

As atrizes vestem túnicas brancas, o ator, um tecido colocado ao modo de uma túnica grega, de cor preta com uma parte branca, modelo de figurino que, de certo modo, é um duplo do figurino utilizado pelo ator que figura Bochica. Eles usam máscaras inspiradas na cultura muísca (e que já haviam sido vistas pelo espectador, projetadas no telão, quando da menção aos caciques das tribos pela atriz/diretora do museu), e exibem inicialmente uma postura codificada, no plano baixo.

Os quatro iniciam, então, a emissão de um texto, ora dito somente pelo ator, ora continuado pelas atrizes, em coro, ou os quatro alternando-se nas frases emitidas – em uma

entonação e ritmo muito marcados, excessivamente explicativos – e evoluindo em linhas paralelas sobre a parte do corredor central mais próxima da plateia.

Quando dizem “Bochica”, por exemplo, os quatro atores/jovens artistas voltam-se para o ator que figura a entidade lendária do povo muísca (e que ainda funciona na cena como peça de museu, tendo sua função deslocada apenas nessa breve pontuação cênica), situado em um praticável como uma das estátuas do museu. Nesse momento, é feita uma pausa, a iluminação cai, e permanece somente um foco de luz branca sobre o ator/Bochica.

Os atores/jovens artistas retomam, então, sua narração. Em alguns momentos, ela se alterna com efeitos mais intensos da percussão, como as batidas marciais do surdo, secundadas por forte ruído de chocalhos.

Em um determinado momento dessa sequência cênica, o ator/jovem artista, enquanto narra sozinho, é apontado pelas atrizes/jovens artistas, que o indicam ser ele, durante a emissão de seu enunciado, o signo do Guesa, cuja lenda está sendo por eles narrada. Logo em seguida, enquanto as atrizes alternam-se na continuidade da emissão do texto, o mesmo ator faz movimentos estilizados de um caminhar que significam esforço físico e cansaço.

No final da narração, ouvem-se sons vocais que remetem a lamentos (esses sons são retomados no “despertar” dos atores/profetos loucos, como se verá no subitem seguinte).

A sequência é encerrada com os atores estáticos, a luz caindo em *fading*, ao som de um acorde sustentado pelo teclado, somado a algumas pontuações percussivas (efeito sonoro do prato da bateria).

Ao mesmo tempo, nesse fim de cena, é projetado novamente o rosto de Sousândrade no telão, retrabalhado pela animação em linhas que se fazem, desfazem e refazem, a qual já havia composto um momento da narrativa visual do espetáculo, quando da fala da atriz/diretora do museu.

O texto dito pelos atores/jovens artistas é o seguinte:

CORO DOS JOVENS ARTISTAS – Há muito tempo, tanto tempo que a memória se embaralha, o povo Muísca recebeu a visita de Bochica que lhes ordenou que eles adorassem o deus sol e erguessem um templo em sua homenagem. A cada 15 anos deveriam escolher um recém-nascido que seria educado pelos sacerdotes do templo do sol até os 10 anos. A criança seria chamada de Guesa, que significava o escolhido para o sacrifício, o órfão de pais vivos, escolhido como salvador ou o sem casa. Aos dez

anos, o Guesa saía a caminhar pela estrada do Suna, a estrada do sol, e passava por muitas provações e, assim, fazia a dura jornada até os quinze anos, quando era sacrificado e o seu coração era ofertado ao deus sol e depois enterrado e o seu sangue borrifado pelos campos para que as colheitas fossem fartas e todos vivessem em paz...⁷⁴¹

Esse texto, emitido logo no começo do espetáculo, cumpre a função de informar o leitor acerca do mito em torno do qual fora escrita a obra recém-apresentada ao público pela atriz/diretora do museu.

A partir dessa função informativa, algumas considerações podem ser feitas.

Se a sequência informa o espectador, também coloca-se como cena a ser fruída por ele: a pontuação instrumental e as mudanças de luz conferem a essa cena um caráter de citação de traços ritualísticos; o gestual e a entonação dos atores, ambos coreografados, provocam a sensação de linearidade, para além do caráter ritual, que também conferem à cena.

A partir dessas imagens sonoras e visuais, é possível compreender o fato de que tudo o que os atores narram do ponto de vista vocal e verbal seja duplicado do ponto de vista corporal, visual e sonoro – como dei a entender pela descrição da cena, ou seja, a uma fala, corresponde um gesto ou imagem: pode-se pensar que o que os atores fazem, nesse momento, é apresentar uma breve “peça didática”, expressão tomada em um sentido que se aproxima da ideia convencional de peça teatral que ensina algo a alguém ou que *transmite* um conhecimento (para utilizar um verbo típico da Pedagogia Tradicional), sentido que se afasta, portanto, daquele da peça didática na concepção brechtiana, que propõe um “jogo de aprendizagem”⁷⁴² tanto para o ator quanto para o espectador, os quais se alternam nessas funções.

A partir dessa perspectiva crítica, e situando a narração dos jovens artistas em relação ao todo da narrativa cênica de *O Guesa Errante ou...* é possível identificar um efeito de sentido: a narrativa apresentada torna-se o ato de mostrar um modo óbvio de contar a história do Guesa, ou seja, as figuras dos jovens artistas teriam preparado, ou esses jovens teriam sido preparados para apresentar a narrativa em um padrão estético excessivamente redundante ou de legibilidade extrema, exagerada, em uma atitude passiva de acatar a tarefa que lhes cabe, e executá-la sem questionamento.

⁷⁴¹ O roteiro, de Antonio Hildebrando.⁷⁴¹ In: HILDEBRANDO (org.), 2008, p. 17.

⁷⁴² Cf. KOUDELA, 2007.

A partir do modo muito direto de estabelecer para o espectador todo o fio narrativo da lenda, ou a fábula – pensando nesse último termo a partir da dupla definição proposta por Pavis, de “material anterior à composição da peça” e de “estrutura narrativa da história”,⁷⁴³ uma vez que os atores narram a lenda como material mítico, e, ao mesmo tempo, apresentam a estrutura do mito em torno do qual se organizam os diversos níveis dramaturgicos do espetáculo – a cena torna-se um dispositivo metacrítico ao oferecer ao espectador uma chave para ler o modo não linear por meio do qual *O Guesa Errante ou...* vai desdobrar-se posteriormente como objeto de fruição e reflexão.

Dito de outro modo, a partir do estilo simplista dos “jovens artistas” encenarem a lenda do Guesa, a partir desse modo de representação esquemático, ancora-se a possibilidade de partir para voos mais ousados na maneira da cena expor o seu comentário poético.

O espectador está, mais uma vez, recebendo ferramentas de leitura para lidar com a série de cenas independentes – ainda que relacionadas – que vão desfilar, ou já começaram a desfilar diante de si, em uma descontinuidade que pode ser considerada brechtiana.⁷⁴⁴

Fornecer ao espectador, nesse ponto do prólogo, um modelo dramaturgico reduzido, que pode ser utilizado como contraponto para a leitura da narrativa cênica desafiadora que se desenvolve logo a seguir, coloca-se como o fundamento da relevância social desse fragmento de *O Guesa Errante ou...*, na medida em que o espetáculo como um todo, sem abrir mão de seus voos poéticos enquanto dramaturgia e encenação, aposta decididamente em uma Pedagogia do Espectador,⁷⁴⁵ ou seja, considera que ao público devam ser oferecidos recursos para que essa possa interagir ativamente com a obra cênica, recursos que favoreçam sua “entrada” na cena, não em uma linearidade plana, mas em uma chave de ligação entre estar dentro e fora, ao mesmo tempo, entre fruir (ver e ouvir contemplativamente) os materiais significantes organizados diante de si e refletir criticamente sobre esses mesmos materiais como componentes de um discurso passível de atribuição dos significados próprios ao mundo de referimento⁷⁴⁶ do espectador.

Esse mesmo discurso cênico versa, simultaneamente, sobre o teatro – na medida em que coloca em questão trabalhos artíficos que se fecham irredutivelmente a uma aproximação produtiva do espectador médio –, ao dipor instrumentos de interpretação que possibilitam o

⁷⁴³ PAVIS, 1999, p. 157.

⁷⁴⁴ Cf. PAVIS, 1999, p. 159.

⁷⁴⁵ Cf. DESGRANGES, 2003.

⁷⁴⁶ Cf. ECO, 2002, p. 113.

espectador avançar em direção a uma qualificação de relação com o espetáculo, rumo a possibilidades concretas de ler a fábula no sentido de, nos termos de Pavis, “dar uma interpretação (do texto pelo encenador, da representação pelo espectador)”, de “escolher uma certa divisão dos acentos significativos da peça”.

Ou seja, ao espectador são fornecidas ferramentas para construir uma leitura própria da cena, abarcando tanto a dimensão sensível quanto a perspectiva criativa e crítica do espetáculo que se coloca diante de seu olhar.

Nesse sentido, e novamente lançando mão de uma citação de Pavis, “a encenação não aparece mais então como descoberta definitiva do sentido, mas opção dramatúrgica, lúdica e, portanto, hermenêutica”,⁷⁴⁷ favorecendo ao espectador que, também ele, posicione-se como um construtor de sentidos, que se lança na aventura de descobrir a cena que é entregue a si e o mundo que a cena entrega,⁷⁴⁸ a partir de uma determinada leitura, a do espetáculo, que não precisa coincidir com a sua, de espectador.

Desde o começo, *O Guesa Errante ou...* propõe não um sentido definitivo, mas um conjunto de materiais dispostos de maneira tal que demandem, fundamentalmente, a colaboração do espectador, apostando nessa participação atenta como componente insubstituível para a complementação do ciclo produção/recepção e colocando-se como partidário de uma “arte da observação”,⁷⁴⁹ como propõe Brecht, a qual favorece tanto a consolidação de conhecimentos artísticos quanto o incentivo a um olhar crítico sobre o mundo que a cena tematiza e recria ao modo do discurso teatral.

⁷⁴⁷ PAVIS, 1999, p. 159.

⁷⁴⁸ Cf. item 2.4 do capítulo 2.

⁷⁴⁹ Cf. Brecht *apud* KOUDELA, 2007, p. 110.

6.2.4 O “despertar” dos atores/profetas loucos



FIGURA 7 – Os atores/profetas loucos em seu “despertar”
(apresentação de 13/12/2007)
Fonte: Álvaro Starling.

A denominação “profetas loucos”, relativa aos atores que figuram Profeta Gentileza, Voz da América, Bochica e Arthur Bispo do Rosário, encontra-se no texto dramático examinado no capítulo anterior (ver Anexo B).

A aparência cênica dessas figuras já foi descrita no subitem do presente capítulo que trata da entrada do público.

A sequência cênica a ser examinada aqui começa após a primeira intervenção do ator/Sousândrade,⁷⁵⁰ quando se inicia a emissão de uma série de sons graves, produzidos pelo teclado e pelas vozes dos atores em cena, e uma projeção de imagens, animação baseada em desenhos dos quatro atores/profetas loucos, desenhos nos quais fica nítido o caráter de observação, de cópia da aparência mesma que os respectivos atores caracterizados apresentam nesse mesmo momento, diante do público.

⁷⁵⁰ Cf. o que já foi dito sobre essa figura, a partir do texto dramático, no subitem 5.2.4 do capítulo 5.

O conjunto prossegue em um aumento crescente de intensidade sonora e visual (a exemplo do boneco dourado, mencionado anteriormente, os profetas também pulsam, “ganhando vida”), e ao longo dessa sequência são emitidas, de modo distorcido, as sílabas da palavra latina “introibo” – primeiro termo da expressão “subirei ao altar de Deus”, texto utilizado na versão em latim da missa católica⁷⁵¹ – ao mesmo tempo em que essas quatro “peças do museu” “despertam” ou “ganham vida”.

Nessa emissão vocal, os atores/profetas loucos são secundados pelas vozes de outros componentes do elenco, em *off*, o que ocasiona um aumento cada vez maior da intensidade vocal, à qual se somam efeitos sonoros de instrumentos de percussão, até atingir um auge, ser feita uma pausa repentina, e irromper a voz do ator/Bochica, seguida pela dos outros atores/profetas loucos, que passam, então, a dizer versos de *O Guesa*, preenchendo o espaço e o tempo da cena com suas quatro vozes distintas.

Enquanto ouvem-se essas vozes, vão entrando os demais atores e atrizes do elenco, diversamente caracterizados, trazendo para a cena elementos visuais já vistos ou que ainda vão sê-lo no decorrer do espetáculo.

Em relação aos atores/profetas loucos, somente o ator/Voz da América desloca-se mais amplamente no espaço cênico, percorrendo toda a área de cena do corredor central, mantendo-se os outros três cada qual em um mesmo ponto dessa área.

A ideia de “despertar” pode ser compreendida no sentido de “livrar-se” da carga semântica que, até então, “oprimia” a atmosfera teatral e “pesava” sobre a narrativa cênica, significados que vinham configurando-se ao longo do prólogo de *O Guesa Errante ou...*

Do ponto de vista concreto, essa atribuição de significados sustenta-se no fato de que aqueles quatro atores, entre outros, haviam permanecido estáticos até esse momento, e começam, então, a movimentar-se.

A linguagem desse momento cênico contrapõe-se ao *Gestus* social⁷⁵² configurado pela apresentação dos atores/jovens artistas, cen que, por sua vez, fora emoldurada pelo *Gestus* social delineado pela intervenção da atriz/diretora do museu.

⁷⁵¹ Conforme consta em O roteiro, de Antonio Hildebrando. In: HILDEBRANDO (org.), 2008, p. 17, nota nº 5.

⁷⁵² Cf. item 2.1 do capítulo 2.

Dito de outro modo, os quatro atores que haviam recém-figurado os jovens artistas já tinham ocupado a mesma área de cena e contado a lenda do Guesa de um modo facilmente legível, que apontava para um modo unívoco de receber-se a cena, uma cena de alto nível de transparência semiótica,⁷⁵³ apontando para um modo unívoco de ver o mundo a que a cena remete. Esse registro de demonstração cênica segue na mesma direção daquele da cena da atriz/diretora do museu.

Ocorre que, a partir da primeira intervenção cênica das figuras dos profetas loucos, do despertar deles, o tipo de configuração de cena muda radicalmente, passando a ser emitidos, ao invés das claramente evidentes frases explicativas da diretora do museu ou dos jovens artistas, primeiramente, os estranhos sons vocais iniciais acompanhados de imagens inusitadas, e, em seguida, os pouco inteligíveis versos lírico-épico-dramáticos de Sousândrade – opacidade essa devida em sua maior parte ao não encadeamento lógico dos sons e imagens primeiros e, também, às complexas características linguísticas, idiomáticas, sintáticas e semânticas, intrínsecas ao poema *O Guesa*, já apontadas no capítulo anterior, e na cena em foco evidenciadas por meio de sua emissão pelos quatro atores.

Os atores/profetas loucos passam a ocupar o espaço cênico como um conjunto de figuras mais ou menos reconhecíveis, seguidos, quase simultaneamente, por todo o restante do elenco, que entra em cena ao longo do texto dito.

Nesse momento, o espectador, que já tivera a oportunidade de preparar-se em um nível mais acessível de legibilidade (por meio das figuras da diretora do museu e dos jovens artistas), depara-se com elementos mais opacos do ponto de vista de sua potencialidade de significação (os profetas loucos e os versos de Sousândrade emitidos por eles), e, portanto, começa a ter demandado de si um maior esforço de leitura.

Lida a partir da interrogação do *Gestus*, a errância do Guesa dá continuidade à construção de sua identidade estético-política específica por meio do percurso cênico descrito e comentado até o momento.

A seguir, os versos que os atores/profetas loucos dizem na sequência cênica em foco:

⁷⁵³ Cf. item 4.7 do capítulo 4.

BOCHICA – Introibo, senhoras, templos meus...

GENTILEZA – senhoras, / Templos meus, flor em flor

VOZ DA AMÉRICA – São-vos olhos quebrados / Danados

BISPO DO ROSÁRIO – Nesta noite de horror.

BOCHICA – Dos seis dias genésicos / Vem toda esta função. / Fez-se luz, mar e mundo / Rotundo; / Criador, criação

GENTILEZA – Dos seis dias genésicos / Vem toda esta função.

VOZ DA AMÉRICA – Fez-se luz, mar e mundo / Rotundo;

BISPO DO ROSÁRIO – Criador, criação

BOCHICA – Vênus fica passando / Pelo disco do sol, / Mosca;

BISPO DO ROSÁRIO – o ângulo obtuso,

VOZ DA AMÉRICA – Confuso

GENTILEZA – Qual num olho um terçol.

VOZ DA AMÉRICA – Vênus fica passando / Pelo disco do sol, / Mosca; / o ângulo obtuso, / Confuso / Qual num olho um terçol.⁷⁵⁴

Estas quatro figuras desempenham um papel importante na condução do espetáculo, assumindo a função ora de coro, ora de corifeus, como nas tragédias gregas.

Pontuando as cenas, ao longo de todo o espetáculo, as figuras dos profetas loucos aportam o entrelaçamento de quatro campos semânticos distintos, que podem ser delineados como segue-se:

- 1) Na figura de Bochica, a entidade mitológica da cultura muísca que ordena ao povo muísca a adoração do deus sol, encontra-se a ideia da determinação externa ao destino humano, misteriosa e mistificadora, e, também, a dimensão da lenda e do mito como modos de explicação tradicional ou mágica da realidade mediante narrativa remota; nesse momento inicial, como é o primeiro dos quatro atores/profetas loucos a emitir um verso, instaura-se uma certa hierarquia entre as figuras, posicionando como líder o ator/Bochica, o iniciador dos textos, com voz retumbante e gesto grandiloquente, permanecendo em seu

⁷⁵⁴ O roteiro, de Antonio Hildebrando. In: HILDEBRANDO (org.), 2008, p. 17-18.

pedestal (praticável sobre o qual o ator/Bochica encontra-se, nesse momento da cena);

- 2) Na figura do Profeta Gentileza – alusão a um cidadão carioca que marcou o cotidiano da cidade do Rio de Janeiro, sobre o qual me deterei quando da leitura dos monólogos sobre os profetas loucos – pode-se identificar a remissão à solidariedade, marca do Profeta Gentileza, como alternativa aos traços de individualismo e violência que caracterizam o nosso apressado tempo pós-moderno, alternativa que traz também em si a marca da loucura entendida como *locus* de um mundo ilusório, e mesmo alucinatório, que não se efetiva na concretude da vida social, contrapondo-se a ela; sendo esse ator o segundo a emitir os versos sousandrados, com uma voz de timbre estridente e entonação mais cotidiana, e visto que esse ator pula do praticável, colocando-se em um outro patamar de relação hierárquica em relação às outras figuras, patamar que busca colocar-se fora, mantém-se, ainda, abaixo do ator/Bochica (conotando caráter de pária, advindo, para além dessa relação proxêmica, também do referente dessa figura, o próprio Profeta Gentileza);
- 3) Na figura da Voz da América – a mais “opaca” das quatro figuras – que, com a emissão vocal cheia de altos e baixos realizada pelo ator a quem incumbe figurá-la, com entonações escandidas e quase à beira do grito em determinadas palavras, e sua movimentação ampla e algo desnordeada; essa estranha “voz”, ao longo do espetáculo, passa muitas vezes mais a confundir do que esclarecer o espectador; Voz da América funciona de um modo até certo ponto alegórico,⁷⁵⁵ ainda que, ao contrário de qualidades “bem definidas”, dê margem a que lhe sejam atribuídos significados muito diversos, dada a abertura interpretativa que essa figura oferece, do modo como ocorre em seu desenvolvimento cênico: será essa figura, talvez, a metáfora dos descaminhos coloniais que marcaram a constituição do continente que leva seu nome; será, outrossim, o destempero das vozes silenciadas nesse mesmo processo colonizatório; será, por outra, porta-voz da emoção descontrolada, que não se deixa apreender em leitura conclusiva; será, por fim, a força que incita a que

⁷⁵⁵ “Personificação de um princípio ou de uma ideia abstrata que, no teatro, é realizada por uma personagem revestida de atributos e de propriedades bem definidos (a foice para a Morte, por exemplo)”. (PAVIS, 1999, p. 11)

“todas as vozes, todas” juntem-se para que o grande coro das Américas possa orquestrar-se, em sua diversidade, a uma só voz; no último caso, Voz da América seria suporte de significados ligados mais especificamente à América Latina, mas seria pertinente essa restrição semântica, uma vez que no nome da figura não consta o adjetivo? Pode-se pensar que na América do Norte, conquanto coloque-se como sede de elites econômicas e políticas que continuam a “colonizar” outras nações (em que pese a transnacionalização do capital), é também reduto de vozes que tiveram de gritar para fazer-se ouvir (como a população negra); por final, Voz da América é o nome de uma rede de comunicação cujo objetivo central é apresentar “as políticas dos Estados Unidos clara e efetivamente e também discussões responsáveis e opiniões sobre estas políticas”,⁷⁵⁶ para outras nações; será esse, o caminho da leitura da Voz da América em *O Guesa Errante ou...?* Essa diversidade de atributos e propriedades que podem ser relacionados à Voz da América produz um desequilíbrio na leitura linear das quatro figuras, desequilíbrio produtivo, pois o signo constituído pela figura em foco não se dá a ler por meio de um referente bem definido, tal a sua amplitude;⁷⁵⁷ é uma incógnita que permanece ao longo de *O Guesa Errante ou...*, e pelo fato de manter-se como tal, provoca e, por vezes, exaspera o espectador em busca de uma leitura que dê conta desse signo que se caracteriza por um grau particularmente alto de polissemia; em relação às outras figuras, Voz da América destoa, e não se encaixa hierarquicamente, ou pelo menos não se situa claramente na relação hierárquica; se essa é construída principalmente pelas relações proxêmicas⁷⁵⁸ que vão sendo desenvolvidas ao longo da duração desse fragmento cênico, também o ator que figura Voz da América vai para o chão, ficando, portanto, abaixo do ator/Bochica;

- 4) Na figura de (Arthur) Bispo do Rosário, outro cidadão brasileiro, diagnosticado como portador de transtorno mental e reconhecido como produtor de uma inacreditável quantidade de objetos plásticos de alta qualidade artística, pode-se localizar, de modo mais contundente que em Profeta Gentileza (devido à

⁷⁵⁶ Texto disponível em <<http://www.voanews.com/policy/about-us/>>, acesso em 11/09/2011>, tradução nossa da fonte original em inglês.

⁷⁵⁷ Cf. item 4.6 do capítulo 4.

⁷⁵⁸ Cf. PAVIS, 1999, p. 310-311.

associação que se faz entre a figura histórica e sua prolongada permanência em hospícios), a loucura, compreendida aqui como possibilidade de construção de outras concepções da realidade, possibilidade de tomada de atitudes utópicas, até certo ponto análogas às obtidas no plano da arte por meio do trabalho criador do artista; a voz rouca do ator/Bispo do Rosário, somada à sua gestualidade mais discreta e introspectiva, à sua postura mais contida, coloca-o, à semelhança do ator/Gentileza e do ator/Voz da América, “abaixo” do ator/Bochica.

A partir dessas considerações acerca da hierarquização das relações entre as figuras em questão, a partir de suas evoluções proxêmicas, um outro caminho de sentido pode ser trilhado: se o ator/Bochica permanece em seu pedestal e os outros não, ao mesmo tempo, é possível pensar que as outras figuras deslocam-se (e descolam-se) da ordem museal para a perspectiva da ação sobre o mundo (caminhar sobre o chão da área de cena), e torna-se possível, então, cogitar uma definição inversa da relação hierárquica que se estabelece entre as figuras dos quatro profetas loucos.

Depende do ponto de vista escolhido pelo leitor; no meu caso, inclino-me a optar por essa última possibilidade, mesmo que a mesma somente tenha aparecido depois das cogitações anteriores.

Da combinação desses quatro campos de significação evocados pelas figuras, somados aos versos emitidos, apresentam-se, pelo menos, dois percursos de leitura.

O primeiro deles ergue-se desde o fato de os versos serem repetidos por diferentes atores/figuras, diversamente caracterizados, tanto do ponto de vista do figurino quanto do corpo e da voz, carregando conteúdos semânticos distintos, o que demonstra a possibilidade de que um mesmo verso seja e ainda venha a ser dito de vários modos,⁷⁵⁹ do que decorre outra possibilidade: a do reconhecimento de que cada cena também seja e venha a ser recebida, ao mesmo tempo, de maneiras mais ou menos divergentes. E ainda cogito um outro desdobramento dessa cadeia referencial:⁷⁶⁰ que a arte em geral e o mundo sejam também recebidos e lidos de maneira diferente da que costumeiramente os temos recebido e lido, que

⁷⁵⁹ Cf. subitem 5.2.6 do capítulo 5.

⁷⁶⁰ Cf. KOUWSZAN, 1997, p. 107.

esses processos podem, e precisam ser, devidamente distanciados,⁷⁶¹ em prol de pensamentos e intervenções⁷⁶² mais efetivas no âmbito das relações sociais em que nos encontramos imersos cotidianamente.

É notável a utilização da mobilidade⁷⁶³ da mesma significação cênica – nesse momento, as quatro figuras juntas invocam a origem da capacidade poética de fundar mundos – função que passa de uma a outra figura, sequencialmente, ainda que a significação que cada uma confere a essa função não seja idêntica, tendo em vista o processo de refencialidade,⁷⁶⁴ que aponta para três distintos referentes (a entidade mitológica, o profeta urbano, o artista esquizofrênico) e para um quarto referente que se recusa a uma identificação estável, a partir da figura Voz da América.

A partir dessa dinâmica semiótica, são estabelecidos, portanto, quatro pontos de vista díspares sobre o mesmo objeto, no caso, o texto emitido, cuja unidade reside na sua mesma origem sousandrada.

A propósito dessa perspectiva sutilmente contraditória, retomo Brecht:

É pela imagem que teremos de torná-lo [o ser humano “próprio e inconfundível, aquele que não é absolutamente semelhante ao seu semelhante”] patente a todos; e o processo para o conseguirmos será, precisamente, configurar na imagem a contradição. Ou, então, imaginemos um homem que está fazendo um discurso num vale e que, de vez em quando, muda de opinião, ou apenas diz frases que se contradizem, de maneira que o eco, acompanhando-o, põe as frases em confronto.⁷⁶⁵

A imagem brechtiana do homem discursando em um vale, e cuja emissão vocal ocasiona ecos, os quais interferem no discurso emitido, confrontando-o consigo mesmo, é especialmente útil para descrever e compreender como as figuras dos profetas loucos cumprem cenicamente a função de – após invocar a origem criativa que unifica o não uniforme, o desconforme, mas nunca disforme – passarem a situar-se, em sua quádrupla diversidade contraditória, como guias da narrativa cênica de *O Guesa Errante ou...*

⁷⁶¹ Cf. item 3.1 do capítulo 3.

⁷⁶² Cf. item 1.3 do capítulo 1.

⁷⁶³ Cf. item 4.5 do capítulo 4.

⁷⁶⁴ Cf. item 4.6 do capítulo 4.

⁷⁶⁵ BRECHT, 2005, p. 144.

A maneira pela qual os versos sousandradinos são emitidos – em momentos distintos do espetáculo, com uma voz ecoando a outra, mas sem a igualdade de uma mesma voz que se repita no tempo e no espaço, ou seja, sem que uma emissão espelhe a outra, e assim uniformize o conjunto resultante, mas uma voz refratando a outra, distorcendo-a ou deslocando-a – torna-se relevante por oferecer ao espectador a permanente perspectiva, o horizonte aberto da diferença como parâmetro de leitura da imagem do homem.

O sistema significante é o mesmo – o ator/figura – mas cada um deles é contraposto, são separados⁷⁶⁶ uns dos outros.

Não há um único modo de dizer-se *O Guesa*, não há uma única voz a dizê-lo, não há um único Guesa, não há um único homem.

Cogito que as figuras dos profetas loucos permitam que se conclua que a ideia do Guesa, de quem, de certa forma, estes atores são os primeiros porta-vozes, pois são os primeiros a dizer as palavras do poema, a assumir o lugar de enunciadores desse discurso poético – mesmo que o poema já tivesse sido citado pela atriz/diretora do museu, ou que o ator/poeta já tivesse dito palavras de Sousândrade, mas não em nome do protagonista do poema, ou seja, até então, o espectador ouvira falar sobre o Guesa, mas não ouvira ainda o Guesa falar – alinha-se, no discurso cênico de *O Guesa Errante ou...*, com a ideia da polifonia constitutiva da identidade subjetiva.

Tal identidade, que se replica como diferente de si mesma e em si mesma, pode ser compreendida com o auxílio de aspectos da teoria bakhtiniana, por meio de uma citação de Maria Terezinha Py Elichirigoity:

Bakhtin questiona em que medida a linguagem determina a consciência, a atividade mental; e, em que medida a ideologia determina a linguagem. Entende o produto ideológico como parte de uma realidade (social ou natural), como todo corpo físico, instrumento de produção ou produto de consumo. Porém esse produto ideológico – signo ideológico – também reflete e refrata uma outra realidade que lhe é exterior, pois tudo que é ideológico possui um significado e remete a algo situado fora de si mesmo. Assim, um objeto físico vale por si próprio, mas toda imagem artístico-simbólica ocasionada por ele (objeto físico particular) constitui um produto ideológico. Essa é a conversão do objeto físico em signo. A partir daí, esse objeto passa a refletir e a refratar uma outra realidade.⁷⁶⁷

⁷⁶⁶ Cf. item 3.1 do capítulo 3.

⁷⁶⁷ ELICHIRIGOITY, 2008, p. 194.

Uma ligação possível aqui, para esta leitura em construção, é pensar sobre o processo de constituição de um signo de um determinado conjunto de homens – cujo denominador comum encontra-se na ideia do Guesa errante, desdobrada cenicamente – que evolui ao longo do espetáculo, e que se constrói cenicamente a partir de sua condução pelas quatro vozes distintas das figuras dos profetas loucos.

Tal signo (o Guesa errante) não se dá de forma imediata ou definitiva, mas mediada e processual.

Vamo-nos apercebendo que essas quatro figuras atravessam a narrativa cênica de *O Guesa Errante ou...* e, nessa travessia, refletem-se e refratam-se, e, ao mesmo tempo, refletem e refratam uma série de realidades exteriores a si próprias, não somente enquanto signos teatrais que são, mas como signo polifônico que se tornam, do Guesa, dos Guesas, influenciando na recepção do discurso do espetáculo em sua totalidade.

Evidentemente, essa perspectiva polifônica não se localiza somente nas figuras dos profetas loucos, haja vista a leitura feita da cena conduzida pela figura da diretora do museu e do discurso cênico então engendrados.

Além desses, outros elementos e momentos do espetáculo em foco podem ser também abordados por esse mesmo prisma, dadas as características da linguagem cênica de *O Guesa Errante ou...*

No entanto, as figuras dos profetas loucos constituem uma ocorrência semiótica transversal, demarcando com particular potência de significação essa característica pertinente ao discurso cênico como um todo.

Vale reiterar que essas quatro figuras colocam-se, por exemplo, em franca oposição às figuras dos quatro jovens artistas, pois esses últimos cumprem seu papel de um modo extremamente pronto e acabado – e se poderia cogitar, como já dito, que tivessem sido “ensaiados” pela figura da diretora do museu, cumprindo função cênica semelhante (de instaurar uma instância da narrativa cênica) com um nível de polifonia discursiva muito baixo, uma vez que se uniformizam pela utilização das máscaras muito semelhantes e por meio da sincronização de corpo e voz.

Diferentemente, as figuras dos quatro profetas loucos entregam ao espectador enunciados verbais, vocais, corporais e visuais que se sucedem em sua divergência

constitutiva, abrindo-se para múltiplas possibilidades de leitura, exemplificando o modo pelo qual se instala a perspectiva de sensibilidade, criatividade e criticidade que caracteriza *O Guesa Errante ou...* como um todo.

Outro percurso de leitura que pode ser trilhado em relação ao momento cênico, cuja leitura efetua agora, parte do conjunto de elementos lingüísticos apreensíveis pelo espectador nesse momento, em suas relações semânticas, a partir de algumas das palavras emitidas, tais como “senhoras”, “templos”, “flor”, “olhos”, “quebrados”, “danados”, “horror”, “luz”, “mar”, “mundo”, “criador”, “criação” e “terçol”, que se destacam dos versos lançados vocalmente no espaço, possibilitando a atribuição de significados, por meio de um cruzamento entre a significação verbal e o impacto vocal da cena, esse último compreendido como uma “invocação”, um “anúncio” e uma “narração”:

- 1) Como invocação (senhoras) ou chamamento – respondido concretamente, por meio da entrada de todo o elenco na área de cena do corredor central – a imagem cênica pode ser lida como a metáfora da mobilização de todo um coletivo artístico (templos) para a criação de um espetáculo (flor); eis uma imagem metafórica do processo de criação no produto cênico;⁷⁶⁸
- 2) Como anúncio, já entremostra-se algo da temática de um espaço mistificado pelo poder e pela religião que se tinge de terror, pois os instrumentos da visão (olhos) são destruídos (danados), campo semântico que se liga ao processo colonizatório (horror) que vai ver problematizado cenicamente mais adiante, no decorrer do espetáculo; pode ser identificada também a alusão ao artista, nos momentos que, também, tem sua visão “quebrada” diante de um mundo onde a arte – e tudo o mais – não encontra outro espaço que não o da mercadoria (origem mesma de toda colonização, ainda que outrora em outras formas e dinâmicas); pode, ainda, ser construída uma outra apreensão de significado, qual seja: os “olhos” “quebrados” podem ser associados ao modo de ler a cena, na medida em que, a partir de então, é proposto ao espectador um percurso de leitura em que o desafio de uma recepção quase instantânea é colocado como uma espécie de incômodo visual (terçol), que esfumaça a

⁷⁶⁸ Cf. item 2.4 do capítulo 2.

possibilidade de interpretar a cena e o mundo de uma maneira confortável, portanto, uniforme, implicando muito mais o leitor na construção desafiadora de seu próprio percurso de leitura;

- 3) Como narração, é evocada a memória de um trecho bíblico, dos “dias genésicos”, que, por sua vez, remetem à força criadora da divindade (luz), e estendem-se também à ideia do artista (criador, criação), necessária para enfrentar o tema veladamente anunciado, o mundo das dominações de toda ordem (horror), de onde surgem os Guesas; ao mesmo tempo, a descrição do movimento do astro que arranha o olhar (terçol), dá a dimensão angustiante do caminho a ser percorrido pelo artista diante de um mundo assustador, a explodir de questões a enfrentar (rotundo); o artista parece ser conclamado a agir, mesmo seu olhar já estando definido pelos danos que carrega em si devido ao objeto de sua visão (mundo) ser algo que fere, arranha, machuca; a arte é apresentada como narrativa possível do encontro do artista, seu olhar e o mundo em que ambos constituem-se.

Mito, convivência, signo e loucura – sínteses possíveis, em sua mútua separação, cabem e intercambiam-se nas figuras de Bochica, Gentileza, Voz da América e Bispo do Rosário – portadores da invocação, da narração e do anúncio de um processo de criação e expressão cênica que passa a ser, então, compartilhado no vigor de sua elaboração estética e política, entre opacidades e transparências, no aqui e agora do espetáculo teatral.

Ao longo do espetáculo, os atores/profetos loucos, por várias vezes, como guias da narrativa cênica, não somente invocam, narram ou anunciam, mas também refletem, denunciam, descrevem, acompanham, incitam, anunciam e presidem.

Mais à frente, farei a leitura do modo pelo qual três dentre os atores que figuram profetas loucos dirigem-se diretamente ao espectador, por meio de monólogos em que a referencialidade é uma de suas principais tônicas, e discutirei a função dessa emissão de texto como componente significativo para a construção do sentido de outros momentos específicos de *O Guesa Errante ou...*

6.2.5 *Canción con todos*



FIGURA 8 – Elenco e público durante *Canción con todos*
(apresentação de 13/12/2007)
Fonte: Álvaro Starling.

Durante a emissão das primeiras falas dos atores/profetos loucos, o elenco inteiro vai ocupando as bordas dos corredores laterais e todo o corredor central, ficando alguns atores e atrizes no degrau próximo ao público.

Em termos visuais, o espectador tem à sua frente, além dos atores/profetos loucos, outras figuras já vistas ou que o serão em sequências posteriores, a saber, as seguintes figuras:

1. De indígenas (com o *collant* de malha preta apresentando interferências de desenho em cor branca, remetendo à ornamentação corporal dos indígenas brasileiros, figurino que vai ser a tônica de todo o Segundo Movimento de *O Guesa Errante ou...*);
2. Da porta-bandeira e do mestre-sala (que, além dos adereços típicos, trajam malhas como a das figuras dos indígenas; essas duas figuras carnavalescas entram no desfile da Escola de Samba, na segunda parte do Segundo Movimento);;

3. Dois cantadores cegos, dessa vez sem os óculos, sendo que um deles segura um violão, apoiado ao chão, à sua frente (essas figuras são logo retomadas, ao longo do Primeiro Movimento);
4. Das Parcas (figuras que entram na segunda parte do Primeiro Movimento);
5. Dos jovens artistas (dessa vez sem as máscaras muíscas);
6. Da serpente e do condor (que entram no início do Segundo Movimento e, depois, como, respectivamente, passista e elemento da Comissão de Frente do desfile da Escola de Samba);
7. Uma figura indefinida (designado como “narrador” no texto dramático) cujo suporte é um ator de boina beje, casaco de couro e calça beje (que vai dizer versos sousandradinos no Terceiro Movimento);
8. Da Miss Venezuela (que entra na segunda leva de cortejos hispano-americanos, no Terceiro Movimento);
9. Do locutor de futebol (vestido de terno, componente do Segundo Movimento);
10. Não uma figura, mas um ator coberto por uma capa preta, mas sem utilizar o capus, como o faz quando empresta sua voz ao Guesa/ boneco dourado;
11. De Sousândrade (um ator caracterizado com roupas “de época” – ver figura 27 – já mencionado quando do exame dos monólogos presentes no texto dramático);
12. Da sacerdotisa (que abre o Primeiro Movimento com seu monólogo-canção).

Para ser mais preciso, o que vemos não são figuras, são atores e atrizes que portam as respectivas caracterizações de figuras de que já incumbiram-se, ou ainda vão incumbir-se, em outros momentos de *O Guesa Errantes ou...* (anteriores ou posteriores).

Vemos evidenciar-se claramente, portanto, a perspectiva do *Gestus* da demonstração: são os atores/cantores que mostram que cantam, cantando mostram-se e mostram seu canto.⁷⁶⁹

⁷⁶⁹ Cf. item 2.3 do capítulo 2.

No corredor lateral direito, todos os atores/músicos também estão presentes, cada qual tocando determinados instrumentos e cantando.

O elenco completo entoava, então, os seguintes versos de Armando Tejada Gómez, na melodia composta por Cesar Isella:

GRANDE CORO – (canta) *Salgo a caminar / por la cintura cósmica del sur, / piso en la región, / mas vegetal del viento y de la luz; / siento al caminar / toda la piel de América en mi piel / y anda en mi sangre un río / que libera en mi voz su caudal. // Sol de Alto Perú, / rostro, Bolivia, estaño y soledad, / un verde Brasil, / besa mi Chile, cobre y mineral; / subo desde el sur / hacia la entraña América y total, / pura raíz de un grito / destinado a crecer y a estallar. // **Todas las voces todas, / todas las manos todas, / toda la sangre puede / ser canción en el viento; / canta conmigo canta, / hermano americano, / libera tu esperanza / con un grito en la voz.** [grifo meu]⁷⁷⁰*

A parte masculina do elenco (somente alguns atores) inicia o canto em um andamento tranquilo e a meia voz, sem movimentar o corpo, a não ser o rosto, dirigido alternadamente aos espectadores e aos colegas de cena, sendo essa parte da canção acompanhada apenas pelo violão.

Depois deles, é a vez de algumas das atrizes/cantoras, que, pela mudança de altura vocal (uma oitava, visto serem vozes femininas) e pela assimetria da exigência do tom em que a canção é entoada em relação a homens e mulheres, imprimem uma vocalidade levemente mais intensa, sendo que, também, elas não esboçam gestos, apenas trocam olhares entre si e com o público, mantendo-se o mesmo acompanhamento instrumental.

O refrão (grifado por mim, na citação acima), da primeira vez, é cantado por atores e atrizes/cantores (todos eles), e o aumento na intensidade das vozes, devido à massa sonora, obtida pela quantidade de atores e atrizes cumprindo a função de cantar, somada ao acréscimo da percussão ao acompanhamento, produzem uma significativa intensificação sonora e musical, o que gera um maior impacto auditivo sobre o espectador, e que é também visual, pois, dessa vez, os atores e atrizes, enquanto cantam, movimentam livremente seus braços, em todas as direções.

Na repetição do refrão, quando sobrepõe-se um contracanto ao refrão, a canção chega ao apogeu de intensidade expressiva em sua execução coral.

⁷⁷⁰ O roteiro, de Antonio Hildebrando. In: HILDEBRANDO (org.), 2008, p. 18.

Após essa repetição, e ao término da canção, os atores/profetis loucos dizem os seguintes versos de *O Guesa*: “Os poetas plágiam, / Desde rei Salomão: Se Deus cria – procriam, / Transcriam / Mafamed e Sultão”.⁷⁷¹

O elenco, em movimentos lentos, quase em “câmera-lenta”, vai saindo de cena, ficando apenas a atriz/sacerdotisa.

A estratégia da “escritura cênica”,⁷⁷² de retomar figuras que já apareceram em momentos cênicos anteriores, ou de antecipar figuras que ainda vão aparecer na continuidade do espetáculo, funciona na dupla direção de dar a ver novamente o que já foi visto – e assim poder reforçar ou modificar sua anterior leitura – e de preparar o espectador para a retomada das figuras que não tinham aparecido até então, no decorrer da narrativa do espetáculo.

Vai tornando-se mais e mais evidente a proposta de fornecer ao espectador ferramentas para a leitura da cena que se foi e que vem a seguir.

Na sequência cênica de *Canción con todos*, esse processo é entregue de modo um tanto quanto opaco, pois muitas figuras não se decodificam facilmente, provocando o espectador a lidar com tentativa e erro em sua busca de atribuir significado às imagens que vê em cena, em buscar para elas referentes, durante a execução musical.

A “relação teatral”⁷⁷³ desenvolve-se de modo a propiciar uma colaboração mais intensa do espectador, na construção de sentidos para o espetáculo que “desfila” diante de si.

Como sequência cênica componente do todo do espetáculo, *Canción con todos* compre uma função particular ao reunir a totalidade do elenco, ao mesmo tempo, no aqui e agora da cena.

Ainda que a equipe do espetáculo exceda em muito o número dos quarenta alunos-atores em cena, havendo outro tanto de colaboradores fora de cena, o fato de todos os alunos-atores colocarem-se frente ao público causa um efeito físico de coletividade que pode ser distinguido nitidamente, a partir da materialidade mesma de sua presença corporal e vocal: trata-se de um conjunto maciço de corpos e vozes, figurinos e adereços, a serviço da canção entoada, em relação face a face com a plateia.

⁷⁷¹ O roteiro, de Antonio Hildebrando. In: HILDEBRANDO (org.), 2008, p. 18-19.

⁷⁷² Cf. PAVIS, 1999, p. 131-132.

⁷⁷³ Cf. DE MARINIS, 1997, p. 26.

Há, portanto, uma primeira camada de sentido que retira sua potência expressiva da presença mesma e material de tantos atores e atrizes juntos, diante do público.

Enquanto ativadora de conteúdos semânticos, trazer essa canção específica – cujos primeiros registros fonográficos datam de 1970⁷⁷⁴ e 1971⁷⁷⁵ – para a cena de *O Guesa Errante ou...* evoca a canção política latino-americana dos anos 1960 e 1970, com ênfase para o *Movimiento del Nuevo Cancionero*,⁷⁷⁶ foco cultural de expressão e resistência frente a tantas ditaduras latino-americanas que se sucederam ao longo do século XX, atualizando a sangrenta história pregressa da colonização ibérica.

Segundo Cesar Isella,

Desde o primeiro momento esta canção ganhou o coração do povo [latino-americano]. Percorreu os caminhos da pátria [Argentina] e viajou na garganta de muitíssimos cantores, porém foi a magia e a memória do povo, as que fizeram de “Canción con todos” um hino continental que se cantou e se canta em cada ato de unidade e de amor.⁷⁷⁷

A partir dessas características sintáticas e semânticas, essa cena pode ser considerada como a evidência da dimensão coletiva, marcando com intensidade um dos aspectos mais agudos do projeto global de sentido do espetáculo, uma das facetas de seu *Gestus* fundamental: o exercício e a afirmação da coletividade como estratégia de resistência da cena frente a características do mundo a que ela se refere.

Nesse momento de forte identificação emocional, em que a canção captura os afetos dos espectadores (pelo menos, os meus, que me arrepiava, literalmente, todas as vezes em que assisti a essa cena presencialmente, e muitas vezes depois, diante do registro videográfico desse momento cênico), demarca-se um campo de sentido preciso: a identidade histórica que temos, nós, povos americanos de colonização ibérica, história que continua – inevitavelmente – colocando-se como memória comum (mesmo não sabida, não valorizada, não considerada, não praticada, mesmo que localizada no terreno do Mákeneyá).

⁷⁷⁴ <http://www.cesarisella.com/home.html>

⁷⁷⁵ <http://www.tejadagomez.com.ar/>

⁷⁷⁶ <http://www.tejadagomez.com.ar/>

⁷⁷⁷ <http://www.cesarisella.com/home.html>

Ver o elenco cantar *Canción con todos* possibilita, talvez, cogitar um momento de exacerbação ingênua do projeto utópico de união dos povos “latino-americanos”, ou, sendo menos abrangente, dos atores e do público presente.

No entanto, volto ao bordão brechtiano dos Horácios: “em uma coisa existem muitas coisas”:⁷⁷⁸ em um momento histórico, como o desses primeiros anos da década de 2010, em que o capitalismo ultrapassa suas marcas destrutivas anteriores e desdobra-se ubiquamente como uma sombra composta pelas “forças cegas, elementares, erráticas, descontroladas, divisionistas e polarizantes da globalização”,⁷⁷⁹ o sentido mais evidente de reafirmar e intercambiar presencialmente ainda que sejam ecos de “pertencimentos” latino-americanos como os que são evocados pela imagem cênica de *Canción con todos* em *O Guesa Errante* pode ser alinhado com a seguinte cogitação de Bauman:

A universalidade não é inimiga da diferença: ela não requer “homogeneidade cultural” nem precisa de “pureza cultural” e especificamente do tipo de práticas a que se refere este termo ideológico. A busca da universalidade não envolve o sufocamento da polivalência cultural ou a pressão para alcançar o consenso cultural. Universalidade significa nada mais nada menos que a capacidade da espécie de comunicar e alcançar entendimento mútuo – no sentido, repito, de “saber como prosseguir”, mas também saber como prosseguir diante de outros que podem – têm o direito de – prosseguir por caminhos diferentes.⁷⁸⁰

Localizando esse momento cênico no âmbito da totalidade do discurso teatral de *O Guesa Errante ou...*, é possível compreender que celebrar um passado comum não é afirmar uma homogeneidade cultural inexistente, nem tampouco aproximar indistintamente trajetórias que mantêm particularidades históricas, econômicas, políticas e sociais.

Essa celebração pode significar a possibilidade e a chance de reunir forças coletivas para enfrentar as questões complexas de nosso tempo, início da segunda década do século XXI.

Esse momento cênico aponta para a preservação da capacidade de traduzir em cena e canto o anseio por um encontro presencial pleno de potencialidades, que não desconsidera o “itinerário errante” que percorremos a cada dia, mas que afirma a possibilidade de, respeitadas

⁷⁷⁸ BRECHT, 1991a, p. 164.

⁷⁷⁹ BAUMAN, 2000, p. 204.

⁷⁸⁰ BAUMAN, 2000, p. 204.

as diferenças mútuas, sonhar com um futuro global menos sombrio do que se nos apresenta, até o momento.

Não posso deixar de acrescentar que o fato de que esse momento do espetáculo, ao conferir uma decidida ênfase no envolvimento emocional do espectador, ativando sentimentos de pertencimento histórico, geográfico, político e cultural, não contradiz o caráter fundamentalmente épico que marca *O Guesa Errante ou...*, afinal, como tantas vezes escreveu o próprio Brecht, razão e emoção não são incompatíveis, nem sequer são efetivamente dissociáveis.⁷⁸¹

Dando prosseguimento à leitura desse momento cênico, há um outro aspecto, entre os muitas possíveis, a observar: o fato de o elenco apresentar-se caracterizado diversa e estranhamente funciona como um fator de distanciamento,⁷⁸² pois, ainda que a identificação emocional ocorra – e essa pode ser computada em grande medida à força do arranjo vocal e musical, o qual segue uma linha crescente até sua culminância, gráfico emocional que tende a duplicar-se na reação emotiva do espectador –, permanece o tempo todo presente a imagem algo opaca de elementos que ainda não haviam participado da narrativa cênica.

Em outras palavras, à primeira vista e na falta de dados que o espectador pode ainda não ter obtido em sua relação direta com o espetáculo, a aparência dos atores-cantores não têm necessariamente a ver com a canção executada, essa caracterização, de certo ponto de vista, sobra, não significa fluentemente, não faz signo evidente.

Os significados a serem atribuídos a essa visualidade – e que podem ser outros que não os atribuídos por mim ao longo da leitura que ora exponho – permanecem, nesse ponto do espetáculo, enquanto elementos de cena, ainda embrionários, ou suspensos: são pressignificados que se adiantaram à possibilidade de configurarem-se para o espectador ou, de certo modo, chegaram antes ou depois da hora.

Desse modo, agem como “areia nas engrenagens”⁷⁸³ da cena, em relação à sua recepção pelo público.

Ao ver tantos elementos de caracterização distintos, opacos, reunidos pela execução de uma mesma canção, transparente em sua emocionalidade – ainda que entoadada em outro

⁷⁸¹ Cf., entre outros trechos, BRECHT, 1973, p. 147; BRECHT, 1976b, p. 64; BRECHT, 1976b, p. 126-127.

⁷⁸² Cf. item 3.1 do capítulo 3.

⁷⁸³ Cf. SILBERMAN, 2006, não paginado.

idioma –, concretiza-se um processo de significação cênica em que, sob um discurso declaradamente utópico, surpreende-se a complexidade das diferenças que, interrogada a partir do *Gestus*, não se esconde, mas (re) teatraliza-se no detalhe de cada ator em sua singular caracterização anexa, dá-se como imagem a um só tempo clara e complexa, evidente e indecifrável, suficiente e suplementar.

O que se coloca em jogo, aqui, não é a predominância de uma identificação cega a uma história vaga e ingênua de um passado compulsoriamente comum, mas a possibilidade de fazer eclodir cenicamente a imagem de uma união humana que não se reduz a uma homogeneidade ilusória ou a um alinhamento impossível, mas que aponta para um movimento contrário ao identificado por Milton Santos quando, retomando o tema das verticalidades, diz que, na situação configurada pela prevalência do interesse privado sobre o público, do individual sobre o coletivo:

[...] instalam-se forças centrífugas certamente determinantes, com maior ou menor força, do conjunto dos comportamentos. E, em certos casos, quando conseguem contagiar o todo ou a maioria do corpo produtivo, tais forças centrífugas são, ao mesmo tempo, determinantes e dominantes. Tal dominância é também portadora da racionalidade hegemônica e cujo poder de contágio facilita a busca de uma unificação e de uma homogeneização.⁷⁸⁴

É evidente que estamos todos sujeitos às forças centrífugas de que fala Milton Santos, mesmo em nossos coletivos teatrais. Nosso cotidiano o diz.

No entanto, constatar que há um contágio mútuo que nos afasta, que nos torna em muitos casos, como diz Guy Debord, “indivíduos isolados em conjunto”,⁷⁸⁵ e não conferir relevância às possibilidades artísticas de construir discursos sensíveis, criativos e críticos, que consigam apontar, com simplicidade, e sem cair no simplismo, para a presencialidade teatral, para o face a face de ator e espectador – relação de convívio que pode ser compreendida como, senão um antídoto frente ao individualismo desenfreado, pelo menos como um modo de atendermos, por alguns instantes, à necessidade imperiosa de nos contrapormos ao cotidiano mundo de velocidade em contínua aceleração, de não interação plena com o outro –, há uma diferença que não deve ser ignorada, sob pena de nos deixarmos, docilmente, levar por essa mesma vertigem pós-moderna e pós-industrial.

⁷⁸⁴ SANTOS, 2010, p. 107.

⁷⁸⁵ DEBORD, 2009, p. 114.

Corremos o risco de não ver o outro, de não ouvir o outro, em seu detalhe, em sua diferença, em seu grito, em sua voz.

O outro, e suas vozes, todas, não estão alhures. Estão aqui, estão em nós.

6.3 O Primeiro Movimento

Neste item, farei a leitura do monólogo-canção da atriz/sacerdotisa, dos coros sobrepostos (atrizes/Parcas, atores/cantadores cegos, atores/espanhóis e atores/incas), do grande boneco dourado, dos cortejos dos países hispano-americanos e dos monólogos dos atores/profetas loucos.

6.3.1 O monólogo-canção da atriz/sacerdotisa



FIGURA 9 – A atriz/sacerdotisa durante seu monólogo-canção
(apresentação de 13/12/2007)
Fonte: Álvaro Starling.

Demarcado por uma batida do triângulo, inicia-se esse momento cênico, no qual a atriz/sacerdotisa executa seu monólogo, caracterizado por um sentido ritualístico e performático.

Descalça, a atriz usa um figurino rico em detalhes e peças, nos quais madeira, metal e plástico assumem formas quadradas ou redondas, remontando tanto à cultura muísca quanto à cristã, sem deixar de exibir sua materialidade artesanal.

A figura da sacerdotisa avulta-se em meio ao espaço escuro, focalizada pela luz branca.

O gestual é hierático, ancorado nos movimentos de seus braços e mãos, ora ao lado do corpo, ora à frente do mesmo. Muitas vezes, esses gestos remetem a movimentos de asas em voo.

Seu canto começa em uma altura grave, voz ampla e cheia, colocação algo operística, e desenvolve-se em melismas que fornecem o impacto de um canto ritual.

No decorrer de seu desenvolvimento vocal, a atriz deixa o canto puro e passa a transitar para um modo de emissão que pode ser relacionado ao *Sprechgesang*, ou seja, um canto que, ainda que percorra trajetórias de intensidade, timbre, duração e altura bastante definidos, cumprindo uma partitura rigorosa, não se baseia na sustentação do tom vocal (como no canto convencional) e chega próximo às características da voz falada, sem, no entanto, efetivar-se como fala. Fica, pois, entre o canto e a fala.

Agudos, graves, glissandos, *staccati*, sons longos e aceleração da emissão das palavras, eis algumas das características sonoras e musicais dessa execução.

O canto é todo dialogado com o som da flauta, que se sobrepõe ou ecoa o primeiro, sendo que o respectivo ator/músico adentra o corredor central, permanecendo visível à direita, a uma certa distância da atriz/sacerdotisa.

Em alguns momentos, instrumentos de percussão também entram na composição cênico-musical da sequência em foco, desde sua execução na área lateral direita, reservada aos instrumentos musicais.

A sombra que, em função da iluminação frontal, é projetada no telão menor ao fundo, duplica a silhueta da atriz/sacerdotisa.

Ao mesmo tempo em que ela prossegue a execução de seu monólogo-canção, a projeção no telão maior, acima da área de cena, compõe com a atuação, desenvolvendo uma narrativa visual que começa com a imagem de uma grande mão que, sobre um fundo preto, escreve em letras cursivas de cor branca, o verso “eia, imaginação divina” e surge, no plano de fundo, esse mesmo enunciado em inúmeras fontes de letra, as quais se fundem à imagem de nuvens, obtidas por desenho em linhas entrecruzadas, e a animação desce, em um movimento que se assemelha ao de câmera cinematográfica ou videográfica, para o desenho de cadeias de montanhas e das ruínas de Machu Picchu.

Logo, no mesmo telão, surge a figura de um condor, que é feito, desfeito e refeito em linhas, e o movimento de suas asas e de seu voo é dado e tomado ao olhar do espectador.

A variação da espessura das linhas, a alternância de uma silhueta quase estiolando-se, com uma imagem que chega, pela densidade das massas, próxima ao pictórico, essa dinâmica do ir e vir visual constrói a visão da decolagem, voo e aterrissagem final do grande pássaro andino, até a imagem dissolver-se no branco completo do telão iluminado.

Finalizando a descrição, apresento os versos de Sousândrade utilizados nessa cena:

SACERDOTISA – Eia imaginação divina. / Os Andes / Vulcânicos elevam cumes calvos, / Circundados de gelos, mudos, alvos, / Nuvens flutuando – que espetáculos grandes! / Lá onde o ponto do condor negreja, Cintilando no espaço como brilhos / D’olhos, e cai a prumo sobre os filhos / Do lhama descuidado; onde lampeja / Da tempestade o raio; onde deserto, / O azul sertão, formoso e deslumbrante, / Arde do sol o incêndio, delirante / Coração vivo em céu profundo aberto.⁷⁸⁶

É um momento cênico durante o qual a atriz, o gestual, a música (e particularmente, a voz musicalizada), o figurino, a iluminação e a projeção conjugam-se para concretizar a atmosfera cênica pretendida.

Acontecendo logo após o grande coro de *Canción con todos*, o monólogo-canção da sacerdotisa produz, inicialmente, um impacto pelo fato de ser feito por uma única atriz, dialogando com o flautista, com alguns sons percursivos e com a projeção.

Há, pois, um contraste entre o “nós” ou “todas as vozes” do momento anterior e o “eu” ou “ela” ou “uma só voz” dessa nova sequência cênica.

Após cantar-se o coletivo a partir do numeroso elenco, passa-se a cantar o numeroso processo imaginário a partir da atriz solitária, essa última compreendida não enquanto sujeito individual, mas enquanto ponto focal da criação artística.

Ao mesmo tempo, essa cena contrapõe-se também à cena dos jovens artistas, pois, enquanto nessa o sentido de ritualidade constitui-se de modo propositalmente superficial, ilustrativo, no monólogo-canção a evidência de um maior teor performativo, uma vez que, nesse momento em foco, fazendo uso de uma citação de Féral, “a atenção do espectador

⁷⁸⁶ O roteiro, de Antonio Hildebrando. In: HILDEBRANDO (org.), 2008, p. 19.

coloca-se na execução do gesto, na criação da forma, na dissolução dos signos e em sua reconstrução permanente”,⁷⁸⁷ processos que se devem em grande parte à não duplicação termo a termo do discurso verbal pelo visual e ao mergulho em uma elaboração visual e sonora que escapa de uma leitura mais instantânea.

É promovido um tempo escandido de recepção pelo leitor da cena, demandando de seu trabalho um ajustamento ao novo registro de encenação, agora mais desafiador em termos de sua decodificação ou da possibilidade de atribuição de significados à mesma.⁷⁸⁸

Retrocedendo, ainda mais, no espetáculo, o monólogo-canção da atriz/sacerdotisa coloca-se no polo oposto em relação ao monólogo da atriz/diretora do museu, uma vez que o segundo configura-se como o reforço do esclarecimento e o primeiro, como a ênfase da transfiguração, essa última entendida aqui no sentido de uma figuração que se deixa atravessar pelo avesso de sua materialidade sonora e visual, evitando entregar-se ao gesto fácil de sua apreensão.

Um momento completa-se no outro, e as gradações entre eles – a canção coletiva e a narração grupal, já lidas nos subitens anteriores – cada um desses momentos cênicos concretizam, passo a passo, a caminhada do espetáculo junto ao espectador, e a aventura desse na experiência do espetáculo.

Tal como o Guesa, o espectador é paulatinamente imerso em uma errância poética, partindo de sua localização mais prosaicamente histórica e geográfica até sua introdução iniciática ao ambiente não do mito primevo de inatingíveis ancestrais, mas da intenção primeira de palpáveis fabricantes de imagens.

O significado verbal do texto, emitido pela atriz/sacerdotisa, trata da caracterização do ambiente onde desenvolve-se o começo do itinerário do Guesa sousandradino, as terras incaicas, possibilitando construir, na imaginação do leitor, uma certa paisagem, sugerida também visualmente.

A atriz constrói, também, uma paisagem vocal, e a projeção em vídeo brinca de constituir e desconstituir em linhas as imagens do condor mencionado.

⁷⁸⁷ FÉRAL, 2008, p. 205.

⁷⁸⁸ Cf. item 4.6 do capítulo 4.

A “paisagem” textual vocalizada, corporificada, tornada visual e sonora em sutil deslocamento por meio de movimento corpóreo e vocal, é ampliada em uma dinâmica de autorremissão pelas animações projetadas.

Aqui, a imagem cênica, resultante do jogo semiótico instalado, faz aproximar, paradoxalmente, o signo de seu objeto,⁷⁸⁹ pois, se o referente das imagens pode localizar-se em um remoto movimento de ritualização da existência em sua relação estreita com a natureza (ritual e geografia andinos e incaicos), o modo como funciona o processo de significação cênica desloca esse campo de referimento⁷⁹⁰ para outro, o da observação direta da presença densificada da performer, presença que, sem abandoná-lo completamente, passa à frente do jogo atriz/sacerdotisa.

Dois movimentos correm, paralelamente, advindos do complexo estatuto referencial do teatro, na cena ora examinada.⁷⁹¹

Ao mesmo tempo, a caracterização da atriz/sacerdotisa remonta às peças do artesanato muísca, apresentadas durante a fala da atriz/diretora do museu e, assim, também, relaciona-se, em sua materialidade, com a figura do enorme boneco dourado que personifica o Guesa ao longo de grande parte do espetáculo, imagem também apresentada naquela primeira sequência de projeções visuais no telão maior.

Se o Guesa é o desterrado, a sacerdotisa pode ser vista como porta-voz da terra semovente a que pertence o errante: no desenvolvimento dessa cadeia referencial,⁷⁹² a sacerdotisa também pode ser compreendida como porta-voz dos artistas que festejam ludicamente a possibilidade de “dar asas” à sua imaginação, divina em sua possibilidade de criar mundos imaginários (aqueles entregues pela cena) extraídos de tantos mundos de referimento⁷⁹³ conjugados (aqueles da equipe do espetáculo) em processo de contínua tradução criativa.

A imaginação é afirmada como ferramenta para a construção de um mundo outro, alternativo ao que se apresenta como referência, para onde ela, a imaginação do artista, pode “voar”, descortinando um outro trajeto, diverso da itinerância errante – e sofredora, porque

⁷⁸⁹ Cf. item 4.4 do capítulo 4.

⁷⁹⁰ Cf. ECO, 2002, p. 113.

⁷⁹¹ Cf. UBERSFELD, 2005a, p. 16-17.

⁷⁹² Cf. KOUWSZAN, 1997, p. 107.

⁷⁹³ Cf. ECO, 2002, p. 113.

injusta – que atravessa, enquanto campo semântico recorrente, a narrativa cênica de *O Guesa Errante ou...*

Uma relação sintática a ser notada é o fato de que as linhas, por meio das quais se constrói boa parte da narrativa na animação projetada nessa sequência cênica, e que perpassam grande parte dos desenhos que vemos projetados a partir de sua devida digitalização, por sua vez, encontram eco na maquiagem de diversos atores, ao longo de todo o espetáculo, feita na maioria dos casos em linhas, na região do pescoço e rosto (esse era contornado e também os cantos do nariz), linhas pretas, dando a sensação de que também os atores são, em parte, desenho, em parte, imaginação, em continuidade ao figurino, no caso da caracterização dos indígenas, nas linhas desenhadas (ou pintadas) sobre o *collant* de malha preta ou branca, figurino que aparece em diversos momentos cênicos (ver figura 10).



FIGURA 10 – A maquiagem dos atores, como continuidade do figurino dos indígenas
(*frame* da apresentação de 12/12/2007)
Fonte: Álvaro Starling.

São linhas que aludem às tatuagens festivas dos indígenas, que estilizam também a sua nudez, mas que são, para além de significarem algo, a evidência material de linhas desenhadas por artistas.

Em linhas, portanto, a imaginação caminha, inscreve-se, ou escreve, em telas, corpos e *collants*.

Linhas cuja mesma imaginação escreve, e inscreve, a si mesma, em letras cursivas, no vídeo que acompanha a canção-monólogo da atriz/sacerdotisa, também elas fruto do desenho poético, desenho da cena que alinha linguagens assimétricas e sugestivas.

Recursos de delineamento de mundos, localizados utopicamente na potencialidade transfiguradora calcada na conspiração das artes.

Essa cena pode ser classificada como lírica, em oposição à epicidade que predomina no espetáculo, e é possível também interrogá-la a partir do *Gestus*.

A relevância dessa cena – invocando a imaginação, que se materializa no processo sonoro da emissão vocal e instrumental, bem como no processo visual da projeção concomitante – pode ser encontrada ao ser esse conjunto tomado como metáfora do artista que, diante do mundo, tendo como instrumentos as linhas de seu pincel (no caso do desenhista de cujo trabalho resultam as animações projetadas) e as linhas de sua voz (no caso da atriz-cantora em ação), exerce a sua função de fundar novos mundos, imaginando-os, dando-lhes forma imagética, concretude visual, sonora, plástica, musical, cênica, teatral.

Juntas, essas linhas várias, e os demais elementos dessa cena que, como já dito, instaura um momento de intensa ritualidade, demonstram, e concretizam a sua possibilidade de voo, seu alcance de fazer, desfazer e refazer o mundo.

Em outras palavras, o mundo imaginado e concretizado cenicamente, diante do mundo de referimento⁷⁹⁴ (a paisagem evocada pelos versos sousandrados, a “paisagem” interna composta da memória e imaginário de cada espectador da cena em foco), aponta para outros trajetos pelos quais se pode ir além da lenda finda, outros itinerários que os de um Guesa condenado ao cumprimento de sua sina. Mundos diversos, entre os quais possa haver intercâmbio, e mais, transformação do olhar sobre a cena e o mundo.

Essa cena não se pode isolar do todo de *O Guesa Errante ou...*, e, como sua parte integrante e distinta, afirma a força da forma artística, à qual se pode atribuir significado político produtivo, uma vez que justamente na forma cambiante pode radicar-se a maior

⁷⁹⁴ Cf. ECO, 2002, p. 113.

potencialidade da arte, enquanto construtora, a partir da evidência de mundos dados, de possibilidades transformadoras de mundos.

6.3.2 Os coros conjugados das atrizes/Parcas, dos atores/cantadores cegos, dos atores/espanhóis e dos atores/incas



FIGURA 11 – Os atores/cantadores cegos, uma das atrizes/parcas e os atores/espanhóis (apresentação de 14/12/2007)
Fonte: Álvaro Starling.

Essa sequência inicia-se em fusão com a anterior, mantendo a iluminação baixa, com algumas áreas de luz azul que “esfriam” a cena.

Entram três atrizes de túnica branca usando uma echarpe com motivos muíscas, as três carregando juntas a mesma longa fita de tecido vermelho, que manipulam como se a desenrolassem.

Elas remetem a entidades míticas, ou místicas, sacerdotisas, talvez (no texto dramático, são denominadas Parcas, as entidades mitológicas gregas, responsáveis por tecer, medir e cortar o fio da vida dos mortais).

As atrizes/Parcas entram em cena dizendo juntas o texto, como coro, em voz suave e lamentosa, e vêm para o primeiro plano da cena, próximas ao público, onde sentam-se, uma à esquerda, uma ao centro e uma à direita do corredor central.

Perto dessa última, mantém-se, presente e imóvel, a atriz/sacerdotisa.

A entrada das atrizes/Parcas é sucedida por um som de sino e o início de um canto que remete ao cantochão medieval, e entra, da esquerda para a direita, caminhando muito lentamente, um grupo de atores, o primeiro deles levando um incensório, remetendo à Igreja Católica, e os demais trazendo adereços (como uma espada, desenhada em preto e branco sobre um placa de madeira no formato correspondente, e capacetes e pernas de armaduras, também desenhados sobre o mesmo tipo de suporte) que remetem aos soldados espanhóis do século XVI, trazendo também a imagem de um cavalo, desenhada em preto e branco sobre uma placa de madeira recortada, levada pelo respectivo ator como se o animal estivesse sendo montado.

Entram também, e colocam-se no corredor da esquerda, em um plano transversal em relação às atrizes/Parcas à frente e os atores/espanhóis ao fundo, três atores de calção de banho preto, uma toalha de rosto branca no ombro, dois deles com óculos escuros, um com um par de óculos de natação estragado.

Dois deles são os mesmos que compõem a ambiência cênica inicial do espetáculo.

Figuram cantadores cegos, pelo gestual que utilizam para locomover-se e o direcionamento da cabeça para o alto, e pela execução musical que realizam, poucos momentos depois. Um deles tem um violão, outro, um pandeiro.

Eles retomam, cantando, os versos ditos pelas atrizes/Parcas, e acrescentam outros, ao som dos instrumentos tocados por eles próprios, e de instrumentos de percussão manipulados na respectiva área por atores/músicos.

A harmonia, a batida do violão, as frases melódicas e o timbre metalizado das vozes remetem ao canto do repente nordestino brasileiro.



FIGURA 12 – Uma das atrizes/Parcas (sentada), parte das atrizes/incas (ao fundo) e a atriz/sacerdotisa, imóvel (à frente)
(apresentação de 14/12/2007)
Fonte: Álvaro Starling.

Por fim, da direita para a esquerda, deslocam-se dois grupos de atrizes, dos quais veem-se o rosto e um braço, respectivamente carregando dois painéis de madeira pintados em preto e branco, que fazem referência a embarcações e exércitos incas.

As atrizes/incas seguem em um movimento lento, indo ao encontro dos atores/espanhóis, porém em um plano ainda mais ao fundo que os últimos.

O grupo de atrizes que figuram guerreiros incas – carregando e encaixando braços (que simulam carregar lanças desenhadas) e cabeças (encimadas por capacetes artesanais, igualmente desenhados no painel carregado) em recortes no painel pintado de branco onde destacam-se, em preto, traços das vestes de guerra e também as imagens do sol e da lua – não emitem nenhum som e seguem ao encontro do grupo de atores que figuram o padre e os combatentes espanhóis.

Há uma projeção simultânea, ao fundo da área de cena, no telão menor, o mesmo onde haviam sido projetados textos quando da entrada do público.

Dessa vez, a imagem é a de um emblema medieval, e é obtido um efeito visual por meio do qual essa imagem vai turvando-se, tornando-se vermelha, uma alusão ao sangue derramando nas batalhas do colonialismo seiscentista.

Ao cruzarem-se ao fundo as figuras de espanhóis e incas, cada grupo segue sua direção, os atores/cantadores cegos retiram-se e, por fim, as atrizes/Parcas.

Nesses momentos finais da cena, há uma outra projeção, dessa vez no telão maior: trata-se de uma breve animação intitulada “La fiesta de los defuntos”, na qual veem-se dois indígenas incas carregando sobre uma espécie de maca o que parece ser uma múmia típica dessa cultura, que “ganha vida” e revela-se um esqueleto a sacudir maracas e a movimentar-se dançando ao som das mesmas.

Logo depois, o “defunto” volta à típica posição encolhida das múmias incaicas, e, com um jocoso movimento de cotovelo, indica aos carregadores que prossigam o seu cortejo funerário; restam as imagens da lua e do sol, como se tivessem ficado confundidos pelo ocorrido, e o sol precipita-se, como se caísse sobre o observador, encerrando a animação.

Essa sequência, do ponto de vista sintático, em relação às sequências que a antecedem, traz como particularidade o fato de sobreporem-se – em uma alternância sequencial – quatro coros distintos, diferentemente de colocar em cena alguns atores estáticos (entrada do público), uma atriz focalizada e o vídeo (figuras da diretora do museu e da sacerdotisa), quatro atores (figuras dos jovens artistas e dos profetas loucos) ou todo o elenco (execução coletiva de *Canción con todos*).

Dessa vez, temos uma outra configuração dos grupos de atores em função da narrativa em que se desdobra *O Guesa Errante ou...*: os coros vão sendo sucessivamente sobrepostos, constituindo, em sua presença mútua e em sua evidente separação,⁷⁹⁵ a complexidade de vozes que a cena, então, obtém.

Cada um dos quatro grupos distintos, ou coros, mobiliza um campo semântico diferenciado:

- 1) atrizes/Parcas podem ser compreendidas como desdobramentos da atriz/sacerdotisa, enquanto representantes da ordem mitológica ou mística, sem, no

⁷⁹⁵ Cf. item 3.4 do capítulo 3.

entanto, colocarem-se como portadoras dos significados atribuídos à segunda, posto que sua intervenção cênica encaminha-se para outros universos de referimento; esses resultam da emissão de outros versos do mesmo Sousândrade, que agora narram a destruidora chegada dos espanhóis ao solo incaico, aportando a ideia da história como fatalidade constatada passivamente, como fio que se desenrola à revelia dos homens; há nessas figuras a conjugação da origem mitológica grega e muísca (por meio do figurino utilizado e do texto emitido), aproximando duas perspectivas históricas diversas, depreendendo-se dessa aproximação a conclusão de que, se na mitologia grega o homem é manipulado pelas forças cegas do destino (as Parcas dividem um único olho), no processo colonizatório ibérico, e mais especificamente no encontro entre espanhóis e incas, estes últimos também foram manipulados pelas “cegas” forças econômicas, políticas e bélicas que a eles se contrapuseram, resultando em sua destruição implacável enquanto cultura, até então, predominante na extensa região andina; dessas duas camadas de significação, emerge uma terceira, que as historiciza:⁷⁹⁶ quais seriam as forças que atualmente nos cegam, manipulando-nos (quando não as sabemos), ou pelas quais nos deixamos cegar (quando as distinguimos em seu desenrolar e, mesmo assim, seguimos nosso rumo, sem as considerar), produzindo a deterioração visível das relações dos homens entre si, em nosso século XXI? Essa interrogação permanece ressoando, enquanto prossigo a leitura do momento cênico em questão;

- 2) Os atores/cantadores cegos – cegueira que pode ser interpretada como um desdobramento da cegueira presente na cadeia referencial das atrizes/Parcas – mesmo não podendo ver os acontecimentos, ecoam e ampliam a narrativa dessas, vão além delas, trazendo também para a cena, com suas vozes estridentes, o insólito da atualidade urbana – repentistas podem ser associados às populosas feiras e praças das grandes cidades, onde oferecem o canto improvisado como espetáculo de sua sobrevivência; aliam também significados ligados ao inusitado do lazer – trajados como quem vai ou vem de um banho de mar ou piscina –, podem ser, ao mesmo tempo, associados ao comportamento “alienado” de divertirem-se ou buscarem simplesmente o prazer de uma imersão aquática e

⁷⁹⁶ Cf. item 3.3 do capítulo 3.

lúdica; vemos o recurso da separação de elementos⁷⁹⁷ sendo utilizado dentro da composição de uma mesma figura (os cantadores cegos são também banhistas); esse grupo funciona em meio ao todo como fator de ruptura e distanciamento, ao contrapor o caráter de denúncia de seu canto à remissão de seu figurino ao lazer da natação; o comportamento “inadequado” da múmia incaica que é vista na projeção descrita acima, que ocorre depois da saída dessas figuras, também cumpre função semelhante, desdramatizando a cena fúnebre da qual é a imagem protagonista e, portanto, a animação assume a função lúdica e crítica dos atores/cantadores cegos, depois que esses saem de cena;

- 3) Os soldados espanhóis, com seu canto que pode ser adjetivado de gregoriano, aliando o poder religioso ao bélico, unem, pela força do contraste, a ritualidade de um canto contemplativo à representação simbólica da força destruidora da guerra, e seu movimento lento torna possível ver a história desenrolando-se em sua trajetória inexorável, terrível em sua calma irrefreabilidade, informada de crueldade violenta que se mascara na delicadeza da submissão religiosa; as vozes desses atores/espanhóis, seu timbre redondo e uniforme, espelham o timbre suave das atrizes/Parcas, e, entre ambos os grupos, pode-se estabelecer um paralelo a um tempo vocal e semântico: ambos os grupos narram em delicada vocalidade a história sangrenta da colonização hispânica do território do povo inca, sangue que se revela ao espectador ao somar-se o tecido vermelho que as atrizes manipulam, a ideia estilizada de combate que os grupos opostos concretizam e o turvamento do emblema espanhol, produzido no telão menor, no qual vemos a imagem simbólica da cultura espanhola imersa em água transparente, tendo sua visibilidade pouco a pouco embaçada e tingida pelas gotas de tinta vermelha que caem sobre a imagem projetada; as Parcas controlam o fio vermelho (sangrento) da história, os espanhóis transformam o espaço líquido incolor no qual habita sua imagem idealizada em espessa camada rubra, de significações ligadas à destruição e à morte;
- 4) As atrizes/incas, em seus dois grupos, podem ser compreendidas com cores de um canto “mudo”, grupos aos quais não restou o menor resquício de voz e vez, trazendo para o conjunto sobreposto a carga semântica de povos que se tornaram fatos “encaixados” na história oficial dos vencedores, aos quais não resta mais que

⁷⁹⁷ Cf. item 3.4 do capítulo 3.

compor a cena sem que se possam fazer ouvir suas vozes, a deslizar silentes pelo fio amolado da história.

Essa sobreposição obtida pela alternância sequencial de foco – ora as figuras das Parcas emitem seus versos, ora as dos cegos os cantam, ora, assim, fazem as figuras dos espanhóis, e o tempo todo essas vozes pairando sobre o silêncio contínuo das figuras dos incas, essa forma de organização espacial e temporal segue a característica de *O Guesa Errante ou...* de separar e contrapor discursos para obter, desse modo, o seu próprio discurso assumidamente polifônico.

Aqui cabe retomar o que Brecht diz sobre os elementos cênicos: texto, música, cenário, enfim, as artes que compõem a cena devem não confluir em um todo que se reforce interna e irrefletidamente, mas “as relações que devem manter entre si consistem em se distanciarem mutuamente”,⁷⁹⁸ o que é nítido na sequência cênica examinada, a partir das respectivas descrição, análise e interpretação.

O discurso da primeira projeção reforça a dramaticidade da violência, simbolizando-a no sangue que tinge a água em que está submersa a imagem do emblema espanhol, enquanto o discurso da segunda sequência de imagens projetadas zomba da ideia de morte, em um rompante de humor negro que recoloca em discussão a aparente total passividade do povo nativo – no caso, os incas – em relação ao seu destino implacável de serem dizimados pelos espanhóis colonizadores.

Em busca de tangenciar a problemática social que a cena traduz poeticamente, e partindo da soma de significados atribuídos às duas animações projetadas em relação ao todo desse momento cênico, cuja leitura efetuo, trago palavras de Galeano: “O sistema encontra seu paradigma na imutável sociedade das formigas. Por isso se dá mal com a história dos homens: pelo muito que esta muda. E porque, na história dos homens, cada ato de destruição encontra sua resposta – cedo ou tarde – num ato de criação”.⁷⁹⁹

Se, na sobreposição de coros, o coro inca permanece, aparentemente, condenado à mudez e ao desaparecimento (o que, de fato ocorre historicamente, em sua quase totalidade), tomada a sequência cênica como configuração metafórica, constituinte de um discurso

⁷⁹⁸ BRECHT, 2005, p. 164.

⁷⁹⁹ GALEANO, 2009, p. 365.

estético e político, é possível surpreender os pequenos espaços e tempos, por mínimos que sejam, passíveis de uso por uma ação tática, conforme propõe Certeau:

Na realidade, diante de uma produção racionalizada, expansionista, centralizada, espetacular e barulhenta, posta-se uma produção de tipo totalmente diverso, qualificada como “consumo”, que tem como característica suas astúcias, seu esfarelamento em conformidade com as ocasiões, suas “piratarias”, sua clandestinidade, seu murmúrio incansável, em suma, sua quase-invisibilidade, pois ela quase não se faz notar por produtos próprios (onde teria o seu lugar?) mas por uma arte de utilizar aqueles que lhe são impostos.⁸⁰⁰

O breve *flash* da animação da múmia que dança, ao ser colocado como parte da conclusão do discurso cênico da sequência ora examinada, permite que se conclua que a morte silenciosa – como metáfora da aniquilação cultural de um povo, ou da anulação social de um cidadão, da passividade completa e irrestrita do consumidor, da desconfiança em relação à potência transformadora de um processo/produto artístico – talvez não esteja assim tão “viva”.

Talvez seja possível – diante de um mundo engatilhado para o consumo, do qual todos em alguma medida participamos atualmente – utilizar seus produtos, entre eles a arte teatral, de modo a deslindar pequeninas “brechas” onde chegue-se a entrever os quase-invisíveis traços de um mundo outro, que corre quase invisível, posto que muitos de nós não tenhamos ferramentas de leitura para os discernir, mundo no qual a história não seja tomada ou contada ou encenada como fatalista ou finalizada por uma única dicção dominante, mas como possibilidade ainda disponível para um porvir que ganhe voz e anuncie uma errância menos determinada e cegamente sacrificial.

⁸⁰⁰ DE CERTEAU, 2008, p. 94.

6.3.3 O boneco dourado/Guesa



FIGURA 13 – O boneco dourado/Guesa
(apresentação de 13/12/2007)
Fonte: Álvaro Starling.

Na “escritura cênica”⁸⁰¹ de *O Guesa Errante ou...*, o Guesa é figurado, de modo particularmente evidente, por um enorme boneco dourado, manipulado por dois atores, um que se encaixa atrás do mesmo, fazendo-o caminhar e deslocar-se, dando movimento a um de seus braços, e outro ator que, além de movimentar um dos braços do boneco, é também responsável pela emissão das falas do Guesa/boneco dourado, sempre citações do poema *O Guesa*, sendo a voz desse segundo ator amplificada por um cone de latão dourado que funciona como um megafone artesanal.

Ambos os atores desempenham sua função cênica devidamente neutralizados por vestimenta e capuz pretos.

Esse boneco dourado retoma uma das últimas imagens projetadas durante a fala da diretora do museu, no fim da narrativa visual da projeção que acompanha aquela sequência cênica – a imagem de uma peça do artesanato música, representando a figura humana.

⁸⁰¹ Cf. PAVIS, 1999, p. 131-132.

A primeira entrada do Guesa/boneco dourado em cena dá-se logo depois da saída dos quatro coros examinados no subitem anterior.

Para além de sua presença física na área de cena, sua imagem é também projetada, no telão maior, ao longo de sua passagem pelos países da América hispânica e do Norte.

Para Pavis, “o objeto, frequentemente, figura como um sistema integrador, de ponto focal e de parâmetro para o resto da representação; o espectador o aprecia como ponto de referência, como sinalizador entre dois momentos ou espaços”.⁸⁰²

Compreendido como um objeto (artefato), ainda que com características específicas (forma a ser animada), o Guesa/boneco dourado cumpre as funções de integrar, focalizar e sinalizar, em sua utilização cênica.

Tal como os atores/profetis loucos, o Guesa/boneco dourado tem a função de concretizar cenicamente a ligação dramaturgica entre diferentes sequências cênicas, integrando-as, desse modo, como totalidade de sequências separadas.

Além dessa função dramaturgica, o Guesa/boneco dourado focaliza a recepção porque mantém a conexão narrativa cênica global – em seus desdobramentos sucessivos – com a fábula original e o poema sousandradino, na medida em que se faz presente nos vários momentos da itinerância errante do protagonista, objeto cuja forma inspira-se no artesanato muísca, ponto de partida da inspiração poética sousandradina.

Sinaliza, por fim, a desconstrução da figura do herói, que porventura possa ser atribuída à saga do adolescente condenado ao sacrifício, síntese fabular de um comportamento que evoca um sujeito, segundo Pavis, “tragicamente aprisionado entre a lei divina, cega mas irreprimível, e a consciência infeliz, porém livre”.⁸⁰³

Em outras palavras, o Guesa/boneco dourado, na leveza do ato lúdico de ser manipulado como objeto em jogo e em ação, favorece que se retire a carga de herói-vítima que se possa atribuir ao protagonista da narrativa cênica do espetáculo em pauta.

Não que não se possa ter a figura do herói como possibilidade dramaturgica em um espetáculo de marcada influência brechtiana, mas, como diz Hildebrando, essa categoria do

⁸⁰² PAVIS, 2005, p. 179.

⁸⁰³ PAVIS, 1999, p. 193.

herói tem seu lugar assegurado, na medida em que a cena seja vista como modelo a partir do qual o mundo possa ser repensado.

Eis o posicionamento de Hildebrando, no contexto da conclusão de sua Tese:

Pessoalmente não vislumbro o dia em que a necessidade de heróis seja definitivamente descartada. Embora com novos rostos e funções, eles estarão sempre no palco, sejam adjetivados da maneira que forem, carreguem ou não um nome registrado nas páginas da História. Quando detentores de tal registro, virão à cena, espero, para – montados, desmontados e remontados – serem o estopim de constantes e fundamentais reavaliações do passado, questionamentos do presente e, se possível, bons augúrios para o futuro. Assim, virão para, aliados aos heróis anônimos, àqueles do grande número – que, não tendo seus nomes fixados, não perdem, por isso, direito à existência – reafirmarem que o homem é mutável e produz transformações. Em tempos de utopia “em baixa” creio ser consoladora a ideia de que nada é definitivo.⁸⁰⁴

O Guesa, pensado como anti-herói (uma das adjetivações possíveis), no sentido de que aparece, nos avatares em que se materializa como imagem cênica – as figuras do poeta, dos profetas loucos, do grande boneco dourado, dos incas, dos indígenas, além de inúmeras imagens projetadas no telão maior, referentes a indivíduos anônimos ou grupos errando ao sabor das restrições impostas por seu entorno econômico, político, social e cultural, fatores que os fazem caminhar sem rumo, sem autonomia, sem a decisão que é traço fundante da ideia de herói – parece-me ser um estopim do tipo a que se refere Hildebrando.

Advindo da lenda, do poema, do passado, ele permite diversos questionamentos, como figura transversal no espetáculo em foco, e acena com a utópica possibilidade da transformação do mundo em cena, e dessa em material para reconstruir aquele.

Em minha leitura, em sua concretização material, o Guesa/boneco dourado sinaliza campos semânticos importantes na construção de sentido em *O Guesa Errante ou...* devido a pelo menos quatro aspectos da forma escolhida, do signo elaborado:

- 1) É, antes de tudo, um boneco, ou seja, um objeto inanimado, sendo necessário o trabalho de dois atores (encobertos para não serem vistos pelo público) para que “ganhe vida” para deslocar-se, falar, intervir; a ideia de autonomia afasta-se, portanto, e cede espaço para a sombra da manipulação;

⁸⁰⁴ HILDEBRANDO, 2000, p. 257.

- 2) É um boneco dourado, que remete aos artefatos de ouro da cultura muísca, mostrados ao longo da fala da atriz/diretora do museu; o ouro é símbolo da riqueza, do poder econômico de compra e consumo; símbolo político da realeza incaica e de muitas outras realezas de diversas origens histórico-geográficas; símbolo religioso relacionado com o culto do deus sol, divindade cultuada por praticamente todas as culturas da América pré-hispânica;⁸⁰⁵ o boneco, portanto, simula ser feito de ouro, a significação desse metal entranha-o e constitui-lhe o sentido, trazendo para o artefato cênico o aporte significativo dessas características econômicas, políticas e sociais;
- 3) É um boneco dourado enorme, de proporção desmesurada, uma espécie de gigante dourado; as dimensões exageradas facilitam o seu destaque em cena, sendo passível de cogitação a perspectiva de que esse signo abranja mais que a figuração do protagonista, ou seja, que sua cadeia referencial⁸⁰⁶ desdobra-se em uma dinâmica alegórica, passando a ser suporte para representações múltiplas de situações diversas ligadas às ideias de manipulação das riquezas em nossa sociedade pós-industrial;
- 4) Por outro lado, é um artefato, é uma construção, e não uma determinação incontornável; foi-se construído assim, e manipulado de um certo modo em cena; pode-se construir outro boneco, diverso, que, por sua vez, possa-se manipular de outra maneira, sendo possível fornecer-lhe outros versos e gestos, diversos daqueles de uma itinerância cujo destino único seja o fim sacrificial; visto assim, significa um “bom augúrio”, para retomar uma expressão de Hildebrando na citação desse autor, feita anteriormente.

Por um lado, decorre dos três primeiros conjuntos de significados atribuídos ao Guesa/boneco dourado a possibilidade de compreendê-lo como símbolo do sujeito manipulado, ou seja, objeto passivo de forças sociais externas, “invisíveis” (os atores/manipuladores estão vestidos de preto, de modo a não serem vistos), condenado a cumprir seu trajeto sacrificial sem a menor chance de revolta ou discussão dessa circunstância social, somente deslocando-se e expressando-se quando insuflado pelo movimento e som produzidos por outros.

⁸⁰⁵

Cf. <<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/arqueologia/orfebre/resplan.htm>><http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/arqueologia/orfebre/resplan.htm>>. Acesso em 31/01/2012.

⁸⁰⁶ Cf. KOUWSZAN, 1997, p. 107.

O Guesa/boneco dourado, efetivamente, em suas ações cênicas, poucas vezes esboça uma tentativa de sair de sua predestinação – como ocorre no momento em que atravessa a fronteira entre México e Estados Unidos, em uma passagem ulterior da narrativa cênica. Em geral, sua postura e atitude são introspectivas e resignadas, com marcado acento contemplativo. É a imagem de um pensamento que pouco ou nada intervém.⁸⁰⁷

Ao mesmo tempo, por ser um boneco estilizado – e não um ator – o Guesa favorece que se lhe atribua a abrangência de um conjunto de povos, e não somente o povo muísca, do qual recebe sua forma e contorno, mas, pelo agigantado de suas dimensões, adquire um estatuto simbólico que abarca os povos a que se refere *O Guesa Errante ou...*, povos de que brotam “todas as vozes, todas”,⁸⁰⁸ verso da canção que irmana as nações americanas de colonização ibérica, e que pode ecoar na história de outros povos de diferentes latitudes.

Se o boneco pode ser tomado como manipulado e simbólico, pode ser compreendido como alegoria de um povo reificado, um povo tornado objeto de um sujeito outro (outro povo, outros povos), transformado em coisa, em objeto, para atender as solicitações de ordens diversas, entre elas, soberana, dourada, áurea, a ordem econômica.

O Guesa/ boneco dourado sintetiza em sua forma e evolução cênica os povos latino-americanos, trazendo em si a marca do ouro (que encontra equivalência em outros metais, como a prata) enquanto constituinte de sua história de exploração e abandono pelas nações colonizadoras.

Objeto valioso, uma vez que feito de ouro em sua enorme dimensão, o Guesa/boneco dourado recebe forte carga semântica de fatores de determinação econômica, e apresenta-se como *locus* que alude disputa e dilaceramento de povos.

Os três primeiros campos semânticos apresentados são, portanto, reforçados pelas intervenções do boneco dourado, quando, por meio dos atores que o manipulam e lhe dão voz, emite, sempre em tom lamentoso, versos de Sousândrade, ao longo de todo o espetáculo, desde sua primeira entrada em cena.

Os primeiros versos atribuídos a essa figura pela narrativa cênica são:

⁸⁰⁷ Cf. o item 1.3 do capítulo 1 desta Tese.

⁸⁰⁸ Cf. o subitem 6.3.3 deste mesmo capítulo.

GUESA – (*Entrando*) **Do mundo despedi-me, / está despido o manto social que me trajava: / Eu direi a razão por que hei partido / Para longe de quanto eu mais amava. Anda-se... qual eu ando, sem conforto, / Vendo a verdade nas divinas dores.**⁸⁰⁹

Nesses versos sousandradinos, que compõem a fala do Guesa citada acima, acompanhamos o errante protagonista mostrando uma atitude de submissão às forças que o impelem a trilhar seu solitário caminho sacrificial. A situação parece desde o início cristalizada em uma mistura de derrota e abandono.

Por outro lado, há um momento cênico de *O Guesa Errante ou...* em que o quarto campo semântico acima apresentado passa adiante dos demais: o Guesa/boneco dourado escapa desse conjunto de significações e concretiza-se como “bom augúrio” quando é, efetivamente, manipulado de outra maneira, quando se torna alegoria não de povos de outrora e de agora, de destino incerto, de inevitável errância, mas alegoria de uma Escola de Samba (cujo desfile será lido posteriormente), e como tal, signo de incontida celebração (ainda que essa possa ser também questionada).

Nessa outra frequência semiótica, o manipulador torna-se visível para o público, trajando calça branca e a camisa da Escola, evidenciando o mecanismo da mostraçã do Guesa/bonceco dourado.⁸¹⁰

Abre-se, então, a possibilidade de concluir que, a partir da modificação de sua função cênica, o boneco dourado, ativado em sua potencial mobilidade sígnica,⁸¹¹ tem seu uso deslocado, de objeto de cega e externa manipulação para ainda objeto, mas agora de lúdica e exuberante exaltação.

Ao ser assim ressignificado, é possível também atribuir ao boneco, nessa função outra que desempenha quando do desfile carnavalesco, o sentido de transformação que a arte pode ter, na medida em que constrói um mundo imaginário que é, simultaneamente, concreto, enquanto objeto artístico, cena materializada.

No caso em exame, temos um exemplo claro da possibilidade de entender-se que, se o Guesa pode ser manipulado como coisa, pode também ser movimentado como festa, e que sua cor dourada, se pode ser lida como traço indelével de uma origem mineral, à qual o homem

⁸⁰⁹ O roteiro, de Antonio Hildebrando. In: HILDEBRANDO (org.), 2008, p. 20.

⁸¹⁰ Cf. item 4.1 do capítulo 4.

⁸¹¹ Cf. item 4.4 do capítulo 4.

atribuiu significados de poder econômico, devido aos quais resultaram massacres incontáveis, a mesma cor pode ser compreendida como símbolo de uma outra riqueza, a da vitalidade do encontro artístico, celebrado como convivialidade presencial que afirma, exultante, mundos passíveis de esperançosa transformação.

6.3.4 Os cortejos dos países hispano-americanos



FIGURA 14 – O cortejo da Argentina
(estreia do espetáculo, em 10/12/2007)
Fonte: Cláudio Nadalin.

Os cortejos aparecem frequentemente ao longo de *O Guesa Errante ou...*, podendo ser considerados como componentes do estilo coral que caracteriza o espetáculo: é recorrente o deslocamento em grupo, a evolução (no espaço e no tempo) feita por três, quatro ou mais

atores, sempre ecoando o deslocamento do Guesa (que se contrapõe ao grupo enquanto elemento solitário).

A sequência ora em foco começa com a resposta dos atores/profetas loucos a uma fala do Guesa em que o protagonista expressa solidão, impotência, e impossibilidade de evitar a continuidade de sua errância, e os profetas lhe dizem, em alto e bom tom, como se fossem a voz interna que o constrange a prosseguir: “**Não é ’i tua pálida pousada!**”⁸¹²

Uma música instrumental inicia-se, bem marcada ritmicamente, com destaque para a percussão, a flauta e o violão, em harmonia e melodia que remetem às características musicais de culturas típicas de populações hispano-americanas, particularmente andinas.

Ao som desse acompanhamento musical, cujas características alteram-se de acordo com o país evocado, grupos de atores figurando aspectos culturais pertinentes deslocam-se ao longo do corredor central.

Uma característica do movimento dos atores é que o desfile não se dá caminhando normalmente, mas por meio de um movimento lateral, que produz o efeito de deslizamento sobre uma espécie de “passarela de aeroporto”.⁸¹³

Os atores surgem em grupos de dois a cinco atores, e emitem em voz falada algumas frases com as quais completam a caracterização de determinado país, caracterização que pode ser considerada um “ clichê”, compreendido, a partir do que propõe Edélcio Mostaço, “do ponto de vista estilístico”,⁸¹⁴ e apresentando, como tal,

[...] duas características estruturais de emprego: 1) Um uso constitutivo da expressividade de seu autor, e 2) Um recurso de estilo, apresentado, referido ou transposto como “citação”. Ou seja, ter seu uso largamente empreendido sem deixar de ser eficaz. Uma cena estruturada com base em clichês ajuda a rapidamente situar seu contexto, numa economia de tempo e meios expressivos, libertando o artista para fazer a ação progredir, complicar-se, desviar-se ou incorporar outra ação paralela sem que, necessariamente, a cena de clichê seja ruim.⁸¹⁵

⁸¹² O roteiro, de Antonio Hildebrando. In: HILDEBRANDO (org.), 2008, p. 18.

⁸¹³ Cf. Muniz In: HILDEBRANDO (org.), 2008, p. 37.

⁸¹⁴ Mostaço In: GUINSBURG, FARIA e LIMA, 2006, p. 84.

⁸¹⁵ Mostaço In: GUINSBURG, FARIA e LIMA, 2006, p. 84.

Empregando clichês culturais ligados tanto à expressividade constitutiva da dinâmica citacional de *O Guesa Errante ou...*, quanto como recurso de estilo, esse procedimento aporta legibilidade para esse momento cênico, e configura-se, então, um registro de humor mais nítido.

A partir desse momento, o espetáculo transita para um outro patamar de relação lúdica com o espectador (em que pese toda a carga de humor que já faz-se presente na cena da atriz/diretora do museu) e com o tema da errância que lhe é transversal.

Enquanto passam, os cortejos são observados pelo Guesa/boneco dourado, que também desloca-se ao sabor da música, não deixando, portanto, em sua derradeira peregrinação sacrificial, de aproveitar as belezas e hilariedades da viagem.

Eis a descrição sumária de cada cortejo, lembrando que os atores movimentam-se continuamente, da esquerda para a direita, dissociando os movimentos das pernas em relação aos feitos com tronco, braços e cabeça, enquanto executam as ações relatadas a seguir:

- 1) Colômbia: três atrizes vestidas com camisas sem manga e saias pretas longas (todos os atores usam saias assim nessa sequência), com motivos brancos; fazem gestos de trabalhar na lavoura, e logo em seguida outros gestos, de deixar cair pó de uma mão para a outra, dizendo, em espanhol, “é preciso acabar com o tráfico na Colômbia”, limpam as mãos (batendo as palmas das mesmas umas nas outras) e começam a fazer gestos de apontar armas para a frente, para os lados, para cima e para baixo, em um coro gestual desencontrado;
- 2) Equador: aos brados de “Equador!”, entram dois atores e uma atriz, os atores sem camisa, a atriz com uma camisa branca de mangas compridas, lenço preto na cabeça; a atriz e um dos atores giram lenços brancos com a mão estendida para cima e, em seguida, sacodem o lenço para a frente, com ambas as mãos, como se estivessem tirando a poeira dele, logo passando a fazer o gesto de assoar o nariz com o lenço;
- 3) Peru: um ator e uma atriz, de camisa preta de mangas compridas, a dele com finas linhas brancas, a dela com motivos em linhas brancas e douradas; ele,

com uma fita de tecido preto, faz gestos de açoitá-la, e ela segue com o tronco muito encurvado para a frente; logo ela se levanta e, sorridente e em alta voz, anuncia alegremente Machu Picchu com uma das novas maravilhas do mundo;

- 4) Chile: um ator com camisa de mangas curtas, usando chapéu preto com detalhe em dourado, com uma espécie de echarpe dourada, levando uma mochila de pano a tiracolo e agitando uma bandeira com uma das mãos, e uma atriz usando um chapéu de praia pintado de preto e dourado, com uma bata larga branca com desenhos em linhas pretas e tocando uma pequenina guitarra de brinquedo; eles entoam os versos finais da canção *Los hermanos*, composta por Atahualpa Yupanqui: “Yo tengo tantos hermanos / que no los puedo contar / e una hermana muy hermosa / Que se llama Libertad”;⁸¹⁶
- 5) Bolívia: da direita para a esquerda, o primeiro ator, sem camisa, anuncia aquele que libertaria a Bolívia da Espanha, Simon Bolívar; o segundo figura o próprio, afirmando, em espanhol, “antes a morte que uma vida escrava” e segurando um mapa onde leem-se os nomes “Bolívia” e “Acre”; o primeiro ator diz que a Bolívia vende o Acre para o Brasil, o que se concretiza com o gesto de destacar a área referente a esse estado brasileiro do mapa, pedaço de papel que é passado para o terceiro ator (figurando o Brasil), o qual paga a aquisição com notas verdes, sendo que ambos os países festejam a operação comercial segurando e agitando seus respectivos mapas em gestos de afirmação e vitória; o quarto ator é anunciado como sendo Evo Morales, o qual, por sua vez, discursa prolixamente, defendendo que a folha de coca verde é apenas o símbolo da cultura andina;
- 6) Argentina: entra uma atriz carregada sobre os ombros de um ator, oculto por um estandarte preto com uma faixa branca onde vê-se a figura de um sol estilizado (evocação da bandeira argentina); ela usa um colar muito grosso e exhibe grandes seios artificiais, em material metálico, remetendo aos utilizados pela cantora Madonna em um de seus mais famosos *shows*; depois de outros atores cantarem em *off* os nomes de Perón e Evita, em um jogo com a melodia e o significado ambíguo dos termos, a atriz entoa o mais famoso verso de um

⁸¹⁶ O roteiro, de Antonio Hildebrando. In: HILDEBRANDO (org.), 2008, p. 21.

conhecido musical sobre a vida de Evita Perón (“Não chores por mim, Argentina / Minh’alma está contigo”) e vai-se, acenando para o público;

- 7) Uruguai: três atrizes, duas vestindo ternos brancos com linhas pretas e uma com as cores invertidas, figurinos nos quais se destacam as golas, muito desenhadas e desproporcionalmente grandes para o tamanho das atrizes; elas se deslocam executando uma coreografia em que balançam os braços e mantêm o tronco inclinado para a frente, em uma postura masculinizada, figurando homens cantando uma canção popular, de caráter chulo, exaltando as vantagens de fumar em relação a outras práticas “sociais”;
- 8) Paraguai: uma atriz remete à cantora Perla, usando uma longa peruca preta com duas mechas grisalhas; é secundada por duas atrizes, mais ao fundo, usando pelerines pretas com motivos em linhas brancas, ilustrando com gestos e o máximo de obviedade o conteúdo que a cantora entoia: “Vídeo de quatro cabeças – você encontra no Paraguai. O Ballantine’s 12 anos, feito em um mês – só no Paraguai! Os carros que aqui são roubados, lá são encontrados – lá no Paraguai. A gente vai levando, carregando tudo – para o Paraguai”.⁸¹⁷

Ao mesmo tempo em que transcorrem os cortejos, é vista no telão a projeção da figura do boneco dourado cumprindo seu itinerário pelos países da América hispânica (ver figura 14).

Há uma segunda leva de cortejos, que são realizados posteriormente, no final do Segundo Movimento de *O Guesa Errante ou...*, que não será examinada, posto que suas características e função cênica assemelham-se bastante às do momento cênico cuja leitura realizo neste subitem. Evidentemente que essa segunda leva de cortejos beneficia-se dos aportes de sentido obtidos por meio da primeira, e também de outros momentos cênicos que ocorrem entre a primeira e a segunda ocorrência dos cortejos hispano-americanos nesse espetáculo.

Todos os cortejos descritos acima alinham-se ao mesmo tipo de recurso bem humorado ao clichê e ao estereótipo cultural. Sua legibilidade é quase instantânea, posto que

⁸¹⁷ O roteiro, de Antonio Hildebrando. In: HILDEBRANDO (org.), 2008, p. 21.

as imagens mostradas, somadas às canções e músicas que as acompanham, povoam o imaginário da maioria dos espectadores (na qual me incluo), que não faz ideia do que são em profundidade os povos representados, ou pelo menos do que é sua história e cultura, a partir de um conhecimento menos superficial.

Vindo essa enxurrada de cenas de alta legibilidade, reforçadas pela didática projeção do boneco dourado percorrendo o mapa, essa sequência traz uma lufada de alívio interpretativo para o leitor do espetáculo, que já havia enfrentado a opacidade dos versos sousandrados e determinadas imagens cênicas que não se dão tão facilmente a ler.

Daí uma reação contínua de risos e mesmo gargalhadas nas plateias, que identificam cada traço cristalizado no imaginário coletivo recente acerca dos países que desfilam a partir das imagens construídas pelos diversos grupos de atores.

Pensados como um todo, os cortejos configuram variações sobre o mesmo tema, qual seja, o da superficialidade de nosso conhecimento acerca de países e povos co-herdeiros de um similar passado colonial ibérico.

A música desempenha um papel de suma importância na leitura dos cortejos, posto que em nosso imaginário musical, também, vamos encontrar visões superficiais de sucessos fonográficos componentes das histórias paralelas e simultâneas da música popular latino-americana.

Quando comparamos, por exemplo, a execução de *Canción con todos* com o fragmento executado da canção *Los hermanos*, o efeito de distanciamento,⁸¹⁸ obtido por meio do contraste de abordagens cênicas, leva o espectador, que se havia emocionado com a primeira, a que se divirta agora, vendo uma canção de mesmo teor político e mesma origem cultural ser apresentada com uma leveza, e mesmo um deboche, que relativiza e mostra, separadas, duas visões sobre o mesmo objeto, contradizendo-se mutuamente.⁸¹⁹

A chave da ironia é o que permite concluir a posição do espetáculo: ele não faz uma apologia ingênua a uma ilusória irmandade da América Latina, mas considera a importância da identidade cultural, esfacelada que é por um discurso midiático massificado e massificante, que reduz cada cultura particular a um ingrediente a mais do caldo enlatado e indiferenciado que precisa necessariamente caber entre dois blocos de publicidade.

⁸¹⁸ Cf. item 3.1 do capítulo 3.

⁸¹⁹ Cf. item 3.4 do capítulo 3.

A comicidade resultante, que no momento mesmo do espetáculo funciona como válvula de escape para o leitor em sua luta com as opacidades dos versos emitidos e das cenas pouco legíveis, mencionadas acima, também é sinal da ansiedade em reafirmar a identidade cultural desse mesmo leitor, e como toda ansiedade, tem, como sentimento de fundo, o medo, ao qual se pode associar a seguinte colocação de Bauman:

Há um pouco dessa ambivalência em todo riso: um lado mau, por não serem as coisas tão estáveis e confiáveis como pretendem; um lado bom, por não serem tão duras e sufocantes como parecem. É bom ser mais livre do que se pensava; é ruim ter ouvido vezes sem conta que as pessoas livres não têm ninguém ou coisa alguma a culpar por suas dificuldades além de si mesmas. De fato, dirão, o medo e o riso não se opõem. São ramos que nascem do mesmo caule. E há um laivo de medo em todo riso. Felizmente, há também uma semente de riso em toda explosão de horror.⁸²⁰

A ambiguidade constitutiva desse momento de explícita chave cômica é um dos dados de relevância da sequência cênica dos cortejos hispano-americanos: ver aspectos da cultura de povos outros, apresentados ao modo da caricatura, como que nos outorga o poder do conhecimento dos traços culturais citados em cena, ao mesmo tempo em que nos lança na incerteza ao verificar se temos realmente, mais do que o que vemos em cena, algo a dizer sobre as realidades refratadas ironicamente naquela sucessão de pequenas engrenagens cênicas.

Nesse sentido, vale considerar com Gusvato Beyhaut que

Conhecer a fundo os problemas da área latino-americana e a origem dos mesmos, bem como as relações entre os povos que a integram, é base essencial para preparar o caminho das soluções adequadas. Do mesmo modo, não podemos deixar de destacar a necessidade de superar a etapa do latino-americanismo romântico e literário, para assinalar que se deve criar uma consciência madura e com capacidade operativa.

No mesmo sentido, deve-se considerar as especificidades de países e regiões compondo a área latino-americana — embora na busca de traços comuns que permitam maior proximidade e cooperação —, e o conjunto de fatores externos que influem sobre ela e sobre outras regiões do mundo. A identificação dos traços comuns contribuirá para a adoção de medidas que facilitem as soluções. A situação atual não é a ideal. A inquietude intelectual, no entanto, pressiona por mudança de atitude e adoção de medidas que permitam aumentar a capacidade de políticas comuns. Admitir as diversidades não significa a negação da importância de caracterizações comuns à cultura latino-americana.⁸²¹

⁸²⁰ BAUMAN, 2000, p. 63.

⁸²¹ BEYHAUT, 1994, p. 196-197.

A sequência cênica dos cortejos cuja leitura procedo não se propõe discutir caminhos para solucionar a falta generalizada de conhecimento mútuo que dificulta ou impede que haja efetivamente “todas as vozes”⁸²² alinhadas em um mesmo projeto de afirmação identitária, que tenha por base mais do que interesses hegemônicos transnacionais.

Conhecer não somente os problemas e sua origem, assim como as relações que se desenvolvem entre estes países de passado similar, e considerar a diversidade cultural, tendo em vista os fatores externos, como os interesses comuns mencionados por Beyhaut, deve também contemplar o reconhecimento mútuo das próprias identidades distorcidas presentes em cada país, e que impossibilitam avançar na compreensão em profundidade das complexas dinâmicas que envolvem a configuração cultural de um povo, ou de povos, na contraditoriedade inerente a países que são resultado de massacres culturais cuja violência é esquecida cada vez mais rapidamente.

A exposição sequencial de estereótipos e clichês culturais, vista como procedimento de citação, é um caminho que se multiplica em *O Guesa Errante ou...*, possibilitando construir chaves de leitura diante do hermético texto de Sousândrade, e, ao mesmo tempo, transpondo conteúdos críticos do poema oitocentista para aspectos da cultura latino-americana dos séculos XX e XXI.

Isso pode ser explicado com o auxílio de Compagnon, considerando que “a citação é um lugar de acomodação previamente situado no texto. Ela o integra em um conjunto ou em uma rede de textos, em uma tipologia das competências requeridas para a leitura; ela é reconhecida e não compreendida, ou reconhecida antes de ser compreendida”.⁸²³

Evidentemente, essa explicação não esgota a experiência dos cortejos, mas aponta para o seu modo de funcionamento no espetáculo: o reconhecimento quase imediato vem antes da compreensão do sentido da cena.

Essa maneira de funcionar é um dado da relevância da sequência em foco, pois o processo de reconhecer para compreender apresenta-se como potencial recurso de decodificação a ser utilizado pelo espectador na construção de sua relação com *O Guesa Errante ou...*

⁸²² Cf. o subitem 6.3.3 deste mesmo capítulo.

⁸²³ COMPAGNON, 2007, p. 22.

O momento cênico dos cortejos latino-americanos possibilita demonstrar com clareza o fato de que se constrói a significação de um espetáculo teatral cena a cena, não se encontra todo o sentido em uma única sequência.

No caso específico de *O Guesa Errante ou...*, a separação dos vários momentos cênicos, mantidos em tensão mútua entre si, vai acumulando uma carga dialética que passa a imantar o discurso cênico do espetáculo e apoiar o percurso interpretativo de seu leitor.

Os *Gestus* sociais assim configurados, como esse dos cortejos – que pode ser referenciado em um *Gestus* fundamental formulado como *O Guesa, em sua peregrinação sacrificial, viaja pelos países latino-americanos, conhecendo algumas de suas autênticas características culturais* –, surgem a partir do complexo expressivo⁸²⁴ que é detalhadamente construído, sempre pautado em uma bem humorada calma épica de inspiração brechtiana.

⁸²⁴ Cf. BRECHT, 1976a, p. 26.

6.3.5 Os monólogos sobre os profetas loucos

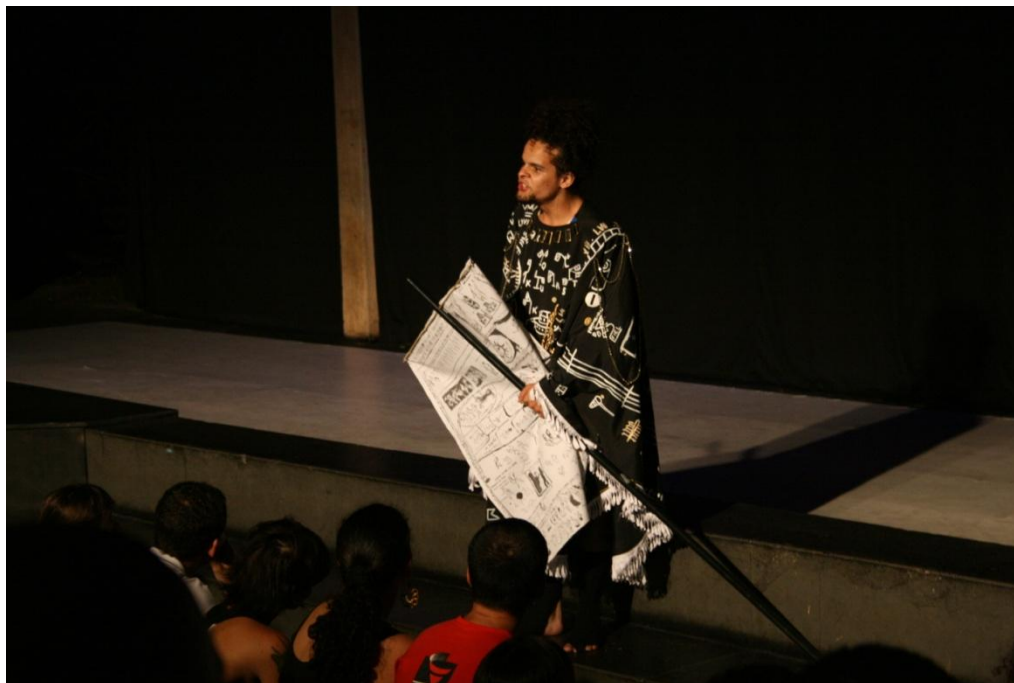


FIGURA 15 – O monólogo sobre Arthur Bispo do Rosário
(apresentação de 14/12/2007)
Fonte: Álvaro Starling.

Após a saída de cena do último cortejo da sequência examinada no subitem anterior, o ator que figura Bochica entra, caracterizado (túnica grega, cajado em uma das mãos), mas sem ostentar a postura corporal e vocal que havia utilizado até então, quando dos momentos anteriores em que havia atuado em conjunto com os demais atores/profetas loucos.

O ator entra, portanto, sem figurar Bochica, e dirige-se diretamente ao público, desenvolvendo a emissão tranquila de uma narração, enquanto desloca-se aos poucos ao longo do corredor central, da direita para a esquerda.

O ator/narrador, por meio de sua fala, conta a lenda de Bochica.

Transcrevo abaixo o texto dito:

BOCHICA – Conta o mito, que em tempos remotos, quando a Lua não acompanhava a Terra, o povo Chibcha vivia em uma terra pródiga, eles se desenvolveram muito rápido e logo se esqueceram de seus deuses: deixaram de trabalhar, brigavam entre si

e só se ocupavam dos prazeres. Vendo isso, Chia, a deusa da noite, exigiu um forte castigo para eles, mas Suá, o Sol e Bachué, a natureza, decidiram lhes dar outra oportunidade. Sopraram sobre a terra e puseram uma parte de sua divindade no ventre de uma mulher pura e formosa, esposa de um artesão. Desse sopro divino nasceu um menino a que chamaram Bochica, o filho do Céu. Ele cresceu e ensinou o povo a construir casas, redes para a pesca, e a amar os deuses... entregou-lhes o calendário e regras de convivência e de respeito... quando o povo começou a viver tranquilo, Bochica desapareceu. Mas não passou muito tempo e o povo retornou aos seus maus costumes, para castigá-los, os deuses mandaram primeiro uma seca terrível e depois um grande dilúvio. Os sobreviventes invocaram Bochica que apareceu sobre um arco-íris e com seu cajado de ouro abriu caminho para as águas... será que Bochica ainda voltará para socorrer o povo ou este deverá... (reassumindo a postura de Bochica) **Introibo... senhoras... [Templos meus...]**⁸²⁵

Destaca-se, nesse momento cênico, a primeira narração distanciada, em que vemos um ator simplesmente narrando uma determinada história.

Dois outros textos, ditos pelos respectivos atores encarregados de figurar Gentileza e Bispo do Rosário (com relação a esse último, ver figura 15), têm relação estreita, do ponto de vista sintático e semântico, com a sequência cênica em que é utilizado o texto acima transcrito.

Trago, portanto, os outros dois textos, para que eu possa, em seguida, comentar a sua mútua relação, e a função deles no espetáculo como um todo, cogitando sua relevância a partir do *Gestus*:

GENTILEZA – Numa roda de araras / Meta-os Jurupari! / Enquanto eu circunciso / Sem riso / Vou chorando daqui. (*Quebra*) Em 1961, ocorreu um grande incêndio em um circo na cidade de Niterói. Mais de 500 pessoas morreram. José Datrino, então com seus 44 anos de idade se muda para o local do incêndio. Ali, ele planta um jardim e uma horta sobre as cinzas do circo. Lá ele foi um consolador voluntário que confortou os familiares das vítimas com suas palavras de bondade e gentileza. Daquele dia em diante ele ficaria conhecido como “O Profeta Gentileza”. Segundo suas palavras, inscritas nas pilastras do viaduto do Caju, na cidade do Rio de Janeiro “Gentileza gera gentileza, com Amor, Paz e Natureza”. Profeta Gentileza... (*Reassumindo a postura de Gentileza*) **Senhoras! / Templos meus! / Flor em flor!**⁸²⁶

[...]

BISPO DO ROSÁRIO – Faltavam dois dias para o Natal de 1938. Era meia-noite e Arthur Bispo do Rosário descansava no quintal do casarão da família Leone, no Rio de Janeiro. De repente, a cortina preta que revestia o teto do mundo se rasgou sobre ele e deu passagem a sete anjos de aura azulada e brilhosa. A noite se fez dia para convocá-lo à sua missão: Reconstruir o mundo e apresentá-lo ao todo poderoso no dia do juízo final.

⁸²⁵ O roteiro, de Antonio Hildebrando. In: HILDEBRANDO (org.), 2008, p. 21-22. O fragmento acrescido (“templos meus...”) é dito em cena pelo ator/Bochica, ainda que não conste no texto dramático registrado.

⁸²⁶ O roteiro, de Antonio Hildebrando. In: HILDEBRANDO (org.), 2008, p. 25.

Depois de peregrinar por várias ruas e igrejas, numa via-crucis que durou dois dias, terminou subindo ao Mosteiro de São Bento, onde anunciou a um grupo de monges que era um enviado de Deus, encarregado de julgar os vivos e os mortos. Foi detido e fichado pela polícia como negro, sem documentos e indigente, conduzido ao hospício da Praia Vermelha e posteriormente transferido para a Colônia Juliano Moreira, sob o diagnóstico de “esquizofrênico-paranóico”.

Entre idas e vindas, permaneceu por 50 anos no hospício. Arthur Bispo passava horas isolado, jejuando, costurando, bordando, ocupando-se em reconstruir o mundo em miniaturas. Desfazia seu uniforme azul do hospital e usava a linha para coser e bordar vestes e estandartes. Fabricava objetos em madeira e compunha montagens usando sucata, retirada da sociedade de consumo e do hospício. Mas sua explosão artística começou de fato, no dia em que ele ouviu uma voz que dizia: “Tranque-se no quarto e comece a reconstruir o mundo”. Ele chamou um amigo e pediu que o trancasse e nunca mais saiu. Até que sete anos depois a voz disse: “A obra está concluída!” O que os médicos classificaram como delírio, Bispo traduziria como desígnios da fé. Uma devoção que resultou em quase mil obras. Quando, em vida, quiseram expor os seus trabalhos, ele foi enfático: “Não faço isto para os homens, mas para Deus”. (*Reassumindo a postura de Bispo do Rosário*) – **Dos seis dias genésicos / Vem toda esta função. / Fez-se luz, mar e mundo / Rotundo; / Criador, criação**⁸²⁷

Na sintaxe de *O Guesa Errante ou...*, esses três momentos cênicos funcionam como aportes que enriquecem o mundo de referimento⁸²⁸ do espectador em relação às figuras que os respectivos atores/narradores focalizam em seus monólogos.

Cada um desses textos constitui-se como uma narrativa ao mesmo tempo independente e integrada ao mecanismo de engendramento de sentidos do espetáculo.

As três figuras em jogo já haviam sido vistas e ouvidas pelo espectador antes que delas se falasse, desde sua chegada para assistir o espetáculo, quando funcionam como peças do museu histórico e etnológico, passando por outros momentos, nos quais tinham outras funções, como as aventadas na leitura de seu “despertar”, sempre emitindo versos sousandrados.

Quanto à quarta figura, Voz da América, que também está presente em cena desde o momento inicial, dela não se fala nada diretamente. Não há um monólogo sobre Voz da América.

Essa falta de informação verbal pode ser identificada como uma lacuna significativa, que pode ser compreendida da seguinte maneira: Voz da América não fala de si, ou o respectivo ator não fala dela em determinado momento, não narra sua história, porque a mesma é narrada e ouvida o tempo todo.

⁸²⁷ O roteiro, de Antonio Hildebrando. In: HILDEBRANDO (org.), 2008, p. 26.

⁸²⁸ Cf. ECO, 2002, p. 109.

O Guesa Errante ou... é em si mesmo uma narração feita por essa Voz, ou pelas vozes que a compõem. Não que o espetáculo fale pelo continente inteiro, não faz sentido essa cogitação, mas porque alguns ecos das vozes desse continente – selecionados pelos artistas que se reuniram para a montagem desse espetáculo teatral específico, incluída aqui a voz de Sousândrade (e as diversas vozes que ele traz para seus versos) – narram cenicamente não apenas o peregrinar do Guesa, mas evocam vozes múltiplas que não cessam de fazer-se ouvir em cena, ruidosa ou silenciosamente.

O momento em que são inseridos cada um dos monólogos em foco impacta ritmicamente a narrativa cênica de modo peculiar, uma vez que os três são emitidos após sequências cênicas movimentadas, que envolvem um número grande de atores, como os cortejos (em sua primeira e segunda intervenção) e o desfile da Escola de Samba. Após ver-se estimulado pela presença agitada, humorada e musical dessas sequências, o espectador é convidado a “respirar” e ouvir uma narração.

A dinâmica rítmica favorece, pois, que o espectador reflita, sem deixar de continuar fruindo, já que as narrações também são cena, ainda que se configurem em um registro diverso do apresentado por aquelas que as antecedem.

Essa dinâmica reforça a transversalidade do jogo entre destino individual e movimento coletivo, contraponto temático continuamente levantado e problematizado ao longo da narrativa cênica de *O Guesa Errante ou...*

Outra característica sintática desses monólogos é que os três terminam (sendo que o sobre Gentileza começa e termina) com os atores/narradores voltando a comportar-se como figuras, modificando corpo e voz para corporificar a figura da qual estavam falando.

A ação de figurar os profetas loucos está ligada, portanto, quando retomada antes ou depois dos monólogos sobre os profetas loucos, à emissão de versos sousandradinos, que são os mesmos proferidos durante o “despertar” dessas figuras.

Ao finalizar sua narração, o ator/Bochica enfatiza a teatralidade sublinhada⁸²⁹ de sua figuração e contrasta o sentido imperativo de suas palavras (na junção entre verso e entonação) com o caráter de narração “neutra”, que marca o decorrer de sua fala, resultando

⁸²⁹ Cf. PAVIS, 2000, p. 320.

em uma indagação do espectador em relação a soluções mágicas que possam prescindir da intervenção humana.

O ator/Gentileza volta a colocar-se no mesmo registro lúdico que constrói quando “desperta” e, após seu monólogo, diz os mesmos versos que o ator/Bochica (ao final de seu respectivo monólogo), mas com uma entonação oposta, em que a ingenuidade e o afeto ocupam o lugar da autoridade e do poder, e entrega uma flor a uma espectadora, construindo um gesto, ao um só tempo icônico, indicial e simbólico, uma vez que imita o Profeta Gentileza (que entregava flores pelas ruas do Rio de Janeiro) por meio da aparência visual e do comportamento gestual e, simultaneamente, pode ser compreendido como “pensamento-intervenção”,⁸³⁰ na medida em que, ao invés de apenas expor o discurso, esse é praticado concretamente pelo ator/Gentileza, ou seja, nesse momento, o espectador acompanha o curso de uma ação que intervém efetiva, e mesmo física (gesto) e materialmente (flor), junto ao público, na construção de uma possível reflexão acerca do gesto singelo e significativo.

O ator/Bispo do Rosário, por sua vez, volta a corporificar sua respectiva figura e dizer versos de Sousândrade, retomando o tema da criação invocada, da metáfora do artista como operador da criação, outro tema que atravessa *O Guesa Errante ou...*

Na remissão interna que cada finalização de monólogo procede, acompanhamos mais um dos movimentos de qualificação do espectador, não como explicação direta, mas como entrega elaborada de pistas para a produtividade da leitura, que pode associar diferentes momentos cênicos do mesmo espetáculo (uma vez que versos já ditos são retomados).

Não são signos de pronto legíveis, mas que ecoam seu resto de opacidade como estímulo para o espectador adentrar-se mais na busca do próprio percurso interpretativo.

Do ponto de vista semântico, ao focalizar-se cada figura, por meio do monólogo emitido por seus respectivos atores/narradores, evidencia-se a ligação do discurso com os respectivos referentes dessas figuras.⁸³¹

Entre si, as três narrativas assemelham-se por tratarem de temas ligados ao místico, ao transcendente, como caminho para a transformação de determinadas situações.

⁸³⁰ Cf. SILBERMAN, 2006, não paginado.

⁸³¹ Cf. item 4.5 do capítulo 4.

Primeiro, trata-se da origem de um ser meio humano, meio divino, e de sua intervenção na história de um povo. Em seguida, destacam-se dois homens considerados loucos, cada qual com sua maneira de expressar seu misticismo, sua ideia de transcendência. Esses últimos são reais, Gentileza⁸³² e Bispo do Rosário,⁸³³ enquanto a lenda de Bochica liga-se à mitologia chibcha (família linguística que inclui os Muíscas).⁸³⁴

Enquanto, na narração mitológica, a divindade intervém para cumprir a responsabilidade que se atribui a si mesma, de organizar uma situação social caótica, por outro lado, nas narrações históricas, dois homens creem tornar-se portadores de força divina e passam a intervir socialmente, um nas ruas do Rio de Janeiro, o outro, em um hospício dessa mesma cidade.

Bochica intervém ensinando o povo chibcha a construir, pescar, reverenciar, fazendo-o ao modo de uma solução externa que se coloca para preencher as lacunas econômicas e culturais encontradas. Quando volta novamente, faz um gesto e as águas vão-se embora. Também aqui a solução é exterior.

De modo análogo, Gentileza e Bispo do Rosário também ensinam “o povo”, ou os moradores da cidade onde mais realizaram seus intentos, que ambos justificavam do ponto de vista místico, qual seja, a cidade do Rio de Janeiro.

O primeiro, na tentativa de modificar o comportamento agressivo, e mesmo violento, da grande cidade, o segundo, no intuito de preparar o mundo para o seu fim. Ambos, em seus respectivos discursos, atribuem significado aos seus respectivos mundos.

Ambos, coerentemente com seus quadros de referência (que foram e são considerados como resultantes de transtorno mental), intervieram socialmente, modificaram o seu entorno com sua palavra, o seu gesto e suas obras.

⁸³² Cf. um depoimento do próprio, em curta de autoria de Dado Amaral e Vinicius Reis, 1994. Disponível em <http://www.portacurtas.com.br/pop_160.asp?cod=4955&Exib=5937>. Acesso em 27/01/2012.

⁸³³ Cf. um documentário com imagens do próprio. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=x9wc-XoCcw>>. Acesso em 29/01/2012.

⁸³⁴ Cf. na página disponível em <<http://www.banrepcultural.org/museo-del-oro/sociedades/muisca>>. Acesso em 29/01/2012.

De modo particularmente evidente, a relação mútua entre o alcance da contextualidade e a marca da singularidade⁸³⁵ coloca-se, como aporte sugestivo, nos momentos cênicos dos monólogos referentes a Gentileza e Bispo do Rosário.

O que se torna especialmente relevante, na cadeia referencial⁸³⁶ que se pode estabelecer aqui, é que os referentes primordiais das figuras de Gentileza e Bispo do Rosário, foram também eles, cada qual a seu modo, um Guesa, ou, conforme os atores/jovens artistas dizem, um “escolhido como salvador ou o sem casa”,⁸³⁷ pois, após as revelações que afirmavam ter recebido, não se utilizaram apenas do discurso verbal para desenvolver seu projeto de intervenção no mundo.

Eles produziram também formas estéticas, como estandartes, pinturas, objetos, que tinham, em sua dimensão política (na medida em que se tornavam acessíveis publicamente), a proposta de contrapor-se ao mundo que se lhes apresentava como um mundo ou a ser modificado, ou merecedor de destruição, portanto, implicitamente recusado em prol da ideia de um mundo melhor.

Ambos produziram formas artísticas que, à semelhança de outras produzidas por pessoas igualmente diagnosticadas como portadores de transtorno mental, de acordo com Fonseca, Thomazoni, Lockmann e Butkus,

Para além da materialidade de cada obra e da visualidade de cada imagem, cabe recebê-las como expressões atravessadas por uma série de movimentos, que as fazem durar como potências. Assim, essas obras concatenam tendências que ultrapassam a individualidade de seus autores. São os resíduos visíveis de um passado histórico que ainda se move nas conformações da experiência contemporânea.⁸³⁸

Tal como o artista (aquele ainda não diagnosticado, em termos médicos, como louco), que constrói mundos por meio de sua linguagem específica, e cujas obras carregam a potencialidade de acessarem os atravessamentos históricos que nessas mesmas obras decantam-se, Gentileza e Bispo do Rosário, ao expressarem-se artisticamente, e ao serem, com essa carga semântica, transportados para o interior do discurso cênico de *O Guesa Errante ou...*, deslocam e problematizam a questão da arte como fato socialmente reconhecido.

⁸³⁵ KOUDELA, 2008, p. 126.

⁸³⁶ KOUWSZAN, 1997, p. 107.

⁸³⁷ O roteiro, de Antonio Hildebrando. In: HILDEBRANDO (org.), 2008, p. 17.

⁸³⁸ FONSECA, THOMAZONI, LOKMANN E BUKTUS, 2009, p. 411.

Especialmente com relação a Bispo do Rosário, chegou-se a um reconhecimento póstumo insuspeitado – e indesejado pelo próprio artista.

Também o artista, nós, artistas, de certo modo, podemos encontrar-nos, em determinados momentos e situações, errando sem lugar fixo na sociedade que nos cerca, que nos constitui, onde ainda não há “casa” suficiente e digna para a arte, em que pesem as mudanças conjunturais quanto a esse aspecto e os investimentos de empresas em prol de sua imagem, e de governos, também em prol de sua imagem.

Basta que cogitemos a possibilidade de desenvolver uma arte que não se adapte ao sistema cultural dominante, e nos arriscamos a entrar em modo de errância.

No entanto, podemos, de várias maneiras, tentar pôr “areia nas engrenagens”⁸³⁹ desse sistema e, ao nosso modo, artístico, pensar e intervir.

As narrativas referentes a Gentileza e Bispo do Rosário historicizam⁸⁴⁰ a lenda chibcha, na medida em que contrapõem percursos atuais do mundo rumo ao mito e um percurso mítico da divindade que atualiza seu poder interventor.

A conjugação das narrativas faz o espectador escutar três relatos distintos, que lhe são entregues como contraposição entre a espera pensativa de uma intervenção salvadora externa (Bochica) e a efetivação de comportamentos sociais interventores que, na chave da loucura, não se fazem esperar (Gentileza e Bispo do Rosário).

Não estou afirmando aqui que ambos intervieram alinhados com os fundamentos sociológicos brechtianos, mas é inegável que ambos realizaram, no âmbito de sua singularidade, a sua respectiva intervenção que, se classificada como não-arte ou como quase-arte ou com arte-apesar-da-loucura-de-seu-produtor, pode ainda assim ser considerada interventora, nos termos de Fonseca, Thomazoni, Lockmann e Butkus, “tanto por sua extensão quanto por seus significados, e pode ser tomada como um breve clarão que testemunha a existência de homens e mulheres que, apesar da impotência de suas existências, resistem em sua vontade de expressão e de relação viva com a realidade”.⁸⁴¹

⁸³⁹ Cf. SILBERMAN, 2006, não paginado.

⁸⁴⁰ Cf. item 3.3 do capítulo 3.

⁸⁴¹ FONSECA, THOMAZONI, LOKMANN E BUKTUS, 2009, p. 413.

Guardadas as diferenças de enfoque, mas evidenciadas as marcas de seu discurso cênico, também *O Guesa Errante ou...* é também um pensamento e uma intervenção. O espetáculo é um pensamento (coletivo) que intervém (artisticamente).

O alcance e a eficácia exatos dessa intervenção são dados por demais complexos para serem aqui identificados, descritos e mensurados, mas um resultado, pelo menos, estou buscando, aqui, demonstrar, a partir de minha experiência como espectador e da leitura que construo desse espetáculo.

Ademais, as figuras dos três profetas-loucos, cujas narrações são oferecidas ao público de *O Guesa Errante ou...*, são relevantes porque contribuem para que essa dimensão interventora do artista seja colocada ao modo de pergunta, e não de solução, tendo em vista a compreensão positiva de utopia como “não lugar” ou “lugar nenhum” contraposto ao *topos* pós-moderno que se nos apresenta como supostamente inescapável.

Esse lugar sonhado está em “algum lugar” não como afirmação que se retroalimenta em um messianismo auto-laudatório, mas como a reafirmação de que, na perspectiva de uma “ecologia dos saberes” proposta por Boaventura de Souza Santos,

Sempre que há intervenções no real que em princípio podem ser levadas a cabo por diferentes sistemas de conhecimento, as escolhas concretas das formas de conhecimento a privilegiar devem ser informadas pelo princípio da prudência, que no contexto da ecologia de saberes consiste em dar preferência às formas de conhecimento que garantam a maior participação possível dos grupos sociais envolvidos na concepção, execução, controle e fruição da intervenção.⁸⁴²

É nessa perspectiva do alargamento de horizontes participativos que as figuras dos profetas-loucos ressaltam o caráter de pensamento-intervenção de todo *O Guesa Errante ou...*

⁸⁴² SANTOS, 2007, p. 90.

6.4 O Segundo Movimento

Neste item, focalizarei as sequências de cantos e danças dos atores/indígenas e o desfile da equipe de *O Guesa Errante ou.../G.R.E.S. Acadêmicos do Mákeneyá*.

6.4.1 Os cantos e danças dos atores/indígenas



FIGURA 16 – O segundo canto dos atores/indígenas
(apresentação de estreia do espetáculo em 10/12/2007)
Fonte: Cláudio Nadalin.

O primeiro momento cênico, a ser lido aqui, ocorre com a introdução do espectador em um outro registro de espetáculo, enquadrado pela trilha sonora ao vivo, que, por meio da construção cênica de atmosferas visuais e sonoras, alude vocal e instrumentalmente a referentes tais como floresta, mata, animais selvagens.

A luz diminui, disso decorrendo uma penumbra mais escura do que, até então, vira-se desde a entrada do público – apenas cortada por um foco que acompanha a figura do

Guesa/boneco dourado, que atravessa a cena – e, tendo por base um apoio percussivo muito marcado, articulado em um compasso ternário, sobre o qual ressoam as vozes de dois grupos de atores, executando, em *off*, uma mesma melodia arranjada vocalmente em triplo cânone: “Nhamandu / Jogweru / Nhanderu / Tenondé / Omãê / Nhandexy / Tenondé / Nhandere / Omãê”.⁸⁴³

No telão menor, ocorre a projeção em sombra de dois atores – um ator e uma atriz – que começam a desenvolver suas ações, em um efeito visual, como se um saísse de dentro do outro, o que sugere um parto, para, então, alternarem-se em primeiro e segundo plano, com o tronco inclinado e seguindo corporalmente a música instrumental e vocal, como indígenas que acompanham a música com movimento e postura típicos desse registro cultural.

No telão maior, sucedem-se linhas e pinceladas representando árvores e matas em variações de preto sobre fundo branco e vice-versa.

Os grupos de atores que cantam posicionam-se à esquerda e à direita do corredor central e, agora, visíveis – com suas malhas pretas com linhas brancas, as quais figuram a nudez tatuada do indígena –, jogam o corpo para um lado e outro, em movimentos cadenciados e curtos, quase sem sair do lugar.

Outros atores entram no corredor central com figurinos constituídos por malha branca com detalhes em preto, de mangas e pernas compridas, fazendo movimentos no plano baixo, deslocando-se com mãos e pés apoiados no chão, e sons que remetem a macacos e onças. Arranjos de cabeça em arame dourado completam sua caracterização.

Há, também, dois atores no plano alto, fazendo outras movimentações, usando outro estilo de figurino, com outros detalhamentos, como as asas de um grande pássaro (condor) e os padrões visuais da pele de uma serpente. Esses dois atores usam, também, arranjos de cabeça em arame dourado, que prolongam o formato dessa, sugerindo a cabeça dos respectivos animais figurados.

Após essa introdução, é interrompida a música, e um ator, de calça listada cinza, jaqueta e botas de couro e boné de fibras douradas, diz, com uma entonação radiofônica, entre insinuante e “canastrona”, os versos: “Hu! Berra / Sapo boi na cor...rrr...ente! /// - Nos

⁸⁴³ O roteiro, de Antonio Hildebrando. In: HILDEBRANDO (org.), 2008, p. 22.

rochedos ululam / Na sazão dos cajus, / Amazonas: fagueiros / Guerreiros / Vão pintados e nus”.⁸⁴⁴

Os atores que entoam a melodia adentram, então, a cena, um grupo vindo da esquerda para a direita e o outro, no sentido contrário. Começam, então, a realizar uma coreografia alternando os planos baixo, médio e alto, em dinâmicas rítmicas de movimento que ora seguem de perto os compassos da música, ora desdobram-se em contrapontos ao canto entoado.

O figurino dos indígenas já foi descrito anteriormente. Apenas uma das atrizes porta uma caracterização que se dá no sentido contrário da polarização cromática dominante, ou seja, veste um *collant* de malha branca com interferências em preto.

Ressalto que o efeito de nudez dos indígenas é obtido por meio do desenho nas malhas, de linhas indicando os traços físicos do desnudamento que é, ao mesmo tempo, tatuado, sendo que algumas malhas, em particular, completam essa caracterização ao ponto de haver o desenho dos órgãos genitais.

Ao mesmo tempo em que começa a primeira coreografia, as sombras do casal de atores, evoluindo no telão menor, continuam a fazer o mesmo movimento que remete à dança indígena, alternando-se em primeiro e segundo plano. Em um determinado momento, a projeção de sombras cessa – permanece a evolução corporal, vocal e musical dos atores no corredor central, sempre com apoio instrumental – e depois volta a ocorrer a projeção da sombra do casal. Quando os atores que evoluem no corredor central saem de cena, o casal projetado constrói a imagem em sombras de um parto às avessas.

Findas coreografia e canção, decorre uma sequência em que se destaca a passagem de uma caravela portuguesa em tamanho reduzido, contendo três bandeiras brancas e a típica Cruz de Malta vermelha, puxada e seguida pelas figuras dos profetas loucos Bispo do Rosário, Gentileza e Voz da América, ao som de vento obtido por um efeito de sopro ao microfone, em um dos momentos de maior lirismo visual do espetáculo.

A partir desse enquadramento semântico (chegada dos colonizadores), os atores, figurando os indígenas, deslocam a ênfase do indígena contemplativo, somente explorado, para figurar o indígena que tem iniciativa própria, concretizando essa transição semântica por

⁸⁴⁴ O roteiro, de Antonio Hildebrando. In: HILDEBRANDO (org.), 2008, p. 22.

meio de um jogo de sedução que se desdobra progressivamente até a concretização cênica de uma desenfreada orgia.

Nessa transição, os atores voltam a cantar outras duas canções, sendo que a segunda canção, a da sedução e mútua incitação ao prazer, tem a seguinte letra:

CORO DAS ÍNDIAS – **Stisioei,**⁸⁴⁵ **rei de flores / Lindo Temandaré,**⁸⁴⁶ /

CORO DOS ÍNDIOS – **Ruge-ruge estas asas / De brasas... / Cuidaru**⁸⁴⁷ **cerêre.**⁸⁴⁸ /

CORO DAS ÍNDIAS – **A grinalda teçamos / As cabeças de lua: / Oaca!**⁸⁴⁹ **Yaci-tatá!**⁸⁵⁰ / **Tata-yrá.**⁸⁵¹

CORO DOS ÍNDIOS – **Glórias da carne crua!**⁸⁵²

Alternam-se o coro masculino e o feminino e os atores/indígenas mostram a iminência de uma orgia tribal.

Adentram a área de cena do corredor central o ator mencionado anteriormente (o da voz “radiofônica”) e um ator/músico, tocando surdo e portando um arranjo de cabeça feito de arame, evidenciando sua inserção ritual no momento que se inicia.

Nesse ponto da sequência cênica, e encerrando o segundo canto, um outro ator, ao lado direito do corredor central, trajando um terno cinza completo (calça e paletó), e gravata marrom brilhante (um “homem branco” por excelência), diz ao microfone os seguintes versos, em uma entonação que remete a uma locução típica dos animadores de rodeios e feiras agropecuárias (esse é o significado atribuído por mim, diferentemente do que propõe a respectiva rubrica do texto dramático, a qual indica uma locução futebolística):

⁸⁴⁵“STISIOEI, aparentemente, nome de pássaro”. [O roteiro, de Antonio Hildebrando. In: HILDEBRANDO (org.), 2008, p. 24, nota 20]

⁸⁴⁶“TEMANDARÉ: O Noé dos Tubinambás: ‘aquele que fundou povo, o repovoador da terra’”. [O roteiro, de Antonio Hildebrando. In: HILDEBRANDO (org.), 2008, p. 24, nota 21]

⁸⁴⁷“CUIDARU: sf Clava, chata e esquinada, de aproximadamente um metro de tamanho, usada pelos selvagens do Pará. Sin: tamarana. WWW.kinghost.com.br/dicionario/cuidaru.html”. [O roteiro, de Antonio Hildebrando. In: HILDEBRANDO (org.), 2008, p. 24, nota 22]

⁸⁴⁸“CERERÊ: pequena coruja agourenta na qual, segundo a crença, se transformam os feiticeiros”. [O roteiro, de Antonio Hildebrando. In: HILDEBRANDO (org.), 2008, p. 24, nota 23]

⁸⁴⁹ OACA: sua cabeça (do tupi o + açã ou acang, cabeça). [O roteiro, de Antonio Hildebrando. In: HILDEBRANDO (org.), 2008, p. 24, nota 24]

⁸⁵⁰“YACI-TATÁ: estrela”. [O roteiro, de Antonio Hildebrando. In: HILDEBRANDO (org.), 2008, p. 24, nota 25]

⁸⁵¹“TATA-YRÁ: tatá, fogo; yra, mel”. [O roteiro, de Antonio Hildebrando. In: HILDEBRANDO (org.), 2008, p. 24, nota 26]

⁸⁵² O roteiro, de Antonio Hildebrando. In: HILDEBRANDO (org.), 2008, p. 24.

LOCUTOR – (Em tom de narração de futebol) – E a multidão / apinha-se ao em torno / Amostrando as cabeças nos ubis, / Range abalado / o fumarento forno, / A algazarra infernal toca os zenits! Setecentas mulheres, / Mais trezentas, milhoar / Ao ar livre, nos montes, / Nas fontes, / Ou à beira do mar! E lá vão! E lá vão! Pernas e braços / A revirar Macu, que solavancos / Que o frade leva, aos trancos e barrancos, / Entre aplausos gerais, palmas, fracassos! Tanto quorum concorre / Que nem numbro já tem: / Medalhões embolados / Doirados / Figas!... vejam quem vem! Macuuuuu!⁸⁵³

Logo após essa intervenção vibrante, o apoio instrumental, apenas percussivo, modifica-se para um andamento acelerado e de maior intensidade sonora, e começa a terceira canção, na execução da qual são emitidos sons mais falados, ou projetados, do que propriamente cantados, dos quais se distinguem apenas sílabas sincronicamente ritmadas em sua emissão coletiva, construindo um frenesi sonoro crescente, ao que os atores realizam uma coreografia não sincrônica, com duplas reunindo-se e desfazendo-se, utilizando todos os planos, movimentação que remete a uma orgia em pleno curso.

O ator/Voz da América, tendo acrescido ao seu figurino uma saia dourada por baixo da preta, acompanha a cena, e também uma atriz, cujo *collant* de malha é recortado de modo a exhibir seus seios, tendo na cabeça um arranjo feito de material vegetal de cor clara, como galhos finos de um arbusto, pintados de branco. Ambos, por sua postura e olhar, definem sua função de presidir o ritual orgiástico.

No telão menor, as sombras de dois atores produzem imagens estilizadas do colonizador, no caso, um representante da Igreja, um padre, submetendo sexualmente uma indígena, que lhe corresponde ao assédio.

Um dos momentos mais significativos dessa projeção é aquele em que a sombra da indígena, em um efeito visual de agigantamento em relação à sombra do padre, literalmente devora o religioso (ver figura 16).

Ao cessar o apoio da percussão, encerra-se esse momento cênico com versos de Sousândrade, ditos pelo ator/Voz da América, que fazem a transição para o desfile da Escola de Samba.

Do ponto de vista sintático, os momentos cênicos descritos acima evidenciam uma característica formal já apontada anteriormente, quando expus a leitura do monólogo-canção da

⁸⁵³ O roteiro, de Antonio Hildebrando. In: HILDEBRANDO (org.), 2008, p. 24.

atriz/sacertotisa, enfatizando a animação feita a partir de desenho em linhas: a opção por esse tipo de desenho como referência plástica e visual para a linguagem cênica do espetáculo.

Os atores/indígenas e atores/animais podem ser lidos enquanto signos desses referentes (indígenas, animais), mas também enquanto signos de linhas que se movem e que desenham no espaço e no tempo.

Nesse segundo caso, pode ser feita uma ligação com as projeções no telão maior que ocorrem ao longo de todo o espetáculo, marcadas pela digitalização de esboços, desenhos e animações baseadas em várias possibilidades de desenho em linhas, evocando a característica caligráfica dessa expressão. Esse caráter manual pode ser compreendido como uma da autoralidade, do autor que escreve, artesanalmente e tecnologicamente, de próprio punho, afirmando sua leitura do que vê por meio da exposição das linhas que traça no papel, no corpo, na voz, na música, na cena.

Os cantos e danças destacam-se, musicalmente, do que fora ouvido até então, na medida em que entram em cena sonoridades inspiradas na produção musical de indígenas brasileiros, considerando que, até então, o espectador ouvira – para além de efeitos sonoros e música incidental – somente músicas ou canções inspiradas na produção musical popular da América hispânica.

A marca dessa referência à musicalidade indígena brasileira – da qual muitas vezes encontramos-nos afastados, ou distantes, em nosso cotidiano – domina o discurso musical durante a primeira canção dos atores/indígenas, mesmo que depois o espetáculo module, nas duas canções seguintes, para outros registros culturais (canto modal no jogo de sedução e fala ritmada no canto da orgia).

Ao mesmo tempo, o canto indígena, enquanto traço cultural brasileiro, prepara o espectador para a emergência do samba, que se dá no momento cênico seguinte, cuja leitura será apresentada no próximo subitem.

A primeira canção (e a coreografia executada simultaneamente) demarca um campo semântico: aquele das tradições de canto e dança indígenas, vistos de um modo que valoriza um comportamento “simétrico” ou “apolíneo”: aqui o indígena é visto como produtor de uma musicalidade corporal e vocal em que as proporções harmoniosas colocam-se como as principais características.

A evocação desse traço marcante da cultura dos indígenas do Brasil sugere uma primeira ideia do indígena brasileiro, concebido como pacato e passivo. Aqui pode-se lembrar o mito do “bom selvagem” como modo estereotipado de conceber-se o indígena, seja como herói, seja como vítima de sua história.

Esse primeiro significado passível de atribuição, tendo em vista o trecho da sequência cênica aqui focalizada, vai ao encontro do que aponta Gersem dos Santos Luciano – Baniwa, primeiro indígena brasileiro a obter o título de Mestre em Antropologia Social, pela Universidade Federal de Brasília, quando fala de uma determinada compreensão do indígena, a qual diz respeito

[...] à antiga visão romântica sobre os índios, presente desde a chegada dos primeiros europeus ao Brasil. É a visão que concebe o índio como ligado à natureza, protetor das florestas, ingênuo, pouco capaz ou incapaz de compreender o mundo branco com suas regras e valores. O índio viveria numa sociedade contrária à sociedade moderna. Essa visão criada por cronistas, romancistas e intelectuais, desde a chegada de Pedro Álvares Cabral em 1500, perdura até os dias de hoje e tem fundamentado toda a relação tutelar e paternalista entre os índios e a sociedade nacional, institucionalizada pelas políticas indigenistas do último século, inicialmente, por meio do Serviço de Proteção ao Índio (SPI) e, atualmente, pela Fundação Nacional do Índio (FUNAI). Aqui o índio é percebido sempre como uma vítima e um coitado que precisa de tutor para protegê-lo e sustentá-lo, isto é, sem tutor ou protetor os índios não conseguiriam se defender, se proteger, se desenvolver e sobreviver. Daí a idéia da FUNAI como pai e mãe, ainda muito presente entre vários povos indígenas do Brasil.⁸⁵⁴

Partindo da análise de Luciano – Baniwa, e prosseguindo na leitura dos cantos e danças dos atores/indígenas em *O Guesa Errante ou...*, a segunda e a terceira canções, bem como o jogo de sedução e a desenfreada coreografia da orgia que lhes acompanham, apontam para uma outra semantização do indígena, deslocando a primeira impressão: aqui ele não é visto mais como “manso”, mas como “bravo”, agressivo, lascivo, poderosamente dono de sua ação, nesse caso, impulsionada pelo desejo sexual e celebrada na orgia estilizada desenvolvida pelo elenco. Esse é o comportamento “assimétrico” ou “dionisíaco”.

É possível alinhar essa segunda visão ao que expõe Luciano – Baniwa sobre uma outra perspectiva de compreender o indígena, a qual

[...] é sustentada pela visão do índio cruel, bárbaro, canibal, animal selvagem, preguiçoso, traiçoeiro e tantos outros adjetivos e denominações negativos. Essa visão

⁸⁵⁴ LUCIANO – BANIWA, 2006, p. 35.

também surgiu desde a chegada dos portugueses, através principalmente do seguimento econômico, que queria ver os índios totalmente extintos para se apossarem de suas terras para fins econômicos. As denominações e os adjetivos eram para justificar suas práticas de massacre, como autodefesa e defesa dos interesses da Coroa. Ainda hoje essa visão continua sendo sustentada por grupos econômicos que têm interesse pelas terras indígenas e pelos recursos naturais nelas existentes. Os índios são taxados, por esses grupos, como empecilhos ao desenvolvimento econômico do país, pelo simples fato de não aceitarem se submeter à exploração injusta do mercado capitalista, uma vez que são de culturas igualitárias e não cumulativistas. Dessa visão resulta todo o tipo de perseguição e violência contra os povos indígenas, principalmente contra suas lideranças que atuam na defesa de seus direitos.⁸⁵⁵

Temos, portanto, uma outra camada semântica que sucede e sobrepõe à primeira.

A duração relativamente longa desse ápice, visual e sonoro, da cena sedutora e orgiática, reforça a materialidade do jogo dos atores que, sem perder o acento lúdico, constroem um clima de densa sensualidade.

Em minha leitura, partindo do estado de coisas apontado por Luciano – Baniwa, mas avançando rumo a uma terceira possibilidade de significação, proponho que a expressão da sexualidade exacerbada, tal como é materializada no trabalho atoral e musical, contraposta à dança de caráter diametralmente oposto que a antecede no discurso cênico de *O Guesa errante ou...*, torna-se suporte para o vislumbre da orgia como metáfora da independência do indígena, de sua capacidade em definir seu destino, da não completa subserviência dele no processo de colonização portuguesa, de suas decididas independência e resistência.

Cogito também que a ideia do indígena como sujeito ativo em sua reação exacerbada pode ser compreendida como provocação com relação ao modo ingênuo e estereotipado com que o indígena ainda é visto por grande parte da sociedade brasileira, a qual pende para um ou outro extremo dentre os apresentados acima, entre outras tantas visões que se poderiam levantar.

A partir desse processo de atribuição de significados, decorrente da distinta separação⁸⁵⁶ dos dois momentos cênicos descritos, torna-se relevante indagar uma terceira abordagem do indígena, a qual se caracteriza, no dizer de Luciano – Baniwa,

[...] por uma visão mais cidadã, que passou a ter maior amplitude nos últimos vinte anos, o que coincide com o mais recente processo de redemocratização do país,

⁸⁵⁵ LUCIANO – BANIWA, 2006, p. 35-36.

⁸⁵⁶ Cf. item 3.4 do capítulo 3.

iniciado no início da década de 1980, cujo marco foi a promulgação da Constituição de 1988. Eu diria que é a visão mais civilizada do mundo moderno, não somente sobre os índios, mas sobre as minorias ou as maiorias socialmente marginalizadas. Esta visão concebe os índios como sujeitos de direitos e, portanto, de cidadania. E não se trata de cidadania comum, única e genérica, mas daquela que se baseia em direitos específicos, resultando em uma cidadania diferenciada, ou melhor, plural. Aqui os povos indígenas ganharam o direito de continuar perpetuando seus modos próprios de vida, suas culturas, suas civilizações, seus valores, garantindo igualmente o direito de acesso a outras culturas, às tecnologias e aos valores do mundo como um todo.⁸⁵⁷

A perspectiva descrita por Luciano – Baniwa adquire relevância particular, tendo em vista a origem étnica e a militância política desse autor, em prol da representação e organização dos povos nativos da região que veio a ser denominada Brasil a partir da colonização portuguesa.

Há, segundo esse autor, um avanço no resgate da identidade indígena, que se concretiza em leis e comportamentos, ainda que acompanhem os reveses que esse processo histórico sofre, como, “no campo das organizações indígenas”, o desafio de “lidar com o aparato jurídico-administrativo do Estado, que não reconhece os direitos dos povos indígenas e tem se tornado o principal instrumento de negação dos direitos indígenas”.⁸⁵⁸

Em uma dimensão mais ampla, o embate com “a própria noção limitada e etnocêntrica de cidadania, entendida como direitos e deveres comuns a indivíduos que partilham os mesmos símbolos e valores nacionais”,⁸⁵⁹ uma vez que, para Luciano – Baniwa, “os povos indígenas não partilham a mesma língua, a mesma história, os mesmos símbolos, a mesma estrutura social e, muito menos, a mesma estrutura política e jurídica da sociedade brasileira não-indígena”.⁸⁶⁰

Diferentemente, esses povos “possuem símbolos, valores, histórias e sistemas sociais, políticos, econômicos e jurídicos próprios”, seguindo “nas suas aldeias normas particulares que não são as do Estado brasileiro, e que podem mesmo ser contrárias às do Estado”.

Daí dizer que “o povo indígena, para adquirir sua cidadania, é muitas vezes obrigado a perder a sua identidade como índio”.⁸⁶¹

⁸⁵⁷ LUCIANO – BANIWA, 2006, p. 36.

⁸⁵⁸ LUCIANO – BANIWA, 2006, p. 82.

⁸⁵⁹ LUCIANO – BANIWA, 2006, p. 87.

⁸⁶⁰ LUCIANO – BANIWA, 2006, p. 87-88.

⁸⁶¹ LUCIANO – BANIWA, 2006, p. 88.

Em que pesem todas essas dificuldades – e não são poucas, nem simples – o fato de acessar-se tais informações, que são pertinentes a uma problemática social específica e cuja busca é suscitada pela cadeira referencial⁸⁶² estabelecida a partir do modo pelo qual o momento cênico de *O Guesa Errante ou...* é elaborado cenicamente,⁸⁶³ na perspectiva do *Gestus* da demonstração, esse alargamento de horizontes provoca o espectador, a partir da interrogação decorrente do *Gestus*, a deslocar-se do lugar comum em relação a essa presença constitutiva da cultura brasileira – os nossos povos nativos.

Mediando essas diferentes visões do indígena, estão as intervenções dos dois atores com versos sousandradinos: o primeiro deles cumpre a função de introdução do espectador à plena exibição de canto e coreografia “apolíneos”, enquanto o segundo, o animador de rodeio ou locutor de futebol (cujo desdobramento semântico direciona-se com variações específicas, conforme o referente adotado pelo leitor), e que eu designo como ator/locutor, anuncia o que se vai seguir – a orgia – como se fora um jogo, um esporte, sugerindo um evento sensacional, espetacularizando aquilo que o espectador vai assistir.

Desse modo, o ator/locutor e o texto que emite remetem ao processo midiático de espetacularização e exatidão a que qualquer conteúdo é submetido, quando de seu anúncio massivo, por meio da rede midiática de nossa sociedade de massa, em que tudo pode transformar-se em entretenimento.

Nesse sentido, tudo pode ser, conforme constata Fábio Macedo Velame, consumido pelo indivíduo ávido

[...] do diferente, da novidade, do exótico, e do cultural. O entretenimento é uma necessidade da sociedade de massa, é um fenômeno da vida, do terreno da necessidade, onde os objetos culturais, que são um fenômeno do mundo, com seus respectivos símbolos, concepções, códigos de representação e transmissão são alterados, transformados, deturpados tornando-se apenas um invólucro, uma casca sem conteúdo e significados.⁸⁶⁴

Portanto, a intervenção do ator/locutor funciona distanciando e problematizando antecipadamente o momento cênico da orgia que, desde esse ponto de vista, pode ser compeendida como uma exibição em si de um comportamento desenvolvido com o único fim

⁸⁶² Cf. KOUWSZAN, 1997, p. 107.

⁸⁶³ Cf. item 2.3 do capítulo 2.

⁸⁶⁴ VELAME, 2010, não paginado.

de chamar a atenção do espectador, que seria colocado como consumidor dessa cena em seu apelo erótico.

Essa dinâmica frenética pode ser associada ao que diz Bauman:

Para abrir caminho na mata densa, escura, espalhada e “desregulamentada” da competitividade global e chegar à ribalta da atenção pública, os bens, os serviços e sinais devem despertar desejo e, para isso, devem seduzir os possíveis consumidores e afastar seus competidores. Mas, assim que o conseguirem, devem abrir espaço rapidamente para outros objetos de desejo, ao contrário a caça global de lucros e mais lucros (rebatizada de “crescimento econômico”) irá parar. A indústria atual funciona cada vez mais para a produção de atrações e tentações. E é da natureza das atrações tentar e seduzir apenas quando acenam daquela distância que chamamos de futuro, uma vez que a tentação não pode sobreviver muito tempo à rendição do tentado, assim como o desejo nunca sobrevive à sua satisfação.⁸⁶⁵

Anunciar, seja como jogo de futebol, seja como exibição de rodeio – modalidades esportivas em que a massa humana é característica diferencial –, é remeter o desenvolvimento cênico que se segue à fala do ator/locutor a essa lógica desenfreada de buscar o novo a cada instante, na perspectiva de tudo ter que ser apresentado como um evento espetacular.

No entanto, algo acontece com a cena da orgia que, se recebe também o significado aqui atribuído, desdobra-se igualmente em outra direção de sentido.

Essa sequência cênica não apenas apresenta a orgia, em sua estilização coral, coreográfica e musical, mas insiste junto ao espectador, permanece, quase esgota a sua informação estética pelo alongamento de sua duração.

Portanto, se o momento cênico em foco parte de um não tempo da mercadoria espetacularizada, termina por afirmar a evidência do aqui e agora diante do espectador, ao redundar propositalmente o desenrolar de sua materialização teatral.

O discurso cênico afirma, portanto, não somente no plano simbólico, o indígena que arbitra, tenta e seduz o colonizador, e que altera o estado de coisas de uma relação que, a princípio, já estaria predefinida.

⁸⁶⁵ BAUMAN, 1999, p. 86.

A cena investe com a mesma intensidade no plano da materialidade, a qual resiste e persiste em sua densificada frequência de significação, no aqui e agora compartilhado com o espectador.

Essas são, portanto, mais algumas camadas semânticas que se acrescentam à medida em que o leitor embrenha-se, não na mata da competitividade, conforme a metáfora de Bauman, mas na selva imprevisível, labiríntica e multissêmica das tessituras semióticas engendradas pelo complexo expressivo que *O Guesa Errante ou...* configura.

Na contraposição entre o primeiro bloco (primeiro canto e dança) e o segundo (segundo e terceiro conjuntos de cantos e danças), mediados pelo anúncio de sua espetacularização, pode-se, mais uma vez, constatar a recorrência da exposição cênica de visões díspares em relação a um mesmo tema: o indígena, a partir de *O Guesa Errante ou...*, não é concebido nem apenas como o “bom selvagem”, nem unicamente como o “libertino”, tampouco somente como um produto esgotado por seu consumo midiático.

Nenhuma das possibilidades de significação aqui aventadas esgota a compreensão do indígena, que está além de uma reunião estanque de abordagens diversificadas.

Cabe, portanto, ao espectador posicionar-se diante de cada concepção e verificar em que a sua própria visão aproxima-se, ou não, daquelas apresentadas cenicamente. E, sobretudo, torna-se necessário checar até que ponto são desconhecidos os povos indígenas que habitam o Brasil, os quais são colocados em situações aviltantes de sobrevivência por interesses da sociedade brasileira, dita democrática.

Os cantos e danças indígenas em *O Guesa Errante ou...* tornam-se relevantes, ao serem interrogados por meio do *Gestus*, porque problematizam a visão preconceituosa e redutora, que predomina no Brasil, em relação ao indígena nativo.

Ao vê-los cantando e dançando em congressos e protestos, percebo a lacuna que existe entre o conhecimento, difundido socialmente no Brasil, e a realidade mais profunda e complexamente compreendida de nossos povos indígenas.

A história pregressa dessas etnias, desse conjunto de povos, e seu momento atual, em que se deparam com o agronegócio em expansão e com as insistentes ocorrências do garimpo (ainda que esse tenha sido legalmente criminalizado quando praticado em reservas

indígenas),⁸⁶⁶ podem ser pensados e tratados, de um modo mais responsável do ponto de vista social, se partirmos, por exemplo, da premissa colocada pela cena em exame: eles não são nem heróis, nem vítimas, nem ingênuos, nem perversos, nem “folclóricos”, nem “exóticos”.

Ressalto que esse desdobramento reflexivo foi-me tornado acessível por meio da leitura que construí desse momento específico do discurso cênico do espetáculo, a partir de sua interrogação pelo *Gestus*.

6.4.2 O desfile dos atores/G.R.E.S. Acadêmicos do Mákeneyá



FIGURA 17 – O desfile dos atores/G.R.E.S. Acadêmicos do Mákeneyá
(apresentação de 14/12/2007)
Fonte: Álvaro Starling.

O desfile dos atores/Escola de Samba tem como introdução os seguintes versos, ditos pelo ator/Voz da América: “Deste mundo do diabo / Dom Cabral se apossou, / E esta noite da Arábia, / Astrolábia / Desde então se bailou”.⁸⁶⁷

⁸⁶⁶ Cf. dados sobre essa questão social em página disponível em <<http://www.institutoiepe.org.br/noticias/47-eventos/167-problematiza-do-garimpo-e-discutida-por-povos-indigenas-do-brasil-guiana-francesa-e-suriname.html>>. Acesso em 26/04/2012.

A mesma figura que preside o ritual orgiástico, na cena anterior, agora anuncia o ritual carnavalesco.

Logo ouve-se uma chamada típica: “Chora, cavaco!”

Acompanhados pelo cavaquinho, começam a cantar o samba-enredo, ao microfone, na área dos instrumentos musicais, um ator, sem camisa, e uma atriz, com um cachecol dourado e camisa de malha branca onde vê-se o emblema da G.R.E.S. Acadêmicos do Mákeneyá, composto pelo desenho estilizado do ator/condor e o nome da Escola.

No telão maior, em um primeiro momento, é projetada, palavra por palavra, a letra do refrão do samba-enredo, e, em seguida, as estrofes entram, verso por verso, variando, desse modo, a dinâmica de aparecimento do texto na projeção.

Eis os versos do samba, todos retirados do poema *O Guesa*:

Aos céus sobem estrelas, / Tupã-Caramuru! / É Lindóia, Moema, / Coema, / É a Paraguacu; // De ema o beijo, trombejo / No agro, o flagro, o barão / Toilarias no globo do lobo / Da onça o cabro, o cabrão // Aos céus sobem estrelas, / Tupã-Caramuru! / É Lindóia, Moema, / Coema, / É a Paraguacu; // Hieroglifos-mosaicos / São, do papa-maná / alta lucubração, / Barracão; / Guarani, guaraná. // Aos céus sobem estrelas, / Tupã-Caramuru! / É Lindóia, Moema, / Coema, / É a Paraguacu [grifo nosso, do refrão do samba-enredo]⁸⁶⁸

Em seguida à primeira execução do samba-enredo, começa o desfile propriamente dito, ocupando todos os corredores, da esquerda para a direita.

Em primeiro lugar, como elemento da Comissão de Frente, o ator/folião/condor,⁸⁶⁹ realizando movimentos já utilizados em sequência cênica anterior – em que figura esse animal na ambientação cênica da selva –, que antecederam os cantos e danças indígenas, agora desenvolve uma coreografia em que agita elegantemente as asas, bem como dá relevo a movimentos de perna e muitos giros e piruetas, em tudo sugerindo um pássaro e um bailarino.

⁸⁶⁷ O roteiro, de Antonio Hildebrando. In: HILDEBRANDO (org.), 2008, p. 24.

⁸⁶⁸ O roteiro, de Antonio Hildebrando. In: HILDEBRANDO (org.), 2008, p. 24-25.

⁸⁶⁹ Neste subitem, será necessária, em alguns casos, essa tripla classificação, pela sobreposições de funções semióticas dos atores na sequência cênica em foco.

Segue-o a Comissão de Frente propriamente dita, a qual é composta pelos quatro atores/foliões/profetos loucos, que volta e meia unem seus estandartes e cajados para girar em torno do mesmo eixo, movimento comum em desfiles de escolas de samba.

Depois da Comissão de Frente, atores/foliões tocando instrumentos percussivos típicos (surdo, caixa, tamborim, agogô, entre outros) e trajando a camisa da Escola de Samba e um short dourado brilhante, adentram a cena, permanecendo no lado esquerdo do corredor central, devidamente ressignificada em passarela de desfile de Escola de Samba.

A mesma atriz que preside a cena da orgia figura agora a foliã/madrinha da bateria, com o mesmo arranjo de cabeça, segurando um objeto composto de varas finas de madeira em forma de lira e levando uma faixa dourada na cintura, exibindo novamente os seios.

Logo entra o primeiro destaque do desfile, o grande boneco dourado, evoluindo de acordo com o ritmo da música, e, dessa vez, deixando ver o ator/folião que o manipula, de bermuda branca e usando a camisa da Escola. O ator que fornece a voz ao boneco, não segue junto ao mesmo, nesse momento do espetáculo.

A primeira ala é composta por atores/foliões com as máscaras utilizadas quando da primeira narração da lenda do Guesa, naquele momento figurando os jovens artistas. Suas máscaras, agora, funcionam como adereços utilizados na coreografia intermitente que executam.

Destaca-se, nesse grupo, a figura do membro da escola machucado – tudo indica que realmente, nessa apresentação de *O Guesa Errante ou...*, esse ator estava de fato com o calcanhar esquerdo luxado, pois seus comportamentos físicos limitados repetem-se em outras participações suas no espetáculo.

Na sequência cênica em foco, essa característica do ator torna-se um componente de acaso que enriquece a trama visual do desfile, sem deixar de lhe dar um toque extra de humor e detalhismo, além do que, um folião que brinca, mesmo machucado, confere uma importância singular ao desfile do qual é parte integrante.

O primeiro carro alegórico compõe-se de placas da madeira formando uma espécie de templo, recortado em estilo cubista, e, sobre a superfície do suporte, veem-se pintadas imagens que se configuram como mosaicos, figuras que surgem da junção da pintura de cacos coloridos (em branco, preto e dourado). Há nesse carro alegórico, entre outras, no centro, a

figura de um indígena, de um pajé, ou de um deus antropomorfo, e a de uma pomba que sobressai acima do conjunto.

O próximo destaque é a atriz que antes figura a serpente, agora atriz/passista/serpente da Escola de Samba, alternando os mesmos movimentos sinuosos usados na cena da selva com outros, de samba no pé.

Seguindo essa atriz, entra o próximo carro alegórico, a mesma caravela que anteriormente cruza a área de cena sob o olhar dos atores/indígenas: a embarcação é levada agora por três atores/foliões, dois de calção de banho e óculos de mergulho, um deles calçando pés-de-pato e o outro, touca de natação, e o terceiro ator/folião encontra-se caracterizado tal como estava enquanto ator/locutor da cena da orgia, com seu terno e gravata.

Nesse momento, entram o ator/folião/mestre-sala e a atriz/foliã/porta-bandeira, ambos tendo como caracterização de base a malha que designa os indígenas no espetáculo: ele, de malha preta com motivos em branco, ela, vice-versa.

Ele usa um chapéu claro e um grande leque de penas de avestruz pintadas de vermelho vivo. Ela traz à cintura uma armação em arame fino como saia rodada, um arranjo de plumas de cor branca, preta e dourada e, nessas mesmas cores, a bandeira da escola, cujo emblema é projetado durante a fala da atriz/diretora do museu. O casal evolui com gestos e reverências típicos.

A ala seguinte é a dos atores/foliões/indígenas, com o mesmo *collant* de malha utilizado anteriormente, e cada ator leva arco e flecha como adereço. Ora dançam livremente, ora executam em coro os mesmos movimentos com o arco.

O terceiro carro alegórico é constituído por um enorme boneco, representando um indígena de cabelos longos, rosto pintado com faixas em tinta preta, saia de cordas finas ou folhas finas de palmeira, assentado no chão, com os braços estendidos, tendo em uma mão uma peça com plumas e na outra uma de forma arredondada. À frente do boneco, no chão, um vasilhame em forma de bilha de água, sugerindo um artesanato indígena (ver figura 18).



FIGURA 18 – Carro alegórico do desfile,
figurando um indígena que oferece seu artesanato (apresentação de 14/12/2007)
Fonte: Álvaro Starling.

Nesse momento, surge a ala das atrizes/baianas, caracterizadas com *collants* pretos e saias rodadas de tule branco com sobreposição de cordas ou tiras de origem vegetal, de cor mais clara, em movimentos de giro, como convém a essa ala.

De repente, em pleno desfile, é feita uma pausa geral, a iluminação é repentinamente escurecida, todos os atores ficam estáticos, e são projetados, no telão maior, os seguintes versos:

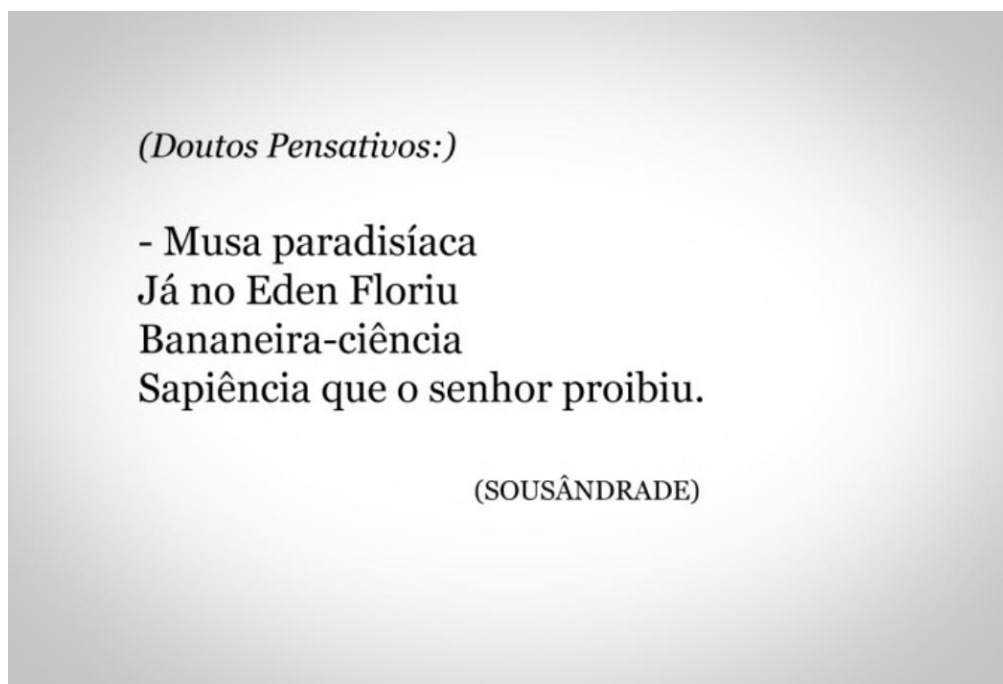


FIGURA 19 – Projeção de versos sousandradinos quando da interrupção do desfile
Fonte: Conceição Bicalho, Cláudio Oliveira, Daniel Hazan, Fernando Modesto.

Após a projeção, o desfile é retomado com redobrada energia, e andamento um pouco mais rápido.

Agora, a bateria segue as baianas e, atrás desta, vêm integrantes da equipe da peça, todos cantando o samba e usando a camisa da Escola, alguns com latinhas de cerveja na mão.

Estão nesse grupo o dramaturgo/diretor, os preparadores corporais, uma das preparadoras vocais, um dos cenógrafos e figurinistas, um dos assistentes de direção, um dos produtores executivos, um dos artistas visuais que pintam, quando da entrada do público. Eles entram em cena, entre vários outros colaboradores (ver figura 20).



FIGURA 20 – Integrantes da equipe técnica/foliões seguindo o desfile
(apresentação de 14/12/2007)
Fonte: Álvaro Starling.

Fechando o desfile, surge um ator figurando um gari, com típicos uniforme e boné de vivo alaranjado e vassoura à mão, sambando e cantando.

O ator/gari interrompe sua ação, olha para o público, faz que fica sem jeito, começa a varrer a passarela central, faz uma pausa, e, então, recomeça a cantar e dançar, freneticamente, voltando-se para o público, evoluindo com sua vassoura pela passarela central, tornando-se ele ator/gari/folião, transformando-se ele próprio no espetáculo, para, logo depois, sair de cena correndo, ainda cantando e dançando.

Após uma pausa, o ator/locutor diz ao microfone, com a mesma entonação utilizada antes da sequência cênica da orgia: “**Nus, disformes, quebrados / Neos, rijos, sem dó! / Vênias... gira, Baníua, / A Caríua / Doce moco-ro-ró / Macuuuuu!**”⁸⁷⁰

A partir dessa emissão de texto, o casal de puxadores retoma, ainda mais velozmente, o samba-enredo, ao que começam a passar novamente pelos corredores, correndo, pulando e sambando caoticamente, os componentes da Escola de Samba, dessa vez sem os carros alegóricos.

⁸⁷⁰ O roteiro, de Antonio Hildebrando. In: HILDEBRANDO (org.), 2008, p. 25.

Por fim, sai a bateria da Escola de Samba, permanecendo apenas uma atriz no palco, figurando uma indígena.

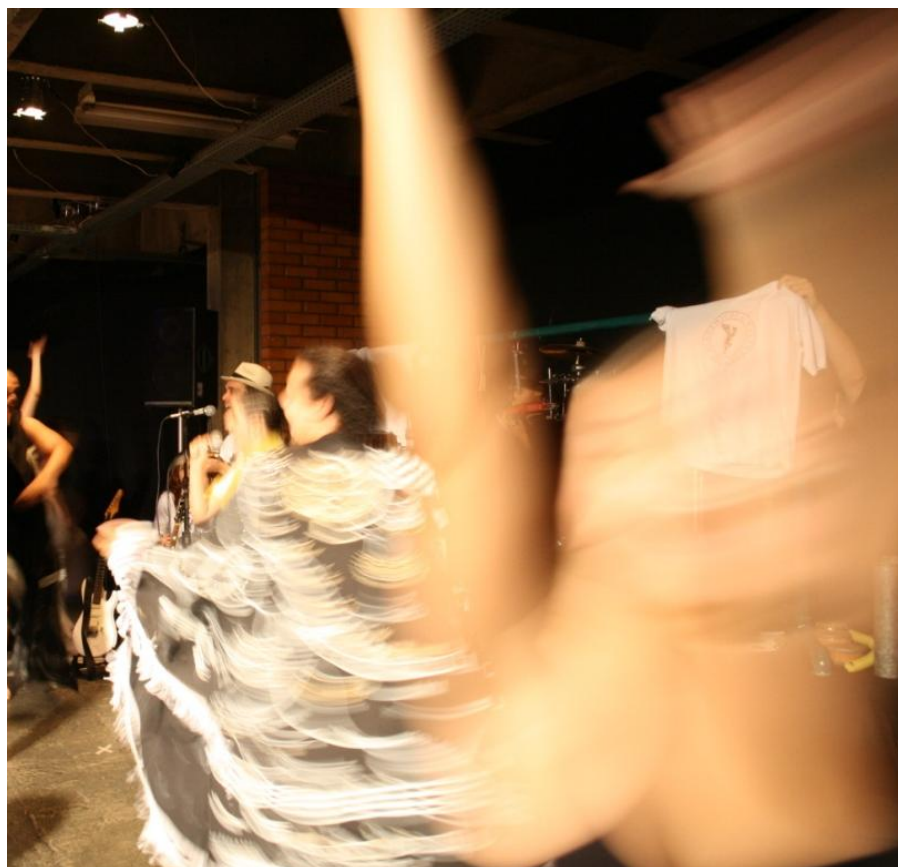


FIGURA 21 – A retomada do desfile, em alta velocidade.
(apresentação de 14/12/2007)
Fonte: Álvaro Starling e Guilherme Dias

A sequência do desfile da Escola de Samba torna possível demonstrar uma série de expedientes cênicos por meio dos quais diversos elementos e significados são retomados e modificados, adquirindo novas funções semióticas.

Do ponto de vista sintático, a operação mais evidente é a ativação da mobilidade dos signos teatrais envolvidos.⁸⁷¹

Antes, atores/figuras que compõem as cenas anteriores são transformados em atores/foliões/figuras, ou seja, diversas figuras são transportadas de seu uso como signos da narrativa da peregrinação do Guesa para uma nova função na enunciação cênica: agora são

⁸⁷¹ Cf. item 4.2 do capítulo 4.

refuncionalizados e passam a compor o enredo da Escola de Samba que havia sido anunciada no começo do espetáculo pela atriz/diretora do museu.

Outro aspecto que se pode examinar a partir da sintaxe do espetáculo, com relação ao uso que ele promove dos versos sousandrados, fica evidente quando compara-se, por exemplo, esse momento cênico com a execução de *Canción con todos*.

No momento anterior, o conteúdo verbal da canção, ainda que dificultado por ser entoada em espanhol, não deixa de constituir-se como um dos fundamentos da produção de sentido cênico.

Com o samba-enredo ocorre um outro processo: trata-se de um efeito de sentido obtido junto ao espectador que, sem entender mais amplamente o texto das estrofes do samba-enredo (os versos sousandrados), reconhece-as de imediato, tem a nítida sensação de compreendê-las cabalmente.

Por meio de operações intertextuais, que remetem o leitor da cena a inúmeros outros sambas-enredo, o conteúdo do que é entoado como samba-enredo em *O Guesa Errante ou...* que tem a aparência de uma colcha de retalhos, ou versos, ou palavras, em que a tônica indígena dos termos predomina, acento que é reforçado devido à sua recorrência no espetáculo e ao entorno do desfile, o qual enfatiza esse campo semântico.

Prestando um pouco mais de atenção, a composição verbal das frases, por sinal estrofes retiradas inteiras de *O Guesa*, não é apreensível em termos lingüísticos, no que se refere a seu significado verbal, em um tempo viável para sua assimilação no aqui e agora da cena.

O entendimento da letra não vem, portanto, a não ser muito fragmentado, e o que se obtém é dominado pelo refrão (“aos céus sobem estrelas”, além dos termos indígenas).

O significado verbal, ou seja, o que o samba diz enquanto letra, fica completamente ofuscado e chega a tornar-se desnecessário, tal a pertinência do encaixe dos versos à melodia, e do enquadramento dessa no estilo musical proposto.

É possível descrever o que acontece com o conjunto letra e música como a junção inextricável de uma opacidade (os versos sousandrados) com uma transparência (a melodia do samba-enredo e a enunciação cênica do mesmo).⁸⁷²

⁸⁷² Cf. item 4.6 do capítulo 4.

Indagando o referente desse samba, pode-se chegar ao conjunto de todos os sambas-enredo e, prosseguindo na cadeia referencial,⁸⁷³ é plausível chegar à discussão da produção em massa desse estilo musical, tendo em vista a multiplicação das Escolas de Samba e a veiculação massiva desses produtos musicais.

A letra do samba-enredo configura-se, portanto, em sua concretização cênica, com um texto que se apreende sem que seja enfatizado o conteúdo verbal do mesmo, e obtém-se o efeito pretendido, ou seja, a mobilização do espectador para a festa a que convida o espetáculo no momento do desfile do G. R. E. S. Acadêmicos do Mákeneyá, muito mais pela força do estilo musical e do conjunto visual do que por uma letra organizada racionalmente.

Por sinal, o “eu não sei” provindo do termo indígena que dá nome à Escola de Samba pode ser transferido para o “eu não sei” do espectador, que, de um ponto de vista logocêntrico, não sabe do que trata o canto, mas o acompanha, e canta, e lhe atribui significado que não é verbal, mas musical e celebrativo.

É possível, portanto, acompanhar esse “não saber” assumido não como ignorância alienada, mas como contigência imanente a todo processo de conhecimento.

Não se sabe algo, que vai sendo conhecido no exercício de sua paulatina compreensão.

Constitui-se o sentido, aqui, no ato de celebração da convivência, para além de todos os demais significados que se possam atribuir a essa sequência cênica em particular.

Dois momentos destacam-se, ao longo do desfile, em minha análise e interpretação: a pausa e o carro alegórico que representa um indígena com a mão estendida.

A pausa possibilita descrever alguns dos movimentos de leitura do desfile.

Após essa sequência cênico-musical ter-se instalado enquanto registro de cena, a evolução da Escola de Samba passa a imprimir uma dinâmica tal que, em determinado momento, o espectador começa a esperar pela sua continuidade e põe-se a cogitar como será a sua finalização.

Quando é interrompida a cena, e são projetados os versos de Sousândrade (ver figura 19), o primeiro impulso é compreender a parada como modo de finalização da cena, e mesmo

⁸⁷³ Cf. KOUWSZAN, 1997, p. 107.

do espetáculo (em minhas experiências presenciais como espectador, era frequente o aplauso nesse momento cênico).

Ao estender-se no tempo da pausa e com a permanência da projeção, vem um segundo movimento, que é indagar o motivo da paralisação da cena.

A indagação torna-se busca de hipóteses de significado para a pausa, e, nesse momento, o desfile é retomado, mas, devido à interferência da interrupção, já não é mais o mesmo, carrega agora a influência do silêncio “ouvido” e da palavra projetada, que podem ser ativados ou não, mas passam a pertencer aos recursos de busca do sentido cênico do momento aqui examinado.

Do silêncio, que se opõe radicalmente à ruidosidade própria do desfile, pode-se depreender que há algo oculto, algo que se passa em um outro nível dramático, e que se expressa pela ausência de ação, movimento e som.

Quanto à palavra projetada, a estrofe citada na projeção, ainda que se desconheçam o contexto e as características do poema *O Guesa*, oferece diversas palavras passíveis de atribuição de significado: “musa”, “Éden”, “bananeira-ciência”, “senhor”, “proibiu”.

É nítida a intertextualidade com o livro do Gênesis, da Bíblia, no que se refere à expulsão do homem do Paraíso: um espetáculo teatral é interrompido, e sua apresentação transcorre nos corredores de um prédio de uma universidade, a interrupção dá-se durante um desfile de Escola de Samba, cujas características aproximam-no da literalidade, ou seja, é um quase-desfile, e não apenas a representação de um.

A ligação entre a proibição dessa ciência outra (a do desfile, da celebração, da arte coletiva e coletivizada), com aquela que muitas vezes é vista como a socialmente válida no meio acadêmico, leva a pensar na arte e sua relação com a ciência, cuja conflituosidade já foi mencionada anteriormente.

A arte situa-se, em que pesem os avanços das últimas décadas, ainda em um estágio precário de reconhecimento enquanto conhecimento em si, tão válido quanto outros tipos de conhecimento, tais como o científico e outros por ele reconhecidos ou “tolerados”, como o filosófico e o teológico.

A arte pode ser localizada “do outro lado” do conhecimento socialmente chancelado, localização epistemológica que, nas palavras de Boaventura de Souza Santos, é vista pelo pensamento dominante não como “conhecimento real”:

[...] existem crenças, opiniões, magia, idolatria, entendimentos intuitivos ou subjetivos, que na melhor das hipóteses podem se tornar objeto ou matéria-prima de investigações científicas. Assim, a linha visível que separa a ciência de seus “outros” modernos está assente na linha abissal invisível que separa, de um lado, ciência, filosofia e teologia e, de outro, conhecimentos tornados incomensuráveis e incompreensíveis por não obedecerem nem aos critérios científicos de verdade nem aos critérios dos conhecimentos reconhecidos como alternativos, da filosofia e da teologia.⁸⁷⁴

Uma vez aceito o significado que atribuo ao resultado da interrupção em termos de produção de sentido cênico, e, a partir do aporte reflexivo e provocador do autor citado, posso dizer que o discurso da cena não se fecha na problemática social evocada: essa é apontada, constatada, incluída como significado que compõe a cena, aludindo o abismo entre a festa do *ludus* e sua interdição pela *scientia*, e o espetáculo dá continuidade à sua enunciação, agora, devidamente distanciada pela breve interrupção procedida.⁸⁷⁵

Com relação ao carro alegórico destacado, chama a atenção o fato de, em um desfile em que o enredo gira em torno do universo indígena – e aqui, mais uma vez, o mesmo objeto é apresentado ao espectador em mais de uma abordagem (conforme a leitura da sequência cênica anterior, já haviam sido entregues visões diferenciadas do indígena brasileiro) –, um dos carros alegóricos expor a imagem de um indígena sentado no chão e estendendo ambos os braços, remetendo à ação de oferecer algo, podendo-se pensar na situação de comercializar artesanato, uma das fontes de renda dessas populações.

A postura do boneco, dando a impressão de olhar para cima, supõe alguém em um plano mais alto que o indígena. A remissão à relação de poder, de dependência econômica, de deslocamento de um sistema cultural para caber em outro, coloca-se como questão suscitada pela imagem.

Festeja-se o indígena, uma vez que ele é o tema do enredo do desfile, e expõe-se, como carro alegórico, uma imagem que remete a uma problemática social que contrapõe-se a

⁸⁷⁴ SANTOS, 2007, p. 73.

⁸⁷⁵ Cf. item 2.1 do capítulo 2 e item 3.1 do capítulo 3.

qualquer característica festiva, do que decorre que essa imagem é celebrada em meio à apoteose da vibração geral da cena, como se não importasse o que se está levando como carro alegórico.

Há um sentido de provocação nesse signo cênico, em sua relação com os demais signos e no conjunto de significados que surge a partir da cogitação do respectivo referente, e surgem interrogações.

Festejamos tudo, não importa o quê, o importante é sambar? Tudo vira traço cultural a ser citado e a miséria pode passar por folclore? Tudo é espetáculo? Espetacular?

Aqui é plausível remeter o detalhe em foco no discurso cênico do desfile ao pressuposto de que, nas palavras de Debord,

O conjunto dos conhecimentos que continua a se desenvolver atualmente como pensamento do espetáculo deve justificar uma sociedade sem justificativas e constituir-se em ciência geral da falsa consciência. Esse pensamento está inteiramente condicionado pelo fato de não poder, nem querer, pensar sua própria base material no sistema espetacular.⁸⁷⁶

Conforme Debord, a sociedade do espetáculo, em sua rede de relações aparentemente injustificadas, ocasiona que sua expressão cultural transcorra sem maiores explicações em prol de sua pura exibição, e, somente na superfície de seu fluxo, pode continuar a deslocar-se de modo a não permitir que se ancorem reflexões passíveis de fazer esse ciclo ininterrupto coagular em reflexões mais ou menos plausíveis.

A imagem do indígena socialmente fragilizado, que desdiz a afirmação plena do indígena enquanto força cultural, não emperra as engrenagens da grande vitrine em que o verbo de ordem é seguir o ritmo, é deixar-se levar.

Sem que se destituam outros caminhos de significação que continuam a ser percorridos simultaneamente pelo espectador no intrincado semiótico do momento cênico em exame, a interrogação desse signo específico resulta, a meu ver, nessa direção reflexiva e fundamenta a relevância social desse elemento em particular.

⁸⁷⁶ DEBORD, 2009, p. 127.

Continuando o exame dessa sequência cênica, constato que, na configuração cênica que se baseia na retomada, ao longo do desfile, de significantes já utilizados em outras sequências anteriores, os significados anteriores não deixam de participar das novas funções atribuídas aos atores/figuradores, mas acumulam-se, complexificando a sua leitura.

Como já evidenciei na descrição, o ator/condor é agora ator/folião/condor, ou seja, é um ator que figura um folião, que figura um condor.

Essa é uma possibilidade de descrever-se o movimento de acumulação de significados que a cena em pauta promove, ou seja, a leitura aqui parte do pressuposto de que, antes de ser desfile, trata-se de uma cena de um espetáculo teatral. Esse é um enquadramento do qual não se pode sair.

No entanto, há algumas complicações para a continuidade da leitura, e é necessário apresentar aqui pelo menos duas.

A primeira dá-se devido ao tempo que é concedido a esse desfile, proporcionalmente à duração do espetáculo como um todo: são pelo menos 15 minutos de desfile, o que vai transformando a experiência do espectador, modificando seu modo de receber a cena, uma vez que se vai instalando uma atmosfera que se torna mais e mais densa, devido à materialidade mesma das evoluções de atores e seus objetos, e à repetição contínua do samba, o que remete, e, paulatinamente, aproxima-se da fruição de, por exemplo, um desfile carnavalesco carioca.

Imagem e som vão solidificando-se para a percepção, e vão trazendo, estranhamente, a sensação de que o que está ocorrendo, é, de fato, um desfile.

Há um movimento de denegação que começa a desenvolver-se, e a teatralidade,⁸⁷⁷ conquanto não seja posta de lado, acaba por ficar embaçada pela emergência inusitada de uma relação carnavalesca concreta irrompendo por sobre a “relação teatral”⁸⁷⁸ que caracteriza o trânsito espectador/espetáculo durante toda a narrativa cênica de *O Guesa Errante ou...*

O distanciamento que ocorre em grande parte das cenas agora sofre a interferência de uma mobilização do espectador, para além do racional. É uma participação física, vibratória,

⁸⁷⁷ Cf. item 4.3 do capítulo 4.

⁸⁷⁸ Cf. DE MARINIS, 2005, p. 89-93.

que não deixa de ser mediada pela memória do samba, de sambar, de cantar, a qual é predisposição frequente em grande parte dos brasileiros.

A “relação teatral” oscila e, com a escanção do desfile, a memória imediata das cenas anteriores vai dissolvendo-se em prol da atribuição de outros significados ao que se vê em cena.

Trata-se, desse modo, de uma problematização exatamente dessa modalidade específica de relação social: a que acontece entre um espectador e um espetáculo teatral.

O espectador deve ser levado pelo espetáculo ou manter a possibilidade de não sê-lo? Quando o público é “tragado” pela cena, pode, ao mesmo tempo, interrogá-la? Há interrogação reflexiva passível de coexistência com o envolvimento emocional?

Precisamente por incidir provocadoramente nessa direção de questionamentos, é que o momento cênico do desfile da Escola de Samba adquire particular relevância na leitura que faço de *O Guesa Errante ou...*

O segundo desafio para o leitor dessa sequência cênica advém do fato de a equipe artística e técnica do espetáculo adentrar a área de cena, figurando participantes da Escola de Samba seguindo-a, cantando, dançando e bebendo, remetendo aos donos das Escolas e a outros componentes desse tipo de agremiação.

Nesse momento, ficamos diante de uma situação singular, com relação à definição da referencialidade:⁸⁷⁹ quem está ali? É o diretor/dramaturgo, que também é professor, ou é um ator/folião? É o preparador corporal e o figurinista, ou são atores/foliões?

É possível responder de imediato: sim, são atores figurando foliões, nada mais.

Ocorre que são a equipe artística e técnica do espetáculo teatral, e essa não se vê, normalmente, em cena. Em relação à norma⁸⁸⁰ predominante nos espetáculos teatrais que eu acompanho há 25 anos, não é uma ocorrência frequente.

Essa equipe – sei disso porque tal dado já estava ao alcance de meu universo de referimento,⁸⁸¹ enquanto aluno que, então, eu era do Mestrado da EBA/UFMG quando pela primeira vez assiti a *O Guesa Errante ou...* – é também uma equipe de professores e alunos,

⁸⁷⁹ Cf. item 4.4 do capítulo 4.

⁸⁸⁰ Cf. a ideia de código teatral como norma em FISCHER-LICHTE, 1999, p. 295-297.

⁸⁸¹ Cf. ECO, 2002, p. 113.

além de outros colaboradores. Há uma comunidade pedagógica que, mesmo nas escolas de teatro, não costuma entrar em cena.

Outros espectadores poderão fazer outra leitura e não problematizarão o que estou levantando aqui, mas a interrogação do *Gestus* e as categorias de apoio que estabeleci para minha proposta de leitura levam-me a inquirir o sentido de ver-se em cena a equipe artística e técnica, não somente cantando, dançando e bebendo, mas, também, compartilhando e apostando, investindo sua presença física na participação em ato, na realização de um dos momentos centrais de *O Guesa Errante ou...*

De modo semelhante ao ator/Gentileza, que não somente figura o profeta, mas é gentil de fato ao entregar uma flor real a uma espectadora concreta, após o monólogo que trata do referente da respectiva figura, a equipe artística e técnica de *O Guesa Errante ou...* faz-se presente, ou assina, com sua presentificação, o fato de estarmos realizando juntos (sujeitos do espetáculo e espectadores) um ato teatral.

Aqui, postura (física) e atitude (psicológica, ética, política) fundem-se.

A reflexão sobre a dimensão pragmática da semiose cênica do espetáculo em foco produz, nesse caso, um dado relevante: em minha relação com o signo “equipe artística e técnica em cena” deslocou minha compreensão do todo da cena, fui implicado enquanto aluno de Mestrado, vendo o professor Hildebrando, que há poucos dias havia participado de minha banca de qualificação, também ele dramaturgo e diretor de *O Guesa Errante ou...*, cantando e dançando, e bebendo cerveja, percorrendo os três corredores que compunham a área de cena.

Estavam ali ele e outros conhecidos meus, em meu percurso de estudos acadêmicos, que eu compreendia não serem propriamente atores do espetáculo, mas colaboradores na criação do mesmo.

Para meus quadros de referência, foi inusitado.

Há algo, nessa situação particular, que segue interrogando-me, e, em busca de respondê-la, desenvolvo esse trecho de minha reflexão e da escrita de minha Tese.

Essa inquietação provém, pelo que consigo até agora compreender, de uma ação do “mundo da cena” sobre a “cena do mundo”, que se volta de novo sobre o “mundo da cena”.

Há um jogo de espelhos que passa pela autorreferencialidade da obra de arte, mas que vai além, vai ao outro, à diferença que inaugura um novo marco de possibilidades não somente de ler-se um espetáculo, mas de apreenderem-se outras dinâmicas que podem ser identificadas mediante a compreensão desse processo.

A partir de meu embate com esse momento cênico específico da sequência em questão, um limiar foi transposto, ou, em termos brechtianos, um efeito de distanciamento⁸⁸² cumpriu-se: fui levado a repensar a noção “estável” que eu tinha das relações que norteiam e segmentam o lugar do artista, o lugar do diretor teatral, o lugar do professor universitário, o lugar do pesquisador, o lugar do leitor da cena.

Esse efeito abrange, inclusive, a compreensão da teoria teatral brechtiana, que começou a alargar-se e não se colocar tão monolítica como havia parecido, por vezes, para mim.

Mesmo tendo em vista que ainda há muitos outros detalhes a tratar em relação a essa sequência cênica específica, encerro aqui minha leitura do desfile da Escola de Samba, destacando o momento em que, após o desfile ter aparentemente chegado ao fim, é inesperadamente retomado, em velocidade acelerada, momento cênico que finaliza essa sequência particularmente desafiadora para o seu leitor.

A retomada do desfile é feita tão rapidamente que seu sentido é distorcido, sendo desfigurados canto, música, evolução, e vemos o elenco correr, atropelando o espaço com seu deslocamento, acelerados que são os atores/foliões pela redução drástica do tempo destinado a desenvolver-se essa ação, forçados a percorrer em muito menos tempo o mesmo trajeto dos corredores que constituem a área de cena/passarela do desfile.

Tudo isso é feito com muita alegria, evidenciando a ludicidade dessa ação, como se fora uma brincadeira infantil muito comum, de acelerar ao máximo uma ação a cada vez que é repetida.

Após ter sido dado tanto tempo para o desenvolvimento cênico do desfile, ao ponto de seu estatuto de signo quase ter começado a dissolver-se, como cogitei acima, a retomada em grande velocidade, que ocorre logo após a participação do ator/locutor, essa mesma retomada evidencia-se como proposta significativa, e sua leitura faz-se aqui necessária.

⁸⁸² Cf. item 3.2 do capítulo 3.

A compreensão desse fragmento de cena como metáfora de nosso não-tempo, na atualidade de nossas relações cotidianas pós-modernas e globalizadas, coloca-se com ênfase.

Ao mesmo tempo, a repetição massiva dos eventos na mídia, a sua multiplicação tão inalcançável quanto evanescente, tão inapreensível quanto inconsistente, é outro aspecto de nosso cotidiano que – em nossas relações com o mundo da informação para o consumo, que é também o mundo do consumo da informação –, pela referencialidade⁸⁸³ dessa passagem tomada como unidade significativa, como signo complexo, a leitura dessa sequência cênica possibilita que seu leitor acesse esse conjunto de pontos para reflexão.

O mesmo tempo que, instantes antes, *O Guesa Errante ou...* destinara abundantemente ao desfile da Escola de Samba, afirmando sua insistência em dar tempo ao público, sugerindo que esse se dê tempo a si, como alternativa de comportamento pautado no *flash* do consumo instantâneo, esse mesmo tempo é retirado, ou melhor, é entregue sob outra roupagem, lúdica, é certo, mas nem por isso menos contrastante, em termos sintáticos, e oposta, em termos semânticos, sendo a repetição do desfile entregue como cena *fast food*, como se fosse inconsequentemente apertada a tecla *forward* de um suposto controle remoto, levando a cena a desfazer-se em uma velocidade alucinada, cuja nitidez crítica é passível de ser recebida como um dado, entre outros, do *Gestus* fundamental do espetáculo.

Ao retomar o desfile em uma chave de absoluta e irrestrita aceleração, ao percorrer o mesmo espaço em um tempo diminuto e em contraste violento com o longo desfile que acabara de ocorrer, cogito com Bauman que

A necessária redução do tempo é melhor alcançada se os consumidores não puderem prestar a atenção ou concentrar o desejo por muito tempo em qualquer objeto; isto é, se forem impacientes, impetuosos, indóceis e, acima de tudo, facilmente instigáveis e também se facilmente perderem o interesse. A cultura da sociedade de consumo envolve sobretudo o esquecimento, não o aprendizado.⁸⁸⁴

Evidentemente, a repetição desenfrada do desfile é uma provocação ao espectador. É uma opção feita e uma questão colocada.

⁸⁸³ Cf. item 4.3 do capítulo 4.

⁸⁸⁴ BAUMAN, 1999, p. 90.

Qual das alternativas o espectador vai escolher: o tempo escandido de um desfile que quase “rouba a cena” do espetáculo pela concretude de sua decidida permanência ou o tempo estrangulado de um arremedo de desfile que quase não se vê pelo atropelo de sua extrema velocidade?

Pergunto-me, portanto, como estamos assistindo ao desfile não somente das Escolas de Samba ou das cenas de um espetáculo, mas dos fatos de nosso dia a dia, em sua maior parte mediados pela televisão, internet e outras mídias.

Até que ponto fazemos parte da dinâmica apontada por Bauman, seduzindo ou sendo seduzidos no jogo do sempre novo, da contínua novidade, do último lançamento?

Sempre podemos *zapear* e interromper continuamente nossa leitura que, para estabelecer-se, precisa de um mínimo de tempo, que a urgência do consumo não pode tolerar.

Esse é, então, mais um extrato reflexivo que decorre da interrogação de *O Guesa Errante ou...* por meio do *Gestus*, produzido a partir de um breve instante cênico, que se alinha com o que Bakhtin define como a dialeticidade do signo, expressão que Elichirigoity comenta como segue-se:

Bakhtin afirma as relações de contradição que estão presentes nas relações de produção e reprodução (toda realidade tem caráter refratário), daí considerar a condição inerente do signo como constitutivamente dialética. Isso porque a realidade em sua totalidade é impossível de ser percebida, é inacessível porque não é homogênea. Então, o signo é dialético porque reflete uma realidade e refrata outra, o signo ao dizer, aponta também uma contradição.⁸⁸⁵

É, portanto, na chave da contradição demonstrada em chave lúdica e musical do desfile do G. R. E. S. Acadêmicos do Mákeneyá que *O Guesa Errante ou...* expõe um de seus mais instigantes e polissêmicos *Gestus* sociais.

⁸⁸⁵ ELICHIRIGOITY, 2008, p. 194.

6.5 O Terceiro Movimento

Neste item, focalizarei o coro da Bolsa de Valores de Nova Iorque, o coro *Gospel* e o encontro entre a atriz/Marilyn Monroe e o Guesa/boneco dourado.

6.5.1 O Coro da Bolsa de Valores de Nova Iorque



FIGURA 22 – O coro da Bolsa de Valores, em sua coreografia inicial (apresentação de 14/12/2007)
Fonte: Álvaro Starling.

Esse coro, aqui focalizado em dois momentos distintos começa por uma introdução que consiste no anúncio da chegada do Guesa aos Estados Unidos, feito por uma atriz figurando o palhaço da multinacional McDonald's (Ronald McDonald), que diz: “*O Guesa, tendo atravessado as Antilhas, crê-se livre*”.⁸⁸⁶

Nesse momento, entra em cena, atravessando o corredor lateral da esquerda para a direita, na garupa de uma moto, um ator/músico tocando ao saxofone a melodia da canção

⁸⁸⁶ O roteiro, de Antonio Hildebrando. In: HILDEBRANDO (org.), 2008, p. 27.

New York, New York (letra de John Kander e música de Fred Ebb,⁸⁸⁷ e celebrizada internacionalmente pelas vozes, entre outras, de Lisa Minelli e Frank Sinatra) vestido de paletó branco e calça social preta.

A moto é conduzida por um ator de jaqueta de couro marrom, óculos escuros, calça comprida listrada e botas de couro preto.

A moto para, o ator/músico desce em frente à área dos instrumentos musicais, e um outro ator/músico, de terno branco, gravata borboleta preta e chapéu preto, canta ao microfone, sem apoio instrumental, os últimos versos da canção mencionada.

Nesse momento, vê-se a projeção da imagem do Guesa/boneco dourado na balsa dos múscas, chegando à baía de Nova Iorque.

A um sinal percussivo, entra boa parte do elenco, usando colete branco com faixas azuis e vermelhas (alusão às cores da bandeira norte-americana), sobre maiô (atrizes) ou calção de banho (atores), e uma espécie de meia preta que deixa ver os dedos dos pés: o elenco feminino, da direita para a esquerda, e o masculino, da esquerda para a direita, em típica formação em duas linhas diagonais de *chorus line*, com passos de dança também típicos do musical norte-americano da *Broadway*, cantando, desde o início, *New York, New York*.

As linhas de coro são quebradas, em um dado momento da canção, para que o elenco, em duplas (casais), execute passos de dança de salão.

O número cênico-musical termina com os atores/dançarinos ajoelhados em uma perna, as atrizes de pé, apoiando uma perna sobre os joelhos de seus respectivos pares, e um braço estendido para o alto.

A próxima intervenção desse coro ocorre após uma sequência que é necessário descrever, posto que o significado da próxima canção e respectiva coreografia liga-se ao que acontece antes dessa.

Surge um ator figurando o Super Homem, com seu figurino característico, acrescido de espumas para aumentar, em uma evidência ridícula, sua massa muscular, acompanhado do tema musical dos filmes norte-americano homônimo (aqueles estrelados por Christopher

⁸⁸⁷ Cf. <http://www.pbs.org/wnet/broadway/stars/kander_j.html>. Acesso em 04/08/2012.

Reeve⁸⁸⁸), atravessando o corredor central, em um movimento cômico simula o voo do super-herói.

Após o ator/Super Homem repetir o verso dito pela atriz/Ronald McDonald e acrescentar outros, os atores/músicos tocam um fundo instrumental tipicamente *country* e entra em cena um ator utilizando uma grande cartola vermelha e azul com estrelas brancas (bandeira dos Estados Unidos), e um fraque vermelho, girando uma bengala, designado no texto dramático como Tio Sam.

Seguem-se os versos ditos pelas respectivas figuras:

SUPER HOMEM – O Guesa, tendo atravessado as Antilhas, crê-se livre... Orfeu, Dante, AEnéas, ao inferno / Desceram; o Inca há de subir... /

RONALD MCDONALD – Swendenborg, há mundo porvir?

TIO SAM – Crê-se livre e penetra em New-York-Stock-Exchange...⁸⁸⁹

Nesse momento, vem novamente o ator/motoqueiro trazendo na garupa uma atriz figurando Marilyn Monroe, usando uma peruca loura, a devida pinta preta no rosto, batom vermelho nos lábios, alças de vestido de tule branco, uma faixa branca com uma pequena flor de tecido vermelho, e uma saia também de tule branco, armada com arame para permanecer continuamente “esvoaçando”, como na famosa cena da respectiva atriz no filme “O pecado mora ao lado”.

Ao descer, a atriz/Marilyn Monroe envolve o pescoço do ator/motoqueiro com seu boá de plumas pretas.

Há uma *gag* nesse momento, que consiste em o ator/motoqueiro tentar ligar novamente a moto, e essa não funciona, ao que é necessário que o mesmo saia empurrado por alguns atores/dançarinos do coro da Bolsa de Valores, ao som de um fundo musical instrumental “de emergência”.

A atriz/Marilyn Monroe canta, então, *Happy morning to you* (ou seja, a canção norte-americana de aniversário com a mudança de um termo, canção entoada publicamente por

⁸⁸⁸ Cf. <<http://www.supermanhomepage.com/movies/movies.php?topic=supthemusic-review>>. Acesso em 04/08/2012.

⁸⁸⁹ O roteiro, de Antonio Hildebrando. In: HILDEBRANDO (org.), 2008, p. 27.

Monroe, em 1962, quando cantou parabéns para o, então, presidente dos E. U. A., John F. Kennedy⁸⁹⁰) para a plateia e para *Wall Street*, e depois lança para trás a maçã que tinha nas mãos, não sem antes ter dado nela uma mordida.

Atores e atrizes, concretizando o segundo coro da Bolsa de Valores, entoam, então, a canção *Money makes the world go around*, conhecida por compor a trilha do musical “Cabaret”, grande sucesso teatral na Broadway e maior ainda no cinema, em filme homônimo.

Ao mesmo tempo, os atores/dançarinos fazem diferentes gestos que aludem ao trabalho nas bolsas de valores, enquanto, no telão maior, vê-se uma chuva de moedas caindo, tendo ao fundo as listas da bandeira americana.



FIGURA 23 – A atriz/Marilyn Monroe cantando para o público
(apresentação de 14/12/2007)
Fonte: Álvaro Starling.

Do ponto de vista sintático, diferentemente dos coros cantados anteriores – *Canción con todos* trazia os atores diversamente caracterizados e fazendo movimentos semelhantes, mas não iguais; os cantos e danças dos atores/indígenas eram sobrepostos em cânone ou acompanhados de movimentações que, se baseadas nos mesmos temas (sedução e orgia),

⁸⁹⁰ Cf. <<http://life.time.com/history/marilyn-monroe-john-kennedy-happy-birthday-1962/#1>>. Acesso em 04/08/2012.

eram executados em inúmeras variações individuais; o desfile da Escola de Samba (que também pode ser considerado um grande coro), cantado em uníssono, mas com a evolução dos atores/foliões compondo-se de uma grande diversidade de modos de acompanhar corporalmente o samba entoado – a primeira intervenção do coro da Bolsa de Valores caracteriza-se por estarem todos os atores/cantores-dançarinos com o mesmo figurino e dançarem a mesma coreografia, cantando em uníssono a mesma canção.

Ainda quando reorganizam-se em duplas para o momento de dança de salão, o elenco em cena cumpre a mesma coreografia, sincronicamente.

A segunda intervenção desse coro aproxima-se das características dos coros anteriores, fazendo a princípio movimentos iguais, e passando logo a seguir a realizar gestos diversos, em torno do tema do trabalho em uma bolsa de valores, mas, mesmo nessa segunda execução, esse coro recebe a influência do significado de homogeneidade absoluta, de completa padronização, de desindividualização, que se instaura pelo modo de execução do primeiro coro, aporte que é intensificado pela maneira algo mecanizada por meio da qual são executadas as ações dessa segunda atuação coral, e imantado semanticamente pelo canto da atriz/Marilyn Monroe em sua canção que saúda mais uma manhã em *Wall Street*.

Esse coro tem lugar, da primeira vez, após a entrada da atriz/Ronald McDonald: a alusão feita ao mundo da *fast food*, por meio do palhaço que é um dos símbolos da rede Macdonald's, metaforiza nossa “alegre” sociedade do consumo imediato, e esse significado transfere-se à execução da primeira canção e coreografia.

Estamos diante de um canto e dança a serem servidos e descartados, canto que, por sinal, exalta Nova Iorque e toda uma cultura teatral e cinematográfica que não cessam de reafirmar o culto aos Estados Unidos e seu *american way of life*, que tem alguns de seus traços característicos cada vez mais difundidos via globalização.

A reafirmação dessa influência, como expressão concreta da indústria cultural, sublinha o modo pelo qual a atração ofertada deve ser incessante e apressadamente renovada, sob pena de perder consumidores ávidos por uma sempre última novidade.

Na segunda intervenção, após os versos ditos pelo ator/Super Homem, pela atriz/Ronald McDonald e pelo ator/Tio Sam, e da sedutora canção da estrela de cinema ao “templo” financeiro mais importante do planeta, o caráter *fast* aumenta em grau devido à

velocidade com que canto e dança são desempenhados, velocidade intensificada pela imagem da chuva de moedas que se vê na projeção feita no telão maior.

O acúmulo de símbolos da cultura norte-americana permite um alto grau de legibilidade⁸⁹¹ para o momento cênico em exame.

O verso dito pela atriz/Ronald McDonald pode ser considerado o *Gestus* fundamental dessa sequência cênica, na medida em que a crença do protagonista em sua libertação de sua sina sacrificial é desmentida pela celebração do mundo (ou “templo”) do dinheiro, tônica semântica do momento cênico em exame.

O dinheiro remete ao sistema capitalista e seus desdobramentos atuais.

Se os versos sousandrados, escritos no século XIX, falam em “New-York-Stock-Exchange”, os momentos cênico-musicais aqui examinados, em sua potencial referencialidade,⁸⁹² trazem o espectador para o contexto que concerne mutuamente à equipe do espetáculo e seus espectadores, ou seja, o “espetáculo” da Bolsa de Nova Iorque e sua decisiva influência na economia mundial, ou melhor, global.

O Guesa “crê-se” livre, e, tal como ele, é possível que se acredite em liberdade, no momento em que nos encontramos, ou pelo menos é possível que se propague em discursos oficiais que há um processo de libertação de uma condição anterior.

No Brasil, é possível acompanhar vastos setores da classe C libertando-se para entrar no mundo do consumo, via crédito comercial e bancário.

Em que pese a melhoria de condições de vida dessas populações, “Templos meus”, diz o ator/Bochica e o ator/Gentileza (com diferentes conotações), “templos meus”, poderia repetir o ator/Tio Sam aos novos consumidores que são produzidos continuamente, e tornam-se posse do mercado de consumo no movimento desenfreado da globalização.

O coro da Bolsa de Valores entrega ao espectador, portanto, a possibilidade de seguir na cadeia referencial⁸⁹³ até a questão do capitalismo em sua forma mais agressiva, o capitalismo pós-industrial ou financeiro, cujas características atravessam nosso cotidiano de cidadãos do século XXI.

⁸⁹¹ Cf. item 4.6 do capítulo 4.

⁸⁹² Cf. item 4.5 do capítulo 4.

⁸⁹³ Cf. KOUWSZAN, 1997, p. 107.

A partir dessa cogitação, ligada à referencialidade dessa sequência cênica, e relacionando-a com os resultados obtidos pela leitura que procedo, até este ponto, é possível caminhar para a busca de elementos de problematização da exaltação do mercado financeiro e suas crises, em especial, a sua última grande crise, em 2008, que até o momento não terminou.

Essa crise não está descolada das bases econômicas da globalização, segundo as quais, como diz Milton Santos,

Nas condições atuais de economia internacional, o financeiro ganha uma espécie de autonomia. Por isso, a relação entre a finança e a produção, entre o que agora se chama economia real e o mundo da finança, dá lugar àquilo que Marx chamava de loucura especulativa, fundada no papel do dinheiro em estado puro. Este se torna o centro do mundo. É o dinheiro como, simplesmente, dinheiro, recriando seu fetichismo pela ideologia.⁸⁹⁴

A autonomização do financeiro e a especulação desenfreada são, entre outras, causas da crise que há quatro anos abateu-se sobre a economia norte-americana, com resultados desastrosos em diversas partes do mundo.

O processo de celebração da liberdade dos especuladores, de festejo do liberalismo irrestrito dos capitais, confundindo comércio com crédito, não deixa de compor alguns dos discursos que ouvimos acerca do fato de o Brasil ter escapado relativamente ileso ao furacão da crise de 2008.

Celebra-se no Brasil uma festa que – quiçá isso não ocorra – tem chance de seguir o mesmo caminho que vemos ocorrer com países da zona do Euro, no início da década de 2010.

Vamos, então, cantar e dançar em arrojado e reverente arranjo ideológico ao grande fetiche globalizado, ao deus do mercado financeiro, ao *Almighty Dollar* (expressão encontrada no poema de Sousândrade)?

A posterior sequência de canções, que se segue às executadas pelo coro aqui lido, e realizadas por meio da conjugação da banda ao vivo dos atores/cantores-instrumentistas e de movimentações diversas de outros grupos do elenco, somados a efeitos visuais diversos, demandaria um trabalho amplo, uma vez que a reunião dos temas instrumentais e canções ao longo de *O Guesa Errante ou...* oferece farto material para um estudo específico, que

⁸⁹⁴ SANTOS, 2010, p. 44.

extrapola a operação, que aqui realizo, de fazer a leitura do espetáculo como um todo, tendo em vista a demonstração da produtividade do *Gestus*, o qual possibilita ler diversos momentos cênicos e diferentes aspectos de um mesmo espetáculo.

No entanto, foi necessário escolher os momentos cênicos sobre os quais falar para meu leitor e, desse modo, desenvolver a demonstração de minha hipótese, constituindo o discurso desta Tese.

O foco específico sobre a música em *O Guesa Errante ou...*, quem sabe, a música-*Gestus* (ecoando minha pesquisa de Mestrado), se já arriscado aqui, até certo ponto, e mesmo antes, em artigo que produzi ainda em 2007,⁸⁹⁵ pode concretizar-se, posteriormente, como tema de um artigo ou ensaio de maior fôlego a ser elaborado em um outro momento.

⁸⁹⁵ Cf. PINTO, Davi de Oliveira. A música-*Gestus* em *O Guesa errante ou...* In: HILDEBRANDO (org.), 2008, p. 58-59.

6.5.2 O Coro *Gospel*



FIGURA 24 – O coro *Gospel*,
(frame da apresentação de 12/12/2007)
Fonte: Álvaro Starling.

O coro *Gospel* ocorre após o Guesa/boneco dourado ter entrado em cena e dito: **“Sumiram... seriam ladrões?”**⁸⁹⁶

Nesse momento, sob um arranjo instrumental em compasso binário, diversos atores entram, usando amplas túnicas brancas, na barra das quais se veem imagens da cultura de massa de origem norte-americana, tais com a do Mickey Mouse, a do rosto de Charles Chaplin, a de parte da Estátua da Liberdade, a da silhueta de Michael Jackson, entre outras, colocando-se ao longo do corredor central, com gestos típicos de celebrações pentecostais.

A função desses atores é de oficiantes do culto religioso, ou seja, são atores/pastores.

Outro grupo de atores, caracterizados seja como coristas da Bolsa de Valores, seja como componentes dos cortejo hispano-americanos, posiciona-se mais abaixo, no degrau que limita a área de cena do corredor central, e ficam sentados no chão, fazendo gestos que remetem ao comportamento suplicante ou exaltatório dos respectivos fiéis.

⁸⁹⁶ O roteiro, de Antonio Hildebrando. In: HILDEBRANDO (org.), 2008, p. 28.

O canto é interrompido duas vezes, para inserções de versos sousandrados, ditos pelo ator/pastor principal, o mesmo ator que figura antes Bochica, versos que transcrevo a seguir:

CORO GOSPEL – (Entrando) **Todos têm misérias de todos, / Stock'exchanges, / Oranges, / Ô! Ô! Misérias têm todos: / São doidos**

PASTOR [texto falado] – *Não pagam em cash 'í não entram! / Em latim Missa, o Papa e os Céus / Qual confessionários!... / Frascários / Só queimados dão o que é de Deus!*⁸⁹⁷

CORO GOSPEL – (Entrando) **Todos têm misérias de todos, / Stock'exchanges, / Oranges, / Ô! Ô! Misérias têm todos: / São doidos**

PASTOR [texto falado] – **Roma, começou pelo roubo: / New York, rouba a nunca acabar, / O Rio, Antropófago; / = Ofiófago / Newark... tudo pernas pra o ar...**

CORO GOSPEL – **Todos têm misérias de todos, / Stock'exchanges, / Oranges, / Ô! Ô! Misérias têm todos: / São doidos, / Se amostram sábios, if do not. – O Lord! God! Almighty policeman!**⁸⁹⁸ [sublinhado meu, indicando a nova melodia que é entoada pelo coro]

Os versos do coro, que se repetem como refrão, são entoados em um andamento mais lento, remetendo ao estilo musical utilizado no contexto dos cultos pentecostais para estimular a identificação emocional dos fiéis, estilo que pode ser identificado como canção de arrependimento e súplica.

Nesse momento, os atores/fiéis no plano mais baixo fazem gestos em direção ao conjunto de atores/pastores, gestos que indicam pedido, necessidade.

O trecho de texto sublinhado na citação acima, corresponde, no espetáculo, a uma modificação nesse primeiro caráter musical do momento cênico em foco, que passa a apresentar o caráter de canção de louvor e exaltação, marcada por uma aceleração no andamento, movimentos discretos de dança, uso de palmas como acompanhamento do canto e um gestual mais festivo.

Esse coro contrasta com os momentos cênicos anteriores, principalmente pelo universo semântico que evoca.

⁸⁹⁷ Estes versos em negrito e itálico constam do espetáculo, mas não do roteiro do qual procedem as demais citações do texto dramático. Cf. Sousândrade In CAMPOS e CAMPOS, 2002, p. 364.

⁸⁹⁸ O roteiro, de Antonio Hildebrando. In: HILDEBRANDO (org.), 2008, p. 28.

Associa-se, nesse caso, o discurso cênico que vem sendo constituído sobre a dominação econômica e cultural norte-americana – que se torna, até certo ponto, a tradução atual da antiga dominação colonial ibérica (principalmente com relação aos países latino-americanos, que são os focalizados pela narrativa do espetáculo) – ao tema da religião como negócio, tema evocado por meio dos versos de Sousândrade, em particular os falados pelo ator/pastor principal.

Com esses versos, evidencia-se a atitude mercantilista que pode ser observada no comportamento social de diversas igrejas, particularmente em algumas das denominadas evangélicas.

Ao fazer-se a ligação entre o coro da Bolsa de Valores com o coro *Gospel*, pode-se caminhar no raciocínio e pensar em uma bolsa de valores da fé, em que o fiel deve investir financeiramente para obter benefícios que, se oriundos da força divina, traduzem-se em lucro, ou seja, em novos aportes financeiros, nada transcendentais.

O efeito de distanciamento⁸⁹⁹ é aqui obtido, de modo mais nítido, pela inserção de imagens da cultura norte-americana na barra de cada túnica utilizada pelos atores/oficiadores do rito.

Esse coro evoca, quando focalizadas essas imagens ostentadas em todas as túnicas brancas, as marcas de um processo muito mais amplo de dominação cultural, o qual se celebra cenicamente, em chave irônica, seja ao modo do espetáculo musical, seja ao modo da celebração religiosa.

O fato de serem vistos tanto coristas da Bolsa quanto hispano-americanos como fiéis do culto complexifica a demonstração cênica de que a dominação econômica não atinge somente os não norte-americanos, mas impacta igualmente amplos setores sociais dos Estados Unidos, como acompanhamos nas notícias sobre a crise de 2008.⁹⁰⁰

No que tange questão da reprodução que se vê da ordem econômica em movimentos religiosos, Roberto Torres enriquece a reflexão com um aporte retirado de sua investigação sobre as relações entre capitalismo e neopentecostalismo:

⁸⁹⁹ Cf. item 3.1 do capítulo 3.

⁹⁰⁰ Cf. <<http://www.umavisaodomundo.com/2008/10/entenda-crise-economia-eua.html>>. Acesso em 04/08/2012.

Assim, a “máquina narrativa” neopentecostal torna-se uma prática discursiva que reforça a ideologia do mérito, fazendo-a assumir a semântica mágica segundo a qual merece fracasso ou sucesso quem for mais hábil na manipulação das forças sobrenaturais que regem a distribuição de derrotas ou de vitórias. [...] A conduta eficaz é adaptativa na medida em que seus critérios não incluem uma hierarquia de valores diversa da que já está posta e naturalizada como metas que todos devem almejar do mesmo modo que todos devem respirar e comer. É neste sentido que ela dispensa bens especificamente religiosos. O desempenho relevante para a eficácia ritual toma como parâmetro resultados e realizações que, em si, não diferenciam a virtude religiosa do vício profano.⁹⁰¹

As considerações do autor, no trecho citado, apontam para um processo que não atravessa somente instituições e práticas sociais especificamente religiosas e nem mesmo ligadas a determinados grupos religiosos específicos, como é o caso do foco do artigo citado.

Há uma “máquina narrativa” passível de ser identificada nas mais diversas situações de nosso cotidiano, e destaco aqui a questão do artista profissional e seu embate com o mercado de trabalho.

Se não se entra nesse modo de “narrar”, não somente no nível da cena, mas da produção, da divulgação dessa cena, se não se enquadra em uma das “modalidades narrativas” da ordem capitalista, o fracasso é uma alta probabilidade, medido segundo os cânones dessa mesma narrativa hegemônica.

O mesmo dá-se com o profissional acadêmico que precisa atingir os níveis máximos de produtividade a fim de que o valor dos indicadores possa subir e dessa maneira obter mais verba para suas pesquisas, as quais também devem seguir as mesmas “metas que todos devem almejar”, mesmo que lhe custe a saúde, o tempo e a utopia de um transcurso um pouco menos fragmentado e impessoal que o que resulta de seu cotidiano mercantilizado.

É plausível, pois, cogitar que o que está em cena, mais do que qualquer crítica pontual, seja o foco em processos “ocultos” que atravessam cada vez mais as fronteiras nacionais, por empreendimentos e empresas transnacionais que se afirmam, por sua vez, como processos econômicos globalizados e que vão atingindo o dia a dia de fiéis religiosos, artistas, acadêmicos e demais categorias sociais e profissionais.

A partir de sua interrogação via *Gestus*, é possível constatar que essa problematização está potencialmente contida no material cênico que *O Guesa Errante ou...* entrega a seu espectador, na sequência cênica ora examinada.

⁹⁰¹ TORRES, 2007, p. 115.

Nessa cena, pode-se identificar o *Gestus* social⁹⁰² da mercantilização da fé como elemento de um processo mais amplo, o da dominação cultural e, principalmente, econômica.

6.5.3 O boneco dourado/Guesa e a atriz/Marilyn Monroe



FIGURA 25 – O boneco dourado/Guesa e a atriz Marilyn Monroe
(apresentação de 14/12/2007)
Fonte: Álvaro Starling.

Essa sequência cênica tem início após os atores/imigrantes latino-americanos, que tentam entrar nos Estados Unidos, serem repelidos por atores/agentes da Ku Klux Klan, saindo todos de cena.

Nesse momento são focalizados, no canto esquerdo do corredor central, ficando sem iluminação o restante da área de cena, as figuras do Guesa/boneco dourado e da atriz/Marilyn Monroe, utilizando agora um colete preto sobre o vestido branco.

O Guesa/boneco dourado beija a mão da atriz/Marilyn Monroe, diz seu texto para ela e sai de cena, acenando em despedida.

⁹⁰² Cf. item 2.1 do capítulo 2.

Fica a atriz/Marilyn Monroe que, então, desenvolve a emissão de sua respectiva narração, abrindo, ao final, seu colete, e vê-se que ela usa um cinto que remete ao equipamento utilizado, em ataques terroristas, pelos homens-bomba.

Eis os textos que dizem estes atores/figuras:

GUESA – (Conversando com Marilyn) Young-Lady da Quinta Avenida, / Celestialmente a flirtar / Na Igreja da Graça... / Tal caça / Só mata-te almighty dollár // Aqui, tudo vem, da balança / No ouro ter-se de equilibrar / Lá a horizontal / Equival / Bom rumo a quem vai para o ar...

MARILYN – As bolhas de sabão explodem sem avisar. Se avisassem, não haveria sustos, não haveria surpresas, não haveria olhares curiosos. Mas com o tempo, de tanto observar vocês, eu acabo me acostumando com as suas explosões. (*Abrindo o casaco e mostrando o seu cinturão de bombas*) Sem sustos, sem surpresas, olhares? Curiosos...⁹⁰³

Trata-se da única cena em toda a narrativa cênica de *O Guesa Errante ou...* em que o Guesa/boneco dourado aparece acompanhado de somente um interlocutor, em uma situação singular, nesse espetáculo, de troca verbal entre atores/figuras.

Essa troca, para ser mais exato, parte da figura do Guesa para a de Marilyn, não havendo réplica dela para o primeiro. Ainda assim, a troca mantém seu estatuto específico, interpessoal, nesse breve momento cênico.

Em sua fala, o Guesa/boneco dourado, por meio de versos sousandradinos, alude aos valores que predominam no ambiente onde as decisões que se tomam em relação às operações financeiras pressionam o indivíduo errante, que não encontra apoio estável para permanecer e escolhe retirar-se (na metáfora da morte “horizontal” como “bom rumo”).

Assim faz o Guesa/Boneco dourado, saindo de cena, e prosseguindo sua errância, remetendo à atitude de ausentar-se das questões que o mundo globalizado nos coloca, se não as quisermos, efetivamente, ver e compreender, desenvolvendo comportamentos sociais ativos em relação às conclusões a que possamos chegar.

É importante retomar a característica da cor dourada do grande boneco e sua remissão ao ouro e aos processos colonizatórios que se deram em função dele, e que se desdobram ao longo da história das colonizações e dominações culturais e econômicas de toda sorte.

⁹⁰³ O roteiro, de Antonio Hildebrando. In: HILDEBRANDO (org.), 2008, p. 28.

Por sua vez, a atriz/Marilyn Monroe distancia-se e, nesse momento, mais precisamente, torna-se atriz/narradora, distanciada, sem expressar pelo corpo e voz os traços da respectiva figura, ainda que se mantenha utilizando a mesma caracterização. Esse momento cênico alinha-se, portanto, aos demais monólogos de cunho narrativo, já lidos anteriormente.

Dessa vez, em uma construção verbal metafórica – que se replica na ação, executada pela atriz/narradora, de produzir bolhas de sabão, e que é distanciada⁹⁰⁴ pelo cinturão de bombas que a mesma exhibe logo em seguida, ao abrir a parte superior de seu figurino – possibilita que se reflita sobre a violência que se esconde nas “bolhas” que se exibem a nossos olhares “curiosos”, por meio da mídia, bolhas que estouram delicadamente, dessensibilizando-nos à força da frequência ininterrupta com que são veiculadas.

As “bolhas” (ditas e feitas em cena) podem ser compreendidas como metáforas das notícias que se acumulam, e que nos vão imunizando a quaisquer impulsos de intervenção social que venham a movimentar-se na abrangência de nossa efetiva possibilidade.

A violência remetida pelo cinturão de explosivos, que irrompe na cena como “vinda do nada”, faz parte de uma ordem social excludente, advinda de interesses econômicos que suplantam as instâncias políticas de representação.

Boaventura de Souza Santos auxilia-nos a pensar nos temas do imigrante (Guesa/boneco dourado) e do terrorista (atriz/Marilyn Monroe) ao propor que, na atualidade, um dos processos sociais que se observam é o que esse autor denomina “regresso do colonial e do colonizador”:

Nesse movimento, o “colonial” é uma metáfora daqueles que entendem que suas experiências de vida ocorrem do outro lado da linha e se rebelam contra isso. O regresso do colonial é a resposta abissal àquilo que é percebido como uma intromissão ameaçadora do colonial nas sociedades metropolitanas. Esse regresso assume três formas principais: a do terrorista, a do imigrante indocumentado e a do refugiado. De maneiras distintas, cada um deles traz consigo a linha abissal global que define a exclusão radical e a inexistência jurídica. A nova onda de leis de imigração e de legislação antiterrorismo, por exemplo, segue a lógica reguladora do paradigma “apropriação/violência” em muitas de suas disposições. O regresso do colonial não significa necessariamente sua presença física nas sociedades metropolitanas. Basta que tenha uma ligação relevante com elas. No caso do terrorista, essa ligação pode ser estabelecida pelos serviços secretos. No caso do trabalhador imigrante indocumentado, basta que seja um subempregado numa das muitas centenas de *sweatshops*, as manufaturas subcontratadas por corporações metropolitanas multinacionais que operam no Sul global. No caso dos refugiados,

⁹⁰⁴ Cf. item 3.1 do capítulo 3.

a ligação é estabelecida mediante a solicitação do status de refugiado numa dada sociedade metropolitana.⁹⁰⁵

O “outro lado da linha” é uma expressão recorrente no artigo citado, por meio da qual o autor denomina um determinado contingente humano que é excluído do modelo econômico, político, social e cultural dominante.: segundo Boaventura de Sousa Santos, há um abismo que separa os desse lado (os incluídos) daqueles do outro lado (os excluídos).

No momento cênico examinado, o Guesa/boneco dourado constata a sua exclusão no ambiente em que busca refugiar-se.

A atriz/narradora/Marilyn, por sua vez, diante da saída do Guesa, de sua desistência, demonstra uma alternativa de reação ao mesmo estado de coisas, à mesma situação de exclusão: o terrorismo.

As cruentas explosões das bombas tornam-se tênues e belas bolhas de sabão, na medida em que são empurradas sistematicamente para o “outro lado da linha”, e, devido a esse relegamento contínuo, afastadas de nossa consciência.

Essas mesmas bolhas retornam, no entanto, e instalam-se como sintomas na mesma sociedade que se autoproclama democrática.

Quanto mais insensíveis diante delas, mais desligados parecemos estar de um alcance reflexivo e interventor.

Diante de realidades tão complexas, eu me pergunto, em relação ao “pensamento-intervenção”⁹⁰⁶ brechtiano, se nos restariam ainda ambos os termos, o pensamento e a intervenção?

O fato de eu estar fazendo aqui uma leitura de um espetáculo que permite, senão conclusões, mas questões acerca de circunstâncias sociais tão relevantes, já é uma primeira resposta a essa interrogação.

Resposta que é, por sua vez, ela mesma, não mais que outra interrogação.

⁹⁰⁵ SANTOS, 2007, p. 78.

⁹⁰⁶ Cf. SILBERMAN, 2006, não paginado.

6.6 O Quarto Movimento



FIGURA 26 – Os atores/retirantes chegam cantando
(apresentação de 14/12/2007)
Fonte: Álvaro Starling.

O quarto movimento antecede o sacrifício ritual do Guesa/boneco dourado e constitui-se da entrada em cena de um numeroso grupo de atores, alguns deles trazendo grandes peças de tecido sobre os ombros, com o rosto contorcido a expressar cansaço, bem como o caminhar custoso.

Estes atores/retirantes cantam os versos abaixo, com um timbre de voz metalizado, em tom de lamento, em um andamento arrastado e entoando uma melodia que lembra certos cantos religiosos típicos da cultura popular, em especial a da região do Vale do Jequitinhonha e do nordeste do Brasil: “**Descendo *O Guesa* as morrarias cêrulas / Atravessou na tempestade o oceano, / Ibéria, ou África, ou mediterrâneo**”.⁹⁰⁷

Ao mesmo tempo, são projetados no telão maior desenhos de figuras humanas em situações diversas, configurando-se como citações imagéticas: pobres carregando trouxas, famílias usando farrapos de roupa, denotando miséria, pessoas abraçando-se, em situação de

⁹⁰⁷ O roteiro, de Antonio Hildebrando. In: HILDEBRANDO (org.), 2008, p. 29.

despedida, crianças famintas, situação de sequestro, montanha de cadáveres (lembrando mortandades decorrentes de guerras), criança abraçando-se a militar salvador, citação em desenho do famoso quadro “Tiradentes Esquartejado”, de Pedro Américo, a conhecida imagem do jovem que protesta diante de um tanque de guerra na Praça da Paz Celestial em Pequim, fato ocorrido em 1989.

A projeção descrita acima começa no momento cênico em foco e, a partir da imagem da criança sendo salva por um militar, já pertence à sequência cênica cuja leitura será feita no subitem seguinte a este.

Ao cessar o canto, o Guesa/boneco dourado diz seus últimos versos: **“Longa estrada do Suna... [...] Dize, não sentes fundo a dor da vida? Mas, esqueço... // Eu nasci no deserto, / Sob o sol do Equador; / As saudades do mundo, / Do mundo... / Diabos levem tal dor!”**⁹⁰⁸

Evidencia-se, nesse momento cênico, a instigação do espetáculo para que o espectador estabeleça relações entre as diversas sequências cênicas que viu desfilar diante de si, até esse momento conclusivo.

A referencialidade⁹⁰⁹ da cena em foco ancora-se no canto e na projeção: o primeiro remete a uma atitude de resignação diante do decorrer inevitável de fatos cuja remissão procede da identificação das situações de opressão e violência veiculadas pelos desenhos vistos na segunda.

A imagem dos atores envolvidos em grandes peças de tecido, como casulos ambulantes, que se aproximam do Guesa/boneco dourado, cercando-o, sem que ele esboce movimento de fuga, pode-se tomar como metáfora do indivíduo que, se acredita estar livre, depara-se com a prisão do mercado e do consumo, optando por cumprir passivamente seu destino predeterminado de personagem da lenda, deixando-se, dócil, sacrificar.

No entanto, o espectador já viu colocadas diante de si diferentes alternativas, enunciadas cenicamente.

O Guesa apresenta-se, sucessivamente, como um elemento visual de uma palestra rígida e ridiculamente acadêmica (cena da atriz/diretora do museu); como personagem

⁹⁰⁸ O roteiro, de Antonio Hildebrando. In: HILDEBRANDO (org.), 2008, p. 29.

⁹⁰⁹ Cf. o item 4.5 do capítulo 4.

lendário de uma narração fechada em sua didaticidade (cena dos atores/jovens artistas); como desdobramento nas figuras dos profetas loucos em versos e ações que tecem múltiplos significados (despertar dessas figuras); como eco de um grito coletivo que estala em vozes inúmeras (*Canción con todos*); como deriva do artista em sua tradução sonora e visual do mundo (cena da atriz/sacerdotisa); como conjugação de coros polifônicos e irreduzíveis, conquanto partes de uma mesma clave cênico-reflexiva (cena dos coros conjugados); como conjunto de visões distorcidas de povos dos quais se faz representante simbólico (cena dos cortejos); como portador de narrativas míticas e místicas, porém passíveis de reflexão crítico-social (monólogos sobre os profetas loucos); como reflexo do indígena em sua senda polarizada entre o extermínio cultural e a resistência atávica (cantos e danças dos atores/indígenas); como alegoria que transforma sua lenda cruenta e solitária em composição poética e coletiva (desfile da Escola de Samba); como presa de um mercado que aparenta ser a saída, mas revela-se prisão (coro da Bolsa de Valores); como espectador de transações em que a transcendência promissora é transformada em imanência coisificadora (coro *Gospel*); como interlocutor que compartilha sua decepção diante do infrutífero resultado dos esforços de fuga ao destino (fala destinada à atriz/Marilyn Monroe).

Nessa rica série de sequências cênicas que foram lembradas no parágrafo anterior, o espectador vê sucederem-se diferentes possibilidades de ancorar sua leitura.

No Quarto Movimento, o mais breve deles, o que é relevante destacar é o peso da história (posto em signo pelas imagens projetadas) e da trajetória (posto em signo pelo canto dos atores/retirantes e pela fala do Guesa Boneco/Dourado), que se abate sobre o protagonista da lenda e o leva a não discernir outro desfecho que o esperado, nesse caso, o sacrifício, o apagamento, a destruição, a eliminação e a dor.

Figura simbólica que é, essa atitude pode ser transferida para os momentos, em nossa prática social, nos quais aceitamos o destino pré-fixado por ordens outras que não as que podem vir a compor um projeto de sentido de humanização, tal como o entende Freire,⁹¹⁰ à semelhança da utopia brechtiana, de um teatro cuja função social é a transformação do olhar e da ação, sobre a cena e sobre o mundo.

⁹¹⁰ Cf. como Paulo Freire desenvolve o tema da humanização em FREIRE, 1975.

6.7 O epílogo

Neste item, focalizarei o ritual de sacrifício do Guesa/boneco dourado e a projeção final.

6.7.1 O ritual de sacrifício do Guesa⁹¹¹



FIGURA 27 – Os atores/oficiantes do sacrifício formam os círculos concêntricos em torno do boneco dourado/Guesa (apresentação de 14/12/2007)
Fonte: Álvaro Starling.

O sacrifício é presidido pelo ator/Voz da América, que diz os seguintes versos: “**Que escorra sangue, não veneno... / = Um morango! – Oh... todo ouro e dor... / =fossilpetrifique! / Ai... não fique sem glória o Inca e o astro sem flor...**”⁹¹²

⁹¹¹ Caso o leitor vá consultar, no Anexo C, o link correspondente a esse momento cênico, é preciso saber que o respectivo trecho em vídeo retoma o momento anterior (a chegada dos atores/retirantes) e continua, iniciando-se o ritual propriamente dito na marca de 1 minuto e 8 segundos do respectivo excerto videográfico.

⁹¹² O roteiro, de Antonio Hildebrando. In: HILDEBRANDO (org.), 2008, p. 29.

Ao mesmo tempo, projetam-se no telão a segunda parte das imagens já descritas no subitem anterior.

Em torno do Guesa/boneco dourado, os atores/oficiantes do sacrifício, segurando abertas largas faixas de tecido branco onde leem-se palavras como “abandono”, “morte”, “das Elend” (miséria, em alemão) e “misery” (o mesmo, em inglês), entre outras em diversas línguas, em tipos de letra diferentes (em tamanho e fonte), inclusive apresentando termos escritos fora do alfabeto latino (o que leva a concluir que também estes termos estejam incluídos no mesmo campo semântico, aquele das situações de exclusão social, econômica, política etc.), posicionam-se em dois círculos concêntricos, e executam um canto ritual a partir das palavras “Que escorra sangue, não veneno... / Todo ouro e dor...”⁹¹³

O arranjo vocal, estruturado em um cânone duplo, sobrepõe duas linhas crescentes de intensidade vocal, até decrescer, terminando o canto. Esse é acompanhado por um som percussivo que ressoa incisiva e intensamente, acrescentando um sentido de violência sonora ao conjunto.

O círculo externo de atores gira, enquanto dura o canto, ficando a luz bem escurecida, exceto os corredores, que permanecem à meia luz, e um foco de luz branca sobre o local que corresponde ao coração do Guesa/boneco dourado, produzindo um forte reflexo, que remete ao brilho do sol.

Ao cessarem canto e percussão, os círculos de atores/oficiantes do sacrifício abrem-se, o ator/Voz da América retira uma bola vermelha pesada de uma abertura lateral na altura do peito do Guesa/boneco dourado, levantando o objeto bem alto, exibindo-o para o público e, com um movimento lento de braço, deixa o objeto no chão, no limiar da área de cena com a plateia, exatamente no meio do corredor central.

Alguns atores deitam e arrumam cuidadosamente o boneco dourado, cruzando-lhe os braços, em posição típica de um cadáver que vai ser velado.

Da retirada do “coração” do Guesa em diante, os atores entoam, em *off*, com o devido acompanhamento instrumental, os versos finais de *Canción con todos*.

Restam, na área de cena, iluminados por um foco de luz branca, o objeto vermelho e o boneco logo atrás, deitado no chão.

⁹¹³ O roteiro, de Antonio Hildebrando. In: HILDEBRANDO (org.), 2008, p. 29.

Por fim, a luz cai em resistência, ao som da canção, até o *blackout*, ao qual se segue a projeção que será lida no próximo subitem.

Esse é mais um momento cênico pautado pela execução coral e pelo confronto entre indivíduo e coletividade.

É possível depreender dessa dinâmica, constante na enunciação cênica desse espetáculo, a ideia de que o mundo é feito socialmente, engendra-se nas relações dos homens entre os homens, e que o indivíduo, devido ao modo como estas relações estão ocorrendo (os referentes das imagens projetadas podem ser evocados aqui), vê-se como errante, como sem espaço, sem tempo para situar-se nesse coletivo, uma vez que esse é movido pelo peso das consequências de processos difusos, de origem velada, e que operam ao modo do espetáculo debordiano a definição de vida e morte do protagonista desenquadrado da narrativa dominante e, portanto, sem mais função alguma na mesma.

O fato de os atores/retirantes – que constroem, no Quarto Movimento, a chegada do Guesa/boneco dourado, evocando o lamento de populações excluídas das farturas do lucro capitalista – serem os mesmos atores/oficiantes que cercam o alvo sacrificial, carrega para a realização do momento cênico ora examinado o significado de que essas mesmas populações, em seu alijamento social, voltam-se contra si próprias, por meio de comportamentos que reafirmam sua situação, como se assim pudessem resolver as dores das quais emerge seu lamento, a exemplo da antiga cultura muísca, em que se sacrificam crianças e jovens para que as colheitas sejam fartas a partir da propiciação dos deuses.

Que “deuses” seriam os que precisam hoje serem propiciados para que se possa estancar a escassez que não cessa de brotar a cada abundância que se constitui?⁹¹⁴

As superfícies brancas dos tecidos, marcadas pelas palavras que denotam abandono e miséria, expressam em nível plástico algo do que dizem os versos sousandradinos utilizados, a mistura de ouro e dor, a relação mútua entre as pressões do mundo capitalista da informação e do consumo, do mundo globalizado (a variação idiomática das palavras sugere uma abrangência mundial), e as consequências humanas desse mesmo processo globalizador, que também pode ser compreendido a partir da forma circular que se cria à volta do Guesa/boneco dourado.

⁹¹⁴ Cf. a reflexão de Milton Santos sobre o contraste entre escassez e abundância no processo de globalização em SANTOS, 2010.

O fato de haver dois círculos, e o mais central ser composto somente de atores, sem os tecidos, pode ser lido como a dinâmica em que, englobados pelas circunstâncias do mundo, outros Guesas, além do que vai, naquele momento, ser sacrificado, também passam a constituir-se alvo da execução, da interrupção da vida, da sina da morte, anunciada desde o início da narrativa cênica, que se alça ao patamar de significação do destino de não-vida prometido desde a falta de condições de sobrevivência que nosso tempo oferece para grande parte da população mundial.

Essa reflexão sobre o sentido do sacrifício do Guesa pode ser alinhado com a seguinte afirmação de Boaventura de Souza Santos, tratando do que ele denomina como “pensamento abissal”:

A negação de uma parte da humanidade é sacrificial, na medida em que constitui a condição para que a outra parte da humanidade se afirme como universal (e essa negação fundamental permite, por um lado, que tudo o que é possível se transforme na possibilidade de tudo e, por outro, que a criatividade do pensamento abissal banalize facilmente o preço da sua destrutividade).⁹¹⁵

Ao concretizar cenicamente o processo pelo qual parte da humanidade – aludida alegoricamente pelo Guesa/boneco dourado – é sacrificada pela outra parte – aquela em que se inscrevem os resíduos de um mundo globalizado em incontida expansão, restos que se desdobram nas imagens projetadas que lhes correspondem no momento cênico anterior, *O Guesa Errante ou...* possibilita que seu leitor, mediado pelo *Gestus*, acesse a discussão dessas circunstâncias sociais, de modo a ter delas uma visão senão transformada, ao menos melhor informada, ou instrumentalizada, promissora, portanto, de alternativas de pensamento e intervenção.

Talvez, desse modo, esse espetáculo e a leitura que faço do mesmo (entre inúmeras outras ações similares, realizadas no âmbito da arte e da academia), aproximem-se, em alguma medida, do que Boaventura de Souza Santos avança como uma “sociologia das emergências”, “a qual consiste numa amplificação simbólica de sinais, pistas e tendências latentes que, embora dispersas, embrionárias e fragmentadas, apontam para novas constelações de sentido referentes tanto à compreensão como à transformação do mundo”.⁹¹⁶

⁹¹⁵ SANTOS, 2007, p. 76.

⁹¹⁶ SANTOS, 2007, p. 83.

Por sua vez, o objeto deixado no chão, ao som de “todas as vozes, todas”⁹¹⁷ – versos que adquirem um outro caráter, diferenciado daquele da primeira execução dessa canção, uma vez que agora gesto, objeto e música possibilitam atribuir um significado de exaltação que favorece a identificação emocional do espectador – pode ser tomado como uma imagem da “glória” sem a qual não deveria ficar “o inca e o astro sem flor”, como havia dito o ator/Voz da América.

Cumpre-se um destino trágico, irrefreável, inevitável que, se colocado em perspectiva, em relação a cada momento cênico examinado anteriormente a esse ponto do espetáculo, adquire nítida função provocadora quando finalizado em escritura cênica tão grandiloquente.

Naquele objeto está a síntese da errância infortunada do Guesa, celebrada por “todas as vozes, todas”, as quais, nesse momento, ecoam vozes outras, inaudíveis, porque imateriais e, em lugar de acolhedoras da diversidade, ameaçadoras de qualquer disparidade com seus pressupostos.

As vozes são as mesmas que compeliram o Guesa, todo o tempo, a cumprir seu destino sacrificial, considerando-o inevitável.

Esse detalhe da cena, que assim encerra-se com arrematado acabamento estético e político, é a preparação do momento cênico seguinte, que agora passo a examinar.

⁹¹⁷ Cf. o subitem 6.3.3 deste mesmo capítulo.

6.7.2 A projeção final



FIGURA 28 – O ator/Sousândrade, em seu monólogo final
(apresentação de 14/12/2007)
Fonte: Álvaro Starling

Antecede essa última projeção a participação de um ator, já mencionada anteriormente, figurando Sousândrade, usando um blaser escuro e uma gravata de tira larga de tecido preto brilhante, com um grande laço, remetendo à vestimenta antiga, século XIX, e que diz o seguinte texto, de autoria do poeta:

SOUSÂNDRADE – Àqueles a quem pareceu a narrativa não ir de acordo com a lenda [...] direi, pois deve-se uma palavra de crença a cada dúvida, que só a diferença é ter sido a antiga estrada talvez de poucas milhas apenas e na planície, e ser a moderna estrada ao em torno do mundo, sem que a verdade do assunto nada sofra com isso...⁹¹⁸

A figura do autor, corporificada novamente pelo ator/Sousândrade, retoma a consciência metacrítica do alargamento do discurso cênico em relação ao poema que lhe serviu de inspiração, e suas possíveis consequências problemáticas.

⁹¹⁸ O roteiro, de Antonio Hildebrando. In: HILDEBRANDO (org.), 2008, p. 29.

Esse enunciado pode ser lido como uma nota reflexiva sobre a própria operação de transcriar um poema, ou um texto dramático, ou quaisquer materiais que se estabeleçam como pontos de partida para a criação de um objeto artístico, que passa a conter em si um alcance redimensionado em função de uma maior ou menor largueza de perspectivas sensíveis, criativas e críticas, conforme tenham norteado ou venham a nortear sua gênese e o compartilhamento dessa mesma obra de arte com o respectivo espectador.

Por outro lado, se a narrativa do poema elaborado (*O Guesa*) parece diferente daquela primeira fonte de inspiração, factual ou lendária (a lenda muísca), devido a ter-se expandido o alcance geográfico das peripécias do protagonista, é possível dizer que, diante de toda a narrativa cênica lida até o momento, essa citação, tomada como proposição, pode ser compreendida como ponto de partida para uma outra reflexão, qual seja: a lenda contada sobre a origem dos fatos, ou a sua história, se evocada artisticamente, não abarca de modo transparente toda a complexidade do desdobramento desses fatos, as suas inter-relações e a amplitude de suas consequências, e se agora fatos, relações e consequências alcançam outros lugares, países, continentes, de acordo com as cadeias referenciais que se constituam na leitura, a complexa e velada verdade de sua origem mantém-se ao ser tratada cenicamente em um registro de provocação, uma vez que a compreensão das problemáticas sociais que se estabelecem em bases cênicas encontra correspondência no instigante discurso do espetáculo.

Retomando a descrição, o ator/Sousândrade sai de cena, lentamente, “envolto em brumas”, e ouve-se um lento, suave e contínuo toque do tamborim, secundado pelo surdo, em intensidade mínima, e, sobre um *blackout*, projetam-se no telão os seguintes dizeres:

(O dramaturgo, preocupado com possíveis mensagens passadas ao público, se pergunta:)

Faz sentido esperar por

salvadores, redentores, escolhidos,

Pais de pátrias, de párias

Coroados, assinalados, mártires com causa ou sem causa,

Profetas?

O que nasce da terra regada com o sangue de tantos
Guesas espalhados pelos quatro cantos do mundo?

Fora do território da lenda... do mito... da poesia... do palco...

onde há alguma beleza no sacrifício de jovens de quinze anos?⁹¹⁹

Quando comparado aos diversos outros textos projetados ao longo do espetáculo – os quais, se o respectivo conteúdo semântico participava da configuração do significado global das respectivas cenas de que eram elementos, tinham, porém, sua sonoridade e sua visualidade como aspectos formais enfatizados, como vetores de significação cênica, ou seja, sua materialidade significante era colocada em um plano mais destacado na composição artística –, o último texto projetado adquire outro estatuto em termos de literarização⁹²⁰ da cena.

Nesse texto, “ouve-se” (ou “lê-se”) a voz do dramaturgo (e diretor) e seu posicionamento diante do que organizou em termos de construção dramática (e cênica).

Portanto, o conteúdo dos termos, a posição global que as sentenças delineiam, é um contraponto a outras utilizações de texto projetado, feitas, por sinal, sob a coordenação da mesma voz que se coloca agora de modo direto, na finalização do espetáculo.

Essa irrupção explícita pode ser vista, apressadamente, como uma forma de reduzir as significações possíveis para o espectador, ou de sinalizar a “direção certa” para a leitura do espetáculo.

No entanto, se observarmos com atenção, o que se dá é um último movimento de problematização, justamente o questionamento da possibilidade de obter-se uma “moral da história” diante de um universo apresentado cenicamente com tal profusão de significantes polissêmicos, com tal potencialidade de atribuição de significados vários, como tal quantidade de caminhos para estabelecer-se o sentido do espetáculo.

O texto do dramaturgo projetado, tendo ao fundo o canto que anuncia a Escola de Samba, que desse modo “volta à vida”, ou é chamada a isso pela invocação musical de sua retomada, é uma provocação ao espectador (leitor), é uma questão colocada.⁹²¹

Tem o espectador a sua própria posição sobre o que assistiu? Vai concordar com o dramaturgo? É assim que se dão as coisas? Diante de pontos de vistas diversos,

⁹¹⁹ O roteiro, de Antonio Hildebrando. In: HILDEBRANDO (org.), 2008, p. 30.

⁹²⁰ Cf. BRECHT, 1967, p. 68.

⁹²¹ Cf. UBERSFELD, 2005b, p. 41.

continuamente entregues ao espectador, há mesmo uma única chave de leitura? Uma única conclusão? Somente o dramaturgo posiciona-se? Ninguém mais?

Conforme Júlio Plaza,

[...] estamos, pois, diante de duas chances: ou o presente recupera o passado como fetiche, como novidade, como conservadorismo, como nostalgia, ou ele o recupera de forma crítica, tomando aqueles elementos de utopia e sensibilidade que estão inscritos no passado e que podem ser liberados como estilhaços ou fragmentos para fazer face a um projeto transformativo do presente, a iluminar o presente” [...] ⁹²²

Seguindo a citação trazida para essa reflexão, é possível dizer que a inserção do texto projetado, ao final de *O Guesa Errante ou...* enquadra-se na segunda chance apontada por Plaza: aproveita-a, configura-se não somente enquanto projeção de um texto problematizador, enquanto procedimento de literarização da cena, como opinião pontual entregue ao público, mas como projeção de um movimento que questiona “mensagens passadas”, interrogando-se e interrogando sobre a real necessidade de haver heróis para a libertação dos povos, que se colocam como sintomas de sociedades que escolhem destinar “ao sacrifício” determinadas pessoas ou populações inteiras, em lugar de optar por caminhos menos “errantes” (na acepção negativa desse termo, no sentido de “desnorteados”) e mais pautados na possibilidade de buscar-se na justiça e na solidariedade valores e estratégias que tornem dispensáveis os “heróis sacrificados”.

Por outro lado, se o dramaturgo alude a outras “mensagens”, presupõe a possibilidade delas, e fornece ao espectador a chave para voltar e procurar por essas mensagens outras, que não estão de acordo com as convicções do enunciador do texto projetado, recuperando, de forma crítica, elementos que possam ser retomados, passíveis de composição de um projeto de leitura da cena que se finda e do mundo cuja continuidade desdobra-se diante de si.

Se o dramaturgo favorece, estimula, incita o espectador a encontrar tais mensagens, instaura, implicitamente, um novo ciclo de leitura, quiçá mais crítica do que a que se pode fechar até aquele momento final.

Leio esse texto projetado, portanto, como um dispositivo de continuidade da leitura, de incitação a que ela não pare ali, mas continue, avance, encontre sua permanência no devir

⁹²² PLAZA, 2008, p. 7.

posterior ao encontro teatral que, em sua efemeridade constitutiva, encontra-se em seus momentos finais.

Retomando Brecht, na voz de um de seus personagens mais significativos, Mãe Coragem, “quando a terra é boa, ninguém precisa ser virtuoso [heróico]: todo mundo pode ser gente comum, medíocre, e até mesmo covarde, se quiser”.⁹²³

Pelo visto, nossa terra (ainda) não é boa, ainda precisamos de muitos heróis, ou de constituir ou mesmo construir heróis para não passarmos sem eles.

Aceitar simplesmente esse fato, é desistir da “areia nas engrenagens”,⁹²⁴ que se obtém pelo questionamento contínuo delas, seja por meio de um espetáculo, de sua leitura ou de outros tipos de pensamento e intervenção.

É preciso, portanto, lembrar, uma vez mais, que

Nenhuma sociedade que esquece a arte de questionar ou deixa que esta arte caia em desuso pode esperar encontrar respostas para os problemas que a afligem – certamente não antes que seja tarde demais e quando as respostas, ainda que corretas, já se tornaram irrelevantes.⁹²⁵

A projeção final cumpre precisamente a função de lembrar ao espectador a arte de questionar, de que fala Bauman.

Trata-se de propor que essa arte não caia em desuso, afinal, é dessa arte que, por meio da arte teatral, trata *O Guesa Errante ou...*, sendo a questão, o questionar, o questionamento um de seus temas fundadores, senão foco temático central.

O objeto cênico vermelho, o coração do Guesa não precisa ficar jogado no chão: o espetáculo, é fato, ainda não terminou.

⁹²³ BRECHT, 1991b, p. 192.

⁹²⁴ Cf. SILBERMAN, 2006, não paginado.

⁹²⁵ BAUMAN, 2000, p. 14.

6.8 A saída do público



FIGURA 29 – O elenco convidando o público para seguir até a parte externa da EBA/UFMG (apresentação de 14/12/2007)
Fonte: Álvaro Starling.

Durante o tempo de leitura pelo público das frases do dramaturgo projetadas, o elenco, entrando, canta, lenta e suavemente, os primeiros versos do samba-enredo.

Uma atriz recolhe o objeto vermelho deixado no chão, e dois atores reerguem o boneco, enquanto um terceiro ator encaixa-se ao mesmo para poder manipulá-lo e fazê-lo deslocar-se.

Finda a projeção, faz-se uma breve pausa, ao final da qual todo o elenco (incluindo os músicos) retoma, a plenos pulmões, o samba.

O público levanta-se, e vê-se que vários espectadores já acompanham a execução musical, cantando e batendo palmas.

Alguns atores saem pela lateral direita do corredor central, cantando e dançando, enquanto outros atores, com um gesto, convidam os espectadores a seguirem com eles para a área externa do prédio da Escola de Belas Artes.

Todos saem, inclusive os instrumentistas, cantando, tocando, muitos também dançando.

A céu aberto (sempre que a chuva permitiu), o elenco e toda a equipe seguem tocando e cantando, e assim permanecem, fora do prédio, enquanto o público dispersa-se, finalizando *O Guesa Errante ou...*

Se colocamos lado a lado entrada e saída do público, temos uma contraposição radical de atmosferas: ao chegar, tudo é estático (aparentemente), tudo já foi feito, a história já transcorreu, encontra-se apenas em exibição póstuma, como peça museal, que guarda interna e estaticamente o que outrora foi movimento, nada há mais a questionar ou fazer, a não ser contemplar ou rememorar.

Ao sair, diferentemente, o caminho indicado é o da abertura para o externo, para o exterior, para fora, para o outro, para o mundo, movimento mediado pelo canto, pela dança, pela celebração da convivência.⁹²⁶

Tudo há para ser feito, começando, talvez, por comentar o espetáculo que se termina de assistir, compartilhando cada qual sua leitura do mesmo, ou construindo uma leitura conjuntamente.

⁹²⁶ Cf. as considerações de Leonardo Boff acerca do tema da convivência em BOFF, 2006, p. 9-46.



FIGURA 30 – Detalhe da saída do público, atores e espectadores reunidos
(apresentação de 14/12/2007)
Fonte: Álvaro Starling e Guilherme Dias

A continuidade entre o samba e a noite que vai prosseguir para cada espectador (seja para o que se vai, seja para o que fica com os atores, até que esses cessem a entoação do samba-enredo), ecoa as direções diversas em que se movimenta, em sucessivas variações, a narrativa cênica do espetáculo.

Nesse lugar público, e externo ao prédio onde o espetáculo tece sua narrativa cênica, tendo a amplidão do céu como cenário, pode ser localizada a ampla metáfora de uma outra concepção de errância, que não termina em velhos sacrifícios aprisionantes e destruidores de indivíduos, mas que inicia novas aventuras libertadoras e leitoras de mundos.

Ou, nas palavras de Debord,

Nesse espaço movente do jogo, e das variações livremente escolhidas das regras do jogo, a autonomia do lugar pode se reencontrar, sem reintroduzir um apego exclusivo ao solo, e assim trazer de volta a realidade da viagem, e da vida estendida como uma viagem que contém em si mesma todo o seu sentido.⁹²⁷

⁹²⁷ DEBORD, 2009, p. 117.

Considerações finais

As novas eras não começam de uma vez
 Meu avô já vivia no novo tempo
 Meu neto viverá talvez ainda no velho.

A nova carne é comida com garfos velhos.

Os carros automotores não havia
 Nem os tanques
 Os aeroplanos sobre nossos tetos não havia
 Nem os bombardeiros.

Das novas antenas vêm as velhas tolices
 A sabedoria é transmitida de boca em boca.

Bertolt Brecht

Ao chegar ao término de meu doutoramento, alguns aspectos do muito que aprendi ressaltam dentre o conjunto de conhecimentos construídos (e conquistados) e é sobre eles que me volto, na tentativa de sintetizar alguns aspectos desse um tanto acidentado percurso.

Fechando o ciclo de epígrafes poéticas brechtianas, agora o poeta Brecht leva-me a reafirmar que se constrói algo sempre a partir de uma realidade que já está dada, e desse modo eu construí o percurso reflexivo de meu doutoramento tentando, de certa forma, “comer carne nova” (meu cotidiano de artista, pesquisador e cidadão do Século XXI) com um “garfo velho”, qual seja, o conceito brechtiano de *Gestus*, antigo, sim, posto que datado da primeira metade do Século XX, mas ainda útil, ainda passível de ter sua eficácia conceitual atualizada.

Assim, “de boca em boca”, de livro a leitor, da cena ao mundo, e vice-versa, alternam-se novos e velhos conhecimentos.

Ao retomar biógrafos e comentaristas de Brecht, deparo-me com Silberman e o conceito de “pensamento-intervenção”, que me foi extremamente útil, fez-me entender de um modo mais direto como deu-se a síntese brechtiana da proposta marxista, síntese que torna o filósofo (teórico), um político (prático) e vice-versa.

Ao mesmo tempo, essa noção leva-me refletir sobre o que penso e como intervenho na cena e no mundo.

Sou artista, ator e diretor e, por vezes, dramaturgo e compositor de canções para teatro.

Com o tempo, tornei-me professor e, ultimamente, pesquisador acadêmico.

Constato que meu trajeto no Doutorado foi um contínuo repensar-me e redimensionar minha relação com o teatro, a docência, a pesquisa e o mundo.

Acompanhar posicionamentos provocadores, como o de Schwarz, e convictos, como o de Carvalho, leva-me a formular a pergunta: e eu, qual é a minha característica como pensador da teoria teatral brechtiana?

A partir de um aporte específico, qual seja, o conjunto de livros de Koudela que tratam de Brecht, lidos por conta de meu interesse na peça didática brechtiana, e novamente lidos ou consultados em prol da pesquisa bibliográfica sobre o *Gestus*, por intermédio dessa autora, descubro minha localização diante de Brecht: como me considero, no meio acadêmico, antes de tudo, um professor, é esse o meu lugar, situado entre a provocação investigativa e a convicção pedagógica.

Trabalhando principalmente na formação de professores de teatro, os aportes brechtianos, entre os muitos obtidos ao longo de meu processo de doutoramento, servem para enriquecer minha prática social como profissional da docência que cuida da formação de futuros profissionais que atuarão também na docência do teatro.

Nesse campo, o da Pedagogia do Teatro, promover o desenvolvimento de competências e habilidades e favorecer o exercício de valores e atitudes no que tange à leitura da cena teatral são objetivos dos mais relevantes, quando penso em professores que vão, cada qual a seu modo único, inventar estratégias de leitura de cena e de mundo (e também da produção e da contextualização de ambos) que favoreçam o crescimento humano em todas as suas dimensões.

A busca de compreender o conceito de *Gestus* é, literal e figuradamente, um capítulo à parte, que dura todo o tempo de meu doutoramento, e já vem de antes, do Mestrado, e não cessa, apenas pelo fato de eu ter registrado o estado atual de minhas ideias sobre o tema nesta Tese.

A música-*Gestus* foi a ponta do enorme iceberg brechtiano denominado *Gestus*, que eu exploro ao longo deste trabalho.

À medida que leio e releio os textos teóricos de Brecht, e os textos de seus estudiosos, vou constatando que, afora os textos brechtianos, em geral o que me chega às mãos – e eu procurei com afinco –, dentre os diversos autores que pude acessar, é ou muito breve, ou muito próximo ao que Brecht escreveu, mas nem por isso deixando de constituírem contribuições relevantes.

Alguns autores destacam-se, como Koudela, Jameson, Bornheim, Bolle e o já devidamente comentado Pavis, em obras nas quais se estendem um pouco mais na abordagem específica do *Gestus*.

Diante dessa constatação bibliográfica, vejo que chego, nessa Tese, a uma organização conceitual que me é útil, no avanço em minha compreensão do conceito: além de decidir-me, ouvindo atentamente meu orientador, o Prof. Dr. Antonio Hildebrando, a utilizar o *Gestus* como operador conceitual, perspectiva em tudo alinhada com a estreita relação entre teoria e prática, que acompanho nos escritos teóricos brechtianos, o fato de ter ficado claro para mim que o *Gestus* é uma categoria teórica que não diz respeito somente à dramaturgia, no sentido de escrita de textos dramáticos, nem ao trabalho do ator, mas, e principalmente, como pertinente à criação da cena teatral como um todo, incluindo nela o espectador, parece-me um ganho, em termos de caracterização dessa categoria brechtiana.

Em meio às abordagens diversas que Brecht faz desse termo em seus escritos, destaca-se para mim essa outra conclusão: *Gestus* não é uma cena de um texto dramático ou de um espetáculo teatral, sendo, outrossim, uma categoria que funciona no engendramento desses objetos, no movimento do artista diante do material que escolhe para transformar em peça ou espetáculo.

Trata-se, portanto, de uma categoria que opera levando o artista a questionar cena e mundo do ponto de vista crítico-social e verificar seu posicionamento político diante dos dois. É um operador conceitual que instiga a estabelecer, como referente da cena, não a situação social em si, mas a sua problemática social em que determinada situação está contida, e a sua correspondente tradução cênica.

O *Gestus* apoia o artista no enfrentamento da tarefa hercúlea de tentar dar forma teatral a esse referente extremamente complexo.

Ao mesmo tempo, apoia também o espectador em sua leitura, diante da cena, esteja ela no “mundo da cena”, na “cena do mundo” ou na interseção de ambos.

Um segundo resultado – que não foi obtido nessa exata ordem cronológica, como meu leitor já deve suspeitar – é a identificação do *Gestus* social e do *Gestus* fundamental como ocorrências pontuais do *Gestus*, ou seja, objetos práticos (cena teatral que busca traduzir artisticamente, em uma perspectiva crítico-social, determinada problemática social) ou teóricos (enunciados ou pensamentos que sintetizam o modo como determinada problemática social é traduzida em cena teatral), ambos construídos a partir da categoria mais ampla do *Gestus*.

Muito ligado ao conceito de fábula, um *Gestus* social é compreendido por mim com um momento cênico (que pode ser registrado como texto dramático) a ser organizado em blocos narrativos que constituem o espetáculo teatral. Blocos que se contradizem, para resultar em um conjunto dialeticamente estruturado.

O *Gestus* fundamental, por sua vez, compreendo como a síntese de uma determinada maneira de ler a cena e o mundo, que se concretiza em um enunciado – que pode nunca vir a ser escrito ou mesmo falado – mas que subjaz na atitude política do artista diante dos *Gestus* sociais que constrói para desenvolver seu discurso cênico.

As outras duas nuances abordadas, o *Gestus* da demonstração e o *Gestus* da entrega, eu ainda as sinto mais fugidias.

Elas não são nem categorias teóricas nem manifestações concretas.

São perspectivas, modos de organização da cena, maneiras de compor, com recursos diversos, que, no primeiro caso, que enfatiza o polo da produção, leva a cena teatral a evidenciar-se como tal e a colocar-se como processo de reflexão e exposição (teatral) sobre determinado tema (de pesquisa teatral), e, no segundo caso, com ênfase no polo da recepção, leva a cena a um patamar mais elaborado de complexidade, para dar conta de sugerir o terrivelmente complexo âmbito das relações sociais, no qual, no que não se vê está, quase sempre, o que é mais importante ver.

A continuidade da escrita e reflexão, ao relacionar o *Gestus* a outras categorias brechtianas, é uma inspiração encontrada dos artigos de Pavis sobre o *Gestus*, em especial o segundo dos dois examinados na introdução desta Tese.

Tal estruturação, da pesquisa e do texto que a registra, resultou produtivamente para mim, uma vez que percebo que, ao utilizar o que havia compilado e refletido sobre as categorias cogitadas, quando me volto para a leitura de *O Guesa errante ou...* o inter-relacionamento delas potencializa o uso do *Gestus* e a reflexão sobre seu modo de operar.

O *distanciamento* é o princípio primeiro, em Brecht: para fundar o seu novo teatro – ou o seu “taetro”, como brincou Brecht, certa vez, diante das objeções que lhe eram feitas em relação às suas propostas inovadoras – é preciso aparelhar autor, diretor, ator e espectador (entre outros) para ler o teatro e a realidade de seu tempo e equacioná-los em chave crítico-social, é necessário fazer com que o primeiro corresponda às características da segunda, não para reafirmar o estado de coisas reinante, mas para revelar que o supostamente conhecido é, muitas vezes, desconhecido.

Tal situação continua vigindo, infelizmente, para grande parte da população mundial.

É por eu muitas vezes incluir-me nessa fatia majoritária da humanidade, que me foi tão útil aproximar-me de Brecht e tentar entender melhor seus conceitos e procedimentos e as inter-relações entre eles, utilizando os resultados desse estudo em função de uma melhor leitura de cena e de mundo.

Pensar historicamente é outra lacuna histórica (sem perder o trocadilho) que vejo ser fundamental preencher, em minha formação. Não há como avaliar o que ocorre hoje se não acompanharmos o desenvolvimento das sociedades. Não há como entender a utilização do poema de Sousândrade sem ter notícia de quem foi esse poeta e como seu poema foi escrito, sem historicizá-lo. Sob pena de *O Guesa* e o catálogo telefônico terem o mesmo valor estético e político.

Separar os elementos é um procedimento que advém, segundo Bornheim, de uma categoria filosófica mais profunda, a da separação, a qual define de quem está no lugar do sujeito e o que é o objeto sobre o qual o primeiro exerce sua ação, herança da ciência cartesiana, que não deixou de assombrar, atormentar e deliciar Brecht. De certa forma, a partir dessa perspectiva, pode-se pensar que cada elemento da cena torna-se um sujeito independente, que não ignora seus pares, mas que se confronta com eles, em prol de um embate produtivo.

Relacionar o *Gestus* com essas categorias é, portanto, muito proveitoso para ampliar meus saberes sobre o primeiro e as demais.

O mesmo dá-se com relação às categorias semióticas que permanecem como pontos de apoio para o exercício da leitura a partir do *Gestus*.

Descobri que, de certo modo, minha Tese é mais sobre a leitura do espetáculo teatral do que sobre o *Gestus*. Não é uma ontologia do *Gestus*, mas parece-me mais a busca de sua epistemologia, do modo pelo qual esse operador conceitual pode gerar conhecimento sobre a cena, o mundo e a leitura que deles venha a ser feita.

O caminho que encontrei para dar vazão à vontade de me aprofundar na investigação dessa categoria desafiadora foi utilizá-lo para ler o espetáculo teatral, apoiando-me, também, em aportes da semiótica do teatro.

Quando digo que essa Tese é, talvez, mais sobre a leitura do espetáculo teatral, tal conclusão deve-se, entre outros, ao fato de ter percebido que Brecht foi um grande leitor do teatro e do mundo. Os demais autores que consultei eram ou são não somente leitores (e escritores) de livros, mas também do teatro (ou de outros objetos de leitura) e do mundo.

Uma coisa tão óbvia descortina-se, desse modo, para mim, nesse processo investigativo.

Posso dizer que o meu estudo e utilização do *Gestus* distancia para mim a leitura, ou seja, distancia o conceito que eu tinha dessa operação fundamental que fazemos todos, todos os dias, desde que nascemos até nosso último suspiro.

Autores como Barthes, Benjamin e Eco, entre outros, além do próprio Brecht, conspiram, como autores lidos por mim, para que se defina minha opção terminológica, ou seja, minha escolha do termo “leitura”.

Fico com esse termo, até segunda ordem, ainda que Pavis, um de meus autores preferidos, prefira o termo “análise”. Como ele, outros autores desconfiam do termo “leitura”, por ser, para eles, demais livresco ou linguístico, quicá gasto e impreciso.

Leitura é o termo que se firma em meu processo de pesquisa e é o que defendo, até então, por ser o mais completo, não cumprindo somente o ato de fragmentar o objeto para compreendê-lo, mas por começar antes, na observação e descrição, passando, então, pela análise, que caminha junto à interpretação, processo que precisa ser checado ao final, discutido, interrogado, no meu caso, via *Gestus*.

Minha aproximação aos conceitos da semiótica do teatro já vem de algum tempo, desde o Mestrado eu tentava ingressar nesse território teórico movediço e um tanto inóspito, ainda que fascinante, posto que abre todo um leque de operações que se podem identificar e utilizar para ler mais pormenorizadamente uma cena, e para descrever como ela funciona, em seu complicado jogo entre significante, objeto, intérprete e significado, entre outras opções terminológicas, teóricas e metodológicas.

Pavis, mais uma vez, é um dos pontos de partida para definir as categorias pesquisadas. Outro parâmetro é o próprio objeto de leitura, *O Guesa Errante ou...*

Fica evidente a necessidade de categorias de apoio para preparar o terreno da leitura até chegar ao ponto de lançar as interrogações centrais advindas do *Gestus*.

Se, por um lado, os processos de significação em um espetáculo teatral podem começar a ser compreendidos a partir da relação desse objeto de leitura com o próprio conceito de teatro e de teatral, os quais aparecem como fugidios construtos culturais, seguindo tendências divergentes para sua estabilização conceitual, por outro lado, as relações entre os signos, a possibilidade de um mesmo significado percorrer significantes diversos, mantendo o mesmo referente central, e o inverso, a capacidade de um mesmo significante ter como referentes objetos diversificados, produzindo, portanto, significados diferentes, por vezes díspares, é outra dinâmica que está sempre em jogo na cena e seus signos.

Em alguns momentos, o universo de referimento do leitor favorece que ele possa distinguir com exatidão as relações entre significantes e referentes, construindo ricas cadeias referenciais, podendo até mesmo optar qual delas seguir a cada caso, segundo os interesses de leitura (ou pesquisa) em foco.

Em outros momentos, os óculos do leitor embaçam-se, ele não consegue enxergar o signo, parece que não há exatamente um movimento de significação a efetuar, a opacidade recalitrante avulta-se, por vezes resultante da intuição do artista, esse sujeito independente, que ousa ir além de categorias semióticas – que talvez não lhe interessem em nada – para concretizar os seus inventos peculiares e necessários para dizer o que lhe é inarredável.

O leitor, nesses casos, resente-se da estreiteza de seu próprio mundo de referimento, em que não cabe o mundo de possibilidades fundado pelo labor criativo do artesão das linguagens artísticas.

Nesses momentos difíceis, o leitor precisa ter paciência, arregaçar as mangas em busca de novos conhecimentos e ferramentas, e investir de novo sobre a cena. A tentativa pode não dar certo, de novo. E de novo. É o caso de, novamente, esperar. Ou seguir em frente, em busca de outros objetos, desafios, conquistas e leituras.

Elaborar o preâmbulo à leitura do espetáculo teatral propriamente dito, ao destrinchar o título e tentar compreender aspectos do texto dramático de *O Guesa errante ou...* foi um processo que me levou a perceber que eu construí, como resultado dessa pesquisa, um dispositivo de leitura, e que esse não serve somente para ler a cena teatral, mas também outros objetos, nesse caso, um enunciado verbal escrito (o título) e um conjunto deles (o texto dramático).

Pouco a pouco, foi ficando clara a trajetória que eu deveria percorrer, a partir da proposta de leitura do espetáculo teatral que eu mesmo estava inventando.

Temo, é claro, que essa “roda” já esteja há muito inventada e compondo vários tipos de “veículos”, quiçá melhores, mais velozes, mais modernos, mais “aerodinâmicos”.

Ainda assim, a ferramenta que eu construí auxilia-me, agora, a ler a cena e o mundo com mais qualidade e consistência, tendo em vista as lacunas que percebo em mim, como pesquisador e, sobretudo, como artista e cidadão. Careço de um olhar mais crítico, e sem embasamento teórico e sem instrumentos manipuláveis, não há como avançar.

Embrenhar-me na leitura de *O Guesa Errante ou...* foi um corpo a corpo que me deu a sensação de abrir uma floresta fechada a facão. Foi preciso a bússola de minha proposta para não me perder completamente diante dessa “máquina cibernética”, dessa “espessura de signos”, como disse Barthes, certa vez.

As relações entre signos, entre signos e objetos e entre mim e os signos (aqui credito a Morris essa inspiração metodológica, ainda que tenha consciência de ter que me debruçar mais aprofundadamente sobre a obra desse filósofo) são tumultuadas, conflituosas, tortuosas e irritantes. E produtivas, prazerosamente produtivas.

Depois de ter lido tantos semiólogos ou semioticistas (não vou entrar nessa armadilha terminológica) avisando o quão complexa é a malha sígnica de um espetáculo teatral, lá fui eu enfrentar uma cena que não pensa duas vezes em ser escorregadiamente polifônica.

Há signos que até agora eu não consegui “capturar”, eles se recusaram a entrar na minha “rede” teórico-metodológica. Continuam produzindo sentido de um modo ainda indescritível (em duas acepções desse termo).

Essa consciência parece-me avanço, maturidade, e talvez também consequência da falta de um percurso meu mais longo, mais continuado, pela pesquisa acadêmica.

É, sobretudo, a constatação de que, diante de um espetáculo teatral, assim como do mundo, da vida, vai restar sempre um tanto de opacidade, para temperar de desafio e de promessa futuras investidas de leitura.

Concluo essas palavras finais dizendo que o que fica, para mim, é a abertura de novas direções acadêmicas, docentes, pedagógicas, artísticas, profissionais e cidadãs. Outras propostas de leitura do espetáculo teatral podem ser inventadas e apresentadas, desde que pude apresentar a que constitui, a meu ver, a principal contribuição desta Tese.

Não é um itinerário findo, mas apenas iniciado, em continuidade com minha utopia de mais e melhor teatro no mundo, e também de mais mundo no teatro e na leitura que desses eu faço, que fazemos, que se faz.

Terminada a pesquisa e escrita a Tese, lanço mão mais uma vez da força poética de Brecht, e assim decido, por meio de versos brechtianos, como será o desfecho de meu trabalho, no sentido mesmo de des-fechar, ou seja, de não fechar algo que apenas se entreabriu-se.

A escolha, agora, recai sobre o poema “O cordão partido”, tendo em vista que, por meio desse objeto artístico – um poema – eu faço alusão ao processo de conhecimento que não se esgota no registro que dele é feito, por exemplo, em uma Tese de Doutorado.

Ao preparar o texto da Tese, ao reler e reler esse mesmo texto, eu constato que, no lugar onde eu mesmo deixava-me, a cada momento da empreitada de escrita, eu não me achava de novo. A reflexão já havia caminhado, eu diferia, continuamente, de mim mesmo.

É o processo dialético e ininterrupto de construção e reconstrução do saber, que acontece, seja quando é criado um espetáculo teatral como *O Guesa Errante ou...*, seja quando é desenvolvida uma pesquisa acadêmica, registrada em uma Tese de Doutorado, como a que, nesse momento, termino de apresentar a meu leitor, é esse processo que eu gostaria de relacionar com o aporte poético de Brecht, finalizando este trabalho acadêmico ao modo da arte:

O cordão partido pode ser novamente atado

Ele segura novamente, mas

Está roto.

Talvez nos encontremos de novo, mas

Ali onde você me deixou

Não me achará novamente.

Referências

- ALVES-MAZOTTI, Alda Judith; GEWANDSZNADJER, Fernando. **O método nas ciências naturais e sociais: pesquisa quantitativa e qualitativa**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2001.
- ARISTÓTELES. Poética. In: _____. **Metafísica: livro 1 e livro 2; Ética a Nicômaco; Poética**. São Paulo: Abril Cultural, 1984 (Coleção Os Pensadores), p. 237-269.
- BACKES, Marcelo (org.). **Bertolt Brecht**. Porto Alegre: UE/Porto Alegre, 1998.
- BAKHTIN, Mikhail (V. N. Volochínov). **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem**. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2004.
- BAKHTIN, Mikhail. O romance polifônico de Dostoiévski e seu enfoque na crítica literária. In: _____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002, p. 3-45.
- BARBOSA, Ana Mae. Arte-educação pós colonialista no Brasil: aprendiagem triangular. In: _____. **Tópicos utópicos**. Belo Horizonte: C/Arte, 1998, p. 30-51.
- COUTINHO, Rejane. Estratégias de mediação e a abordagem triangular. In: BARBOSA, Ana Mae; COUTINHO, Rejane (orgs.). **Arte/Educação como mediação cultural e social**. São Paulo: Editora UNESP, 2009, p. 171-185.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. Dialogismo, polifonia e enunciação. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, Jose Luiz. **Dialogismo, polifonia, intertextualidade em torno de Bakhtin**. São Paulo: EDUSP, 2003, p. 1-9.
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007a.
- BARTHES, Roland. **Escritos sobre teatro**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2007b.
- BAUMAN, Zygmunt. **Globalização: as consequências humanas**. Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.
- BAUMAN, Zygmunt. **Em busca da política**. Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.
- BENJAMIN, Walter. **Tentativas sobre Brecht** (Iluminaciones III). Tradução de Jesus Aguirre. Madri: Taurus, 1975.
- BEYHAUT, Gustavo. Dimensão cultural da integração na América Latina. **Estudos Avançados** [online], São Paulo, Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São

Paulo, vol. 8, n. 20, p. 183-198, 1994. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v8n20/v8n20a19.pdf>>. Acesso em 02/02/2012.

BEZERRA, Paulo. Polifonia. In: BRAIT, Beth. **Bakhtin**: conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2007, p. 191-200.

BICALHO, Conceição. A trajetória inversa na arquitetura das escritas, desenhos e cenografia. In: HILDEBRANDO, Antonio (org.). **O Guesa Errante ou...** de como o Historisches und Ethnologisches Museum Von Kubendrid e o G. R. E. S. Acadêmicos do Mákeneyá se uniram para apresentar a errância do Guesa. Belo Horizonte: Emcomum Estúdio Livre, 2008, p. 47-53.

BOFF, Leonardo. A convivência. In: _____. **Virtudes para um outro mundo possível, vol. II**: convivência, respeito, tolerância. Petrópolis – RJ: Vozes, 2006, p. 9-46.

BOLLE, Willi. A linguagem gestual no teatro de Brecht. **Língua e Literatura**. São Paulo, v. 5, p. 393-410, São Paulo, FFLCH/USP, 1976.

BORNHEIM, Gerd Alberto. **Brecht**: a estética do teatro. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

BOSI, Viviana; CAMPOS, Cláudia Arruda; HOSSNE, Andrea Saad; RABELLO, Ivone Daré. **O poema**: leitores e leituras. Cotia – SP: Ateliê Editorial, 2001. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=oY0ewKwf3WQC&pg=PA161&lpg=PA161&dq=Brecht+referia-se+a+Hitler+como+pintor+de+paredes&source=bl&ots=JK5bgJI15I&sig=p0ofp_c-Hsql14Pu1VucVe2kzvE&hl=pt-BR&sa=X&ei=6yGwT7G1LdGCtge6_fnyCA&ved=0CFoQ6AEwAA#v=onepage&q=Brecht%20referia-se%20a%20Hitler%20como%20pintor%20de%20paredes&f=false>. Acesso em 13/05/2012.

BRECHT, Bertolt. **Teatro dialético**. Tradução de Luiz Carlos Maciel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

BRECHT, Bertolt. **Escritos sobre teatro** (v. 1). Tradução de Jorge Hacker. Buenos Aires: Nueva Visión, 1973.

BRECHT, Bertolt. **Escritos sobre teatro** (v. 2). Tradução de Nélide Mendilaharzu de Machain. Buenos Aires: Nueva Visión, 1976a.

BRECHT, Bertolt. **Escritos sobre teatro** (v. 3). Tradução de Nélide Mendilaharzu de Machain. Buenos Aires: Nueva Visión, 1976b.

BRECHT, Bertolt. A exceção e a regra. Tradução de Geir Campos. **Teatro completo**, em 12 volumes (v. 4). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990, p. 129-160.

BRECHT, Bertolt. Os horácios e os curiácios. Tradução de Mário da Silva. **Teatro completo**, em 12 volumes (v. 5). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991a, p. 149-179.

BRECHT, Bertolt. Mãe Coragem e seus filhos. Tradução de Geir Campos. **Teatro completo**, em 12 volumes (v. 6). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991b, p. 171-266.

BRECHT, Bertolt. **Poemas 1913-1956**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Editora 34, 2000. (todos os poemas em epígrafe, bem como o citado nas considerações finais, foram retirados dessa publicação)

BRECHT, Bertolt. **Diário de trabalho, volume I: 1938-1941**. Tradução de Reinaldo Guarany e José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Tradução de Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005a.

BRECHT, Bertolt. **Diário de trabalho, volume 2: América 1941-1947**. Tradução de Reinaldo Guarany e José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 2005b.

BUSARELLO, Raulino. **Dicionário básico latino-português**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2007.

CAMARGO, Robson Corrêa de. **A crítica e a crítica genética: diálogos sobre o entendimento do espetáculo teatral**. Versão revista e ampliada em dezembro de 2008. Disponível em: <http://ufg.academia.edu/RobsonCamargo/Papers/78081/Teatro_e_Recepcao._A_Critica_e_a_Critica_Genetica._Dialogos_sobre_o_entendimento_do_espetaculo_teatral>. Acesso em 05/01/2012.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo. **Re visão de Sousândrade: textos críticos, antologia, glossário, biobibliografia**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. In: **Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária**. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 31-48.

CARLSON, Marvin. The Resistance to Theatricality. **SubStance**, Wisconsin, University of Wisconsin Press, Vol. 31, No. 2/3, Issue 98/99: Special Issue: Theatricality, p. 238-250, 2002. Disponível em: <http://www.brown.edu/Departments/German_Studies/media/Symposium/readings.html>. Acesso em 19/03/2010.

CARVALHO, Sérgio de. Questões sobre a atualidade de Brecht. In: _____. (org.). **Introdução ao teatro dialético: experimentos da Companhia do Latão**. São Paulo: Expressão Popular / Companhia do Latão, 2009, p. 39-54.

CAVALCANTE, Maria do Socorro Aguiar de. O sujeito ativo/responsivo em Bakhtin e Lukács. In: II SEMINÁRIO DE ESTUDOS EM ANÁLISE DO DISCURSO, 2005, Instituto de Letras da Universidade do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. **Anais eletrônicos...** Não paginado. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/analisedodiscurso/anaisdosead/2SEAD/SIMPOSIOS/MariaDoSocorroAguiarDeOliveiraCavalcante.pdf>>. Acesso em 04/08/2012.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Festa e contravenção: os bicheiros no carnaval do Rio de Janeiro. In: CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro;

GONÇALVES, Renata de Sá. **Carnaval em múltiplos planos**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009, p. 91-123.

CHIARINI, Paolo. **Bertolt Brecht**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

CLARK, Mark W. Herói ou vilão: Bertolt Brecht e a crise de 1953. **Estudos Avançados** [online], São Paulo, Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo, vol. 21, n. 60, p. 187-216, 2007. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v21n60/a16v2160.pdf>>. Acesso em 05/01/2012.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.

DE CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

DE MARINIS, Marco. **Comprender el teatro**: lineamientos de una nueva teatrología. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1997.

DE MARINIS, Marco. Problemas de semiótica teatral. La relación espectáculo-espectador. In: _____. **En busca del actor e del espectador**: comprender el teatro II. Buenos Aires: Editorial Galerna, 2005, p. 87-102.

DE TORO, Fernando. Teatro épico. **Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo**: acercamiento semiótico al teatro épico en Hispanoamérica. Ottawa: Girol Books, 1984.

DE TORO, Fernando. **Semiótica del teatro**: del texto a la puesta en escena. Buenos Aires: Galerna, 2008.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2009.

DEMARCY, Richard. A leitura transversal. In: GUINSBURG, J.; COELHO NETTO, J. Teixeira; CARDOSO, Reni Chaves (orgs.). **Semiologia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1988, p. 23-38.

DESGRANGES, Flávio. **Pedagogia do espectador**. São Paulo: Hucitec, 2003.

ECO, Umberto. **Lector in fabula**: a cooperação interpretativa nos textos narrativos. Tradução de Atílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 2002.

ECO, Umberto. **Obra aberta**: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. Tradução de Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2007.

ECO, Umberto. **Os limites da interpretação**. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ELAM, Keir. **The semiotics of theatre and drama**. Nova York: Routledge, 2002.

ELICHIRIGOITY, Maria Terezinha Py. A formação do sentido e da identidade na visão bakhtiniana. **Cadernos de Letras da UFF** – Dossiê: Literatura, língua e identidade, n° 34, p. 181-206, 2008. Disponível em: <<http://www.uff.br/cadernosdeletrasuff/34/artigo12.pdf>>. Acesso em 05/02/2012.

ESSLIN, Martin. **Brecht: dos males, o menor, um estudo crítico do homem, suas obras e suas opiniões**. Tradução de Barbara Heliadora. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

EWEN, Frederic. **Bertolt Brecht: sua vida, sua arte, seu tempo**. Tradução de Lya Luft. São Paulo: Globo, 1991.

FÉRAL, Josette. Theatricality: The Specificity of Theatrical Language. **SubStance**, Wisconsin, University of Wisconsin Press, Vol. 31, No. 2/3, Issue 98/99: Special Issue: Theatricality, p. 94-108, 2002. Disponível em: <http://www.brown.edu/Departments/German_Studies/media/Symposium/readings.html>. Acesso em 19/03/2010.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. Tradução de Lígia Borges. **Revista Sala Preta**, São Paulo, n° 8, p. 197-209, 2008.

FERNANDES, Sílvia. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva / FAPESP, 2010.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FISCHER-LICHTE, Erika. Theatricality Introduction: Theatricality: A Key Concept in Theatre and Cultural Studies. **Theatre Research International**, Cambridge, Cambridge University Press, n. 20, p. 85-89, 1995. Disponível em: <http://www.brown.edu/Departments/German_Studies/media/Symposium/readings.html>. Acesso em 19/03/2010. (esse artigo, nessa fonte, não apresenta os respectivos números de página da revista)

FISCHER-LICHTE, Erika. **Semiótica del teatro**. Tradução de Elisa Briega Villarrubia. Madri: Arco/Libros, 1999.

FONSECA, Tania Mara Galli; THOMAZONI, Andresa Ribeiro; LOCKMANN, Vivian e BUTKUS, Vitor. Espaços heterotópicos, imagens sobrepostas: encontros entre arte, loucura e memória. **Psicologia, ciência e profissão** [online], Brasília, Conselho Federal de Psicologia, vol. 29, n.2, 2009, p. 406-415. Disponível em: <<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/pcp/v29n2/v29n2a15.pdf>>. Acesso em 02/02/2012.

FRANÇA, Júnia Lessa; VASCONCELLOS, Ana Cristina de. Colaboração de Maria Helena de Andrade Magalhães e Stella Maris Borges. **Manual para normalização de publicações técnico-científicas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

FREIRE, Paulo. **A importância do ato de ler: em três artigos que se completam**. São Paulo: Autores Associados / Cortez, 1988.

GALEANO, Eduardo. **As veias abertas da América Latina**. Tradução de Galeno de Freitas. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2009.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **Ao som do samba**: uma leitura do carnaval carioca. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2009.

HALL, Edward T. **A dimensão oculta**. Tradução de Waldéa Barcellos. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

HILDEBRANDO, Antonio. **O épico no teatro**: entre os escombros da quarta parede. Tese (Doutorado em Literatura Comparada). Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2000.

HILDEBRANDO, Antonio. Diário íntimo de uma errância. In: HILDEBRANDO, Antonio (org.). **O Guesa Errante ou...** de como o Historisches und Ethnologisches Museum Von Kubendrid e o G. R. E. S. Acadêmicos do Mákeneyá se uniram para apresentar a errância do Guesa. Belo Horizonte: Emcomum Estúdio Livre, 2008, p. 10-14.

HILDEBRANDO, Antonio (org.). **O Guesa Errante ou...** de como o Historisches und Ethnologisches Museum Von Kubendrid e o G. R. E. S. Acadêmicos do Mákeneyá se uniram para apresentar a errância do Guesa. Belo Horizonte: Emcomum Estúdio Livre, 2008.

HONZL, Jindrich. A mobilidade do signo teatral. In: GUINSBURG, J.; COELHO NETTO, J. Teixeira; CARDOSO, Reni Chaves (orgs.). **Semiologia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1988, p. 125-147.

JAMESON, Fredric. **O método Brecht**. Tradução de Maria Sílvia Betti. São Paulo: Vozes, 1999.

JOUVE, Vincent. **A leitura**. Tradução de Brigitte Hervor. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. Contexto. Tradução de Dilson Ferreira da Cruz Júnior. In: CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique (orgs.). **Dicionário de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2008, p. 127-128.

KOUDELA, Ingrid Dormien (org.). **Um voo brechtiano**: teoria e prática da peça didática. São Paulo: Perspectiva / FAPESP, 1992.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Brecht na pós-modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Brecht**: um jogo de aprendizagem. São Paulo: Perspectiva, 2007.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Texto e Jogo**: uma didática brechtiana. São Paulo: Perspectiva, 2008a.

KOUDELA, Ingrid. A encenação como prática pedagógica. **Revista Urdimento**, Florianópolis – SC, Universidade do Estado de Santa Catarina, nº 10, Especial, p. 45-54, 2008b. Disponível em:

<http://www.ceart.udesc.br/ppgt/urdimento/2008/especial/urdimento_10_especial.pdf>. Acesso em 27/01/2012.

KOUWSZAN, Tadeusz. **El signo e el teatro**. Tradução del Maria del Carmen Bobes Naves e Jesús G. Maestro. Madri: Arco/Libros, 1997.

LEHMANN, Hans-Thies. **Escritura política no texto teatral**: ensaios sobre Sófocles, Shakespeare, Kleist, Büchner, Jahn, Bataille, Brecht, Benjamin, Müller, Schleef. São Paulo: Perspectiva, 2009.

LUCIANO – BANIWA, Gersem dos Santos. **O Índio Brasileiro**: o que você precisa saber sobre os povos indígenas no Brasil de hoje. Brasília: Ministério da Educação / Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade / LACED (Laboratório de Pesquisas em Etnicidade, Cultura e Desenvolvimento) / Museu Nacional, 2006. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0015/001545/154565por.pdf>>. Acesso em 1º/02/2012.

MALETTA, Ernani de Castro. **A formação do ator para uma atuação polifônica**: princípios e práticas. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

MARTINS, Maria Helena. **O que é leitura**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

MORRIS, Charles W. **Fundamentos da teoria dos signos**. Tradução de Milton José Pinto. Rio de Janeiro: Eldorado Tijuca / São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1976.

MOSTAÇO, Edécio. CLICHÊ. In: GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 83-84.

MUNIZ, Mariana. Sobre a criação corporal em *O Guesa errante ou...*: um não-entendimento entendido. In: HILDEBRANDO, Antonio (org.). **O Guesa Errante ou...** de como o Historisches und Ethnologisches Museum Von Kubendrid e o G. R. E. S. Acadêmicos do Mákeneyá se uniram para apresentar a errância do Guesa. Belo Horizonte: Emcomum Estúdio Livre, 2008, p. 34-37.

O GUESA ERRANTE OU... Baseado No poema O Guesa Errante de Joaquim de Souza Andrade, o Sousândrade (1832-1902), o espetáculo pretende, além de dar visibilidade à obra do genial poeta maranhense, fazer a releitura de alguns princípios do teatro épico. Dias 10, 11, 12, 13 e 14 de dezembro às 20:30 horas. Dias 15 e 26 de dezembro às 20:00 horas. Saguão da Escola de Belas Artes da UFMG. In: Fôlder da MOSTRA TEATRO 2º SEMESTRE 2007, trabalhos de graduação.

O GUESA ERRANTE OU... Fôlder do espetáculo, contendo elenco, ficha técnica, agradecimentos, apoiadores (destaque para o Programa Jovens Artistas, da Secretaria de Educação Superior do Ministério da Educação) e comentários de Antonio Hildebrando, Conceição Bicalho, Maurilio Rocha e Mariana Muniz. 2007.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia**: a construção do personagem. São Paulo: Editora Ática, 1989.

PASTA JÚNIOR, José Antonio. **Trabalho de Brecht**: breve introdução ao estudo de uma classicidade contemporânea. São Paulo: Ática, 1986.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução sob direção de Jacó Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PAVIS, Patrice. **Vers une théorie de la pratique théâtrale**: voix et images de la scène 3. Villeneuve-d'Ascq (Nord): Presses universitaires de Septentrion, 2000.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema. Tradução de Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PAVIS, Patrice. **O teatro no cruzamento de culturas**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PEIXOTO, Fernando. **Brecht**: vida e obra. São Paulo: Paz e Terra, 1974.

PEREIRA, Cristina Monteiro de Castro. Transcrição: a tradução em jogo. In: XVIII CONGRESSO DE LINGÜÍSTICA E FILOGIA EM HOMENAGEM A MÁRIO BARRETO / I CONGRESSO INTERNACIONAL DE ESTUDOS FILOLÓGICOS E LINGÜÍSTICOS, 2004, Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. **Cadernos do CNLF**, Série VIII, nº 6. Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/viiiicnlf/anais/caderno06-15.html>>. Acesso em 05/02/2012.

PINTO, Davi de Oliveira. **A música-gestus nos espetáculos *Esta noite Mãe Coragem, Um homem é um homem e Nossa pequena Mahagonny***. (Dissertação de Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

PINTO, Davi de Oliveira. A música-Gestus em *O Guesa errante ou...* In: HILDEBRANDO, Antonio (org.). **O Guesa Errante ou...** de como o Historisches und Ethnologisches Museum Von Kubendrid e o G. R. E. S. Acadêmicos do Mákeneyá se uniram para apresentar a errância do Guesa. Belo Horizonte: Emcomum Estúdio Livre, 2008, p. 58-59.

PLAZA, Júlio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

REWALD, Rubens. **Caos**: dramaturgia. São Paulo: Perspectiva / FAPESP, 2005.

ROCHA, Maurilio de Andrade. Aspectos sobre as canções e preparação dos atores em *O Guesa Errante ou...* In: HILDEBRANDO, Antonio (org.). **O Guesa Errante ou...** de como o Historisches und Ethnologisches Museum Von Kubendrid e o G. R. E. S. Acadêmicos do Mákeneyá se uniram para apresentar a errância do Guesa. Belo Horizonte: Emcomum Estúdio Livre, 2008, p. 54-57.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

RUSCHE, Robson Jesus. Teatro, gesto e atitude: investigando a prevenção das DSTs e AIDS por meio de técnicas dramáticas com um grupo de presidiários. **Revista de Ciências da Educação**, Americana – SP, Centro Universitário Salesiano de São Paulo, ano 10, nº 18, primeiro semestre, 2008, p. 275-314. Disponível em: <http://www.am.unisal.br/pos/Stricto-Educacao/revista_ciencia/EDUCACAO_18.pdf>. Acesso em 09/01/2012.

SÁ, Teresa. Lugares e não-lugares em Marc Augé. **ARTiTEXTOS03**, Lisboa, Faculdade de Arquitetura da Universidade Técnica de Lisboa, p. 179-188, dezembro de 2006. Disponível em: <http://www.repository.utl.pt/bitstream/10400.5/1831/1/FAUTL_13_B_TeresaSa.pdf>. Acesso em 13/05/2012.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. **Novos estudos**, Centro Brasileiro de Análise e Planejamento [online], São Paulo, nº 79, p. 71-94, 2007. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/nec/n79/04.pdf>>. Acesso em 02/02/2012.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização**: do pensamento único à consciência universal. Rio de Janeiro / São Paulo: Record, 2010.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **A invenção da teatralidade** seguido de Brecht em processo e O jogo dos possíveis. Porto: Deriva, 2009.

SCHWARZ, Roberto. Altos e baixos da atualidade de Brecht. In: _____. **Sequências brasileiras**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 113-148.

SILBERMAN, Marc. Brecht today. Logosjournal, Wayne – Nova Jersey, William Paterson University, Edição 5.3, não paginado, 2006. Disponível em: <http://www.logosjournal.com/issue_5.3/silberman.htm>. Acesso em 29/07/2010.

Site de Armando Tejada Gómez. Apresenta a biografia do artista, sua obra, poemas e canções, testemunhos, fotos, novidades, *links* e mensagens. Disponível em <<http://www.tejadagomez.com.ar>>. Acesso em 05/02/2012.

Site de César Isella. Apresenta a trajetória do artista, discografia, reconhecimentos, letras e músicas, fotos, matérias de imprensa e contatos. Disponível em <<http://www.cesarisella.com/home.html>>. Acesso em 05/02/2012.

Site Povos Indígenas do Brasil. Apresenta atualidades acerca dos indígenas brasileiros, políticas indigenistas, direitos e iniciativas indígenas, terras indígenas, quadro geral dos povos e *downloads*. Disponível em: <<http://pib.socioambiental.org/pt>>. Acesso em 25/01/2012.

STANLISLAVSKI, Constantin. El Superobjetivo. La acción central. (Capítulo 15) In: _____. **El trabajo del actor sobre sí mismo**: el trabajo sobre sí mismo en el proceso de las vivencias. Tradução de Salomón Merener. Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1980, p. 320-333.

STANLISLAVSKI, Constantin. O superobjetivo. In: _____. **A preparação do ator**. Tradução de Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982, p. 285-293.

TEIXEIRA, Francimara Nogueira. **Prazer e crítica**: o conceito de diversão no teatro de Brecht. São Paulo: Anablume, 2003.

TORRES, Roberto. O neopentecostalismo e o novo espírito do capitalismo na modernidade periférica. **Perspectivas: Revista de Ciências Sociais**, São Paulo, Universidade Estadual Paulista (UNESP), v. 32, p. 85-125, jul./dez. 2007. Disponível em: <seer.fclar.unesp.br/perspectivas/article/download/981/843>. Acesso em 03/02/2012.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. Tradução de José Simões de Almeida Júnior (coord.). São Paulo: Perspectiva, 2005a.

UBERSFELD, Anne. **Lire le théâtre II: l'école du spectateur**. Paris: Belin, 2005b.

VELAME, Fábio Macêdo. **Kijemes: arquiteturas indígenas pataxós da resistência ao espetáculo**. In: VI ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, Salvador – BA, Reitoria e Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia, não paginado, 2010. Disponível em <<http://www.cult.ufba.br/wordpress/24254.pdf>>. Acesso em 1º/02/2012.

WILLET, John. **O teatro de Brecht visto sob oito aspectos**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.

Anexo A – Ficha Artística e Técnica de *O Guesa Errante ou...*

Obs.: a estreia de *O Guesa Errante ou...* deu-se no dia 10/12/2007, no saguão da EBA/UFMG, ficando em temporada nesse espaço até 16/12/2007. Os nomes do elenco aqui apresentados referem-se a essas apresentações, tendo em vista que houve modificações do mesmo ao longo das apresentações posteriores. Depois da temporada no saguão da EBA/UMFG, o espetáculo voltou a ser apresentado nas seguintes datas e espaços: em 24/03/2008, no auditório da Reitoria da UFMG; de 11 a 13/04/2008, no galpão da ZAP 18; em 20/06/2008, na Casa do Conde (sede da FUNARTE, em Belo Horizonte); sua última apresentação ocorreu no dia 18/07/2008, no galpão do Colégio Diamantinense, em Diamantina – MG, compondo a programação do 40º Festival de Inverno da UFMG.

TEXTO BASE: Sousândrade

DRAMATURGIA E DIREÇÃO GERAL: Antonio Hildebrando

ELENCO (estreia e demais apresentações no saguão da EBA/UFMG): Alexandre Vasconcelos, Aline Coelho, Altamiro Barbosa, Ana Coutinho, André Macedo, André Pastore, Andrea Baruqui, Andréa Dario, Bia Campos, Bruna Chiaradia, Cecel Dantas, Chico Cereno, Clarice Rena, Cláudia Assunção, Cristiane Dayrell, Cristiano Diniz, Denize Iozzi, Daniel Hazan, Diego Krisp, Douglas Santo, Ederson Clayton, Elba Rocha, Enedson Gomes, Fernando Modesto, Joana Ribeiro, João Filho, Júlia Branco, Léo Campos, Marco Nepomuceno, Mariana Rosa, Marilene Batista, Milena Pitombo, Priscila Venturim, Renata Corrêa, Renato Avelar, Ricardo Righi, Roberson Domingues, Samuel Brandão, Sérgio Nicácio, Thaís Durães, Verônica Tannure, Vinícius De Nadai, Wester de Castro

PREPARAÇÃO MUSICAL E VOCAL E ARRANJOS VOCAIS: Maurilio Rocha

PREPARAÇÃO CORPORAL: Cristiano Reis e Mariana Muniz

COREOGRAFIAS: Cristiano Reis

ASSISTÊNCIA DE DIREÇÃO: Andréa Dario, Ana Luiza Amparado, Cristiano Reis, Gil Esper, Juliana Motta, Marco Nepomuceno

ASSISTÊNCIA DE PREPARAÇÃO CORPORAL: Juliana Carvalho

ASSISTÊNCIA DE PREPARAÇÃO VOCAL: Juliana Motta, Priscilla Cler

CENOGRAFIA: Antonio Hildebrando, Conceição Bicalho, Ivanil Fernandes

CENOTÉCNICA: Ivanil Fernandes

AUXILIAR DE CENOTÉCNICA: André Macedo

FIGURINOS: Antonio Hildebrando, Ivanil Fernandes

CONFECÇÃO DE FIGURINOS: Dona Walda, Ivanil Fernandes e equipe de desenhistas.

ILUMINAÇÃO: Antonio Hildebrando, Cristiano Diniz, Enedson Gomes, Gil Esper, Ivanil Fernandes, João Dadico

ANIMAÇÕES: Conceição Bicalho, Cláudio Oliveira, Daniel Hazan, Fernando Modesto

EQUIPE DE TEATRO DE SOMBRAS: Cristiano Diniz, Enedson Gomes, Mariana Rosa

DESENHOS: Conceição Bicalho, Daniel Bilac, Daniel Hazan, Douglas Veloso, Fernando Modesto, Gabriela de Mello Santos, Guilherme Corgozinho, Leandro Figueiredo, Luis Henrique Teixeira, Mariana Parzewski, Mário Vinícius Jr., Rodrigo Freitas Rodrigues

MÁSCARAS E ADEREÇOS – Criação e confecção: Conceição Bicalho, Fernando Linares, Rafael Casamenor e alunos da disciplina Tópicos em Teatro B – Guesa Errante; Cenografia e figurinos: André Macedo, Arethusa Iemini, Claudia Assunção, Daniela Ferreira, Danielle Portugal, Enedson Gomes, Fabio Dias, Frederico Picolli, Leandro Lara Santos, Lucas Ferreira, Mariana Blanco, Marina Arthuzzi, Marina Florentino, Nyvea Karan, Reginaldo dos Santos, Silvia Rodrigues, Tereza Gontijo, Verônica Tannure

SERIGRAFIA: Tânia Araújo

PROJETO GRÁFICO: Daniel Hazan, Fernando Modesto, Nando Motta

DOCUMENTAÇÃO EM VÍDEO: Álvaro Starling, Cláudio Oliveira, David Mussel da Silva, Guilherme Dias, Luís Carneiro

ALEGORIAS: (Amazônica) Ivanil Fernandes – (Estátua indígena: Arthur C. Arnold, Gabriel Pereira, Ivanil Fernandes, Marcos Moura, Mateus Marques) – (Inca) Mário Vinícius Jr. Silva.

REGISTRO FOTOGRÁFICO: Álvaro Starling, André Macedo, Juan Celin, Chico Cereno, Cláudio Nadalin, Guilherme Dias, Henrique Teixeira, Marcos Moraes.

MÚSICA INCIDENTAL / EFEITOS SONOROS: Andréa Dário, Altamiro Rocha, Chico Cereno, Elba Rocha, Enedson Gomes, Jalver Bethônico, Marco Nepomuceno, Ricardo Righi. Participação especial: Alexandre Cardoso.

OPERAÇÃO DE LUZ: Gil Esper.

OPERAÇÃO – PROJEÇÕES: Fernando Modesto, Marina Arthuzzi.

OPERAÇÃO DE SOM: Ana Luiza Amparado.

CONSULTORIA EM MÁSCARAS: Fernando Linares.

CONSULTORIA EM TÉCNICAS E ESTRUTURAS: João Critelli.

CONSULTORIA EM FIBRAS: Joice Saturnino.

ASSESSORIA DE IMPRENSA: Andréa Dário, Roberta Santos Lima.

PESQUISADORES: Ana Luiza Amparado (Iniciação Científica – PIBIC/CNPQ); André Macedo (Iniciação Científica – PIBIC/CNPQ); Cristiano Reis (Estágio Docência – Mestrado em Artes – EBA/UFMG); Elba Rocha; Gil Esper (Estágio Docência – Mestrado em Artes – EBA/UFMG); Juliana Motta (Mestrado em Artes – EBA/UFMG); Rafael Casamenor.

MONITORIAS DE GRADUAÇÃO (UFMG) DA DISCIPLINA ESTUDOS VOCAIS E MUSICAIS DIRIGIDOS: Priscilla Cler, Aline Batista.

EQUIPE DE PRODUÇÃO: André Macedo, Ana Luiza Amparado, Andréa Dário, Arethuzia Iemini, Claudia Assunção, Cláudio Oliveira, Marco Nepomuceno, Roberta Santos Lima, Thaís Durães.

PRODUÇÃO EXECUTIVA: Ana Luiza Amparado, Antonio Hildebrando.

Anexo B – Texto dramático de *O Guesa Errante ou...* [Cf. O roteiro, de Antonio Hildebrando. In: HILDEBRANDO (org.), 2008, p. 16-31]

O roteiro

O Guesa Errante⁹²⁸ [a numeração das notas segue a mesma do restante desta Tese]

OU DE COMO O HISTORISCHES UND ETNOLOGISCHES MUSEUM VON KUBENKRID⁹²⁹ E O G.R.E.S. ACADÊMICOS DO MÁKENYÁ⁹³⁰ SE “UNIRAM” PARA APRESENTAR A ERRÂNCIA DO GUESA TÃO FIDEDIGNA QUANTO POSSÍVEL À VERSÃO FAC-SIMILAR DA OBRA DO SR. SOUSÂNDRADE.

(PRÓLOGO) COMISSÃO DE FRENTE

Ao entrar no “museu”, o público se depara com várias “estátuas”. Enquanto o músico toca a sua flauta, os dois desenhistas utilizam as estátuas como modelos para suas obras. Quando o público se acomoda, entra a diretora do museu.

DIRETORA DO MUSEU – Boa noite, senhoras e senhores. Como diretora honorária do HISTORISCHES UND ETNOLOGISCHES MUSEUM VON KUBENDRID agradeço a presença de todos e peço desculpas pelo atraso, mas eu estava em reunião com a equipe de pesquisadores do G.R.E.S. ACADÊMICOS DO MÁKENYÁ que vai homenagear o grande escritor Maranhense, Joaquim de Souza Andrade, mais conhecido como Sousândrade, com o enredo: **“Eia, imaginação divina”**: O CAMINHO SE FAZ AO CAMINHAR E COM OU SEM PEDRA NO MEIO DO CAMINHO O TROPEÇO FAZ PARTE DA JORNADA. Eia, imaginação divina é o primeiro verso de seu tão famoso quanto desconhecido poema O GUESA ERRANTE: *(Lê o trecho do poema que está projetado)* **Os Andes / Vulcânicos elevam cumes calvos, / Circundados de gelos, mudos, alvos, / Nuvens flutuando – que espetáculos grandes!** Creio que podemos afirmar que a fonte primária de seu poema é a obra do Sr. Alexander von Humboldt: *(Projeção da capa do livro e de um fragmento de texto)* *Vue*

⁹²⁸ Os textos de autoria de Sousândrade virão sempre em negrito. A maior parte das notas explicativas referentes a eles foram retiradas de CAMPOS, H. e CAMPOS, H.. **Re-visão de Sousândrade**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

⁹²⁹ “Homem branco” em língua Txucarramãe.

⁹³⁰ “Eu não sei” em língua Macú.

des cordillères, et monuments des peuples indigènes de l'Amérique, na qual se lê: La victime humaine étoit appelée guesa, errant, sans Maison... etc. etc., nesta obra importantíssima, somos informados de que a lenda é de origem Muísca. (A partir deste ponto, são projetados vários elementos referentes à cultura muísca) Los Muiscas habitaron el altiplano cundiboyacense. Su economía, basada en la agricultura, se desarrolló óptimamente gracias al aprovechamiento de las laderas y sistemas de cultivo, canales de saque y riego. Su producción de mantas, cerámicas y artesanías fue abundante, lo que les permitió destinar el excedente al comercio de la sal, las esmeraldas y la tributación. Su estado fue gobernado por poderosos caciques llamados el Zipa e el Zaque, secundados de otros de menor jerarquía. (Projeção do desenho do público entediado) Os senhores parecem entediados, mas para tornar mais atraentes as visitas guiadas, o nosso museu criou o programa “bolsa artística”, destinado a socorrer jovens artistas em dificuldades financeiras. Uma salva de palma para os jovens artistas... (Entram os jovens artistas com máscaras muíscas)

CORO DOS JOVENS ARTISTAS – Há muito tempo, tanto tempo que a memória se embaralha, o povo Muísca recebeu a visita de Bochica que lhes ordenou que eles adorassem o deus sol e erguessem um templo em sua homenagem. A cada 15 anos deveriam escolher um recém-nascido que seria educado pelos sacerdotes do templo do sol até os 10 anos. A criança seria chamada de Guesa, que significava o escolhido para o escolhido para o sacrifício, o órfão de pais vivos, escolhido como salvador ou o sem casa. Aos dez anos, o Guesa saía a caminhar pela estrada do Suna, a estrada do sol, e passava por muitas provações e, assim, fazia a dura jornada até os quinze anos, quando era sacrificado e o seu coração era ofertado ao deus sol e depois enterrado e o seu sangue borrifado pelos campos para que as colheitas fossem fartas e todos vivessem em paz... (Saem)

DIRETORA – A mim me parece que o Sr. Sousândrade, quando ambienta a lenda no império Inca, comete uma impropriedade histórica e etnológica, e eu não podia deixar de fazer esta ressalva. Mais uma vez agradeço a presença de todos e desejo que a sua visita seja proveitosa...

SOUSÂNDRADE – (Entrando envolto pela fumaça) **Pareceu-me sempre que eu nada deveria dizer em defesa do Guesa Errante, transcrevendo apenas a opinião contemporânea, que o justificasse ou condenasse. O poema foi livremente esboçado todo segundo a natureza singela e forte da lenda, e segundo a natureza própria do autor [...]**

que creu sempre que todo poeta, sob pena de escravidão e morte, deve ser o que ele é, e não o que o aconselham para ser. [...] Ser absolutamente eu livre, foi o conselho único dos mestres [...] Pode, aquilo que for feito, ficar imperfeito, e será, talvez; mas tenho que estes adorados mestres nunca amaldiçoarão ninguém por lhe haverem os céus dado asas de ferro em vez de asas de ouro – contanto que voem elas em firmamento distinto e não derretam-se aos raios solares.⁹³¹

BOCHICA – **Introibo,**⁹³² **senhoras, templos meus...**

GENTILEZA – **senhoras, / Templos meus, flor em flor**

VOZ DA AMÉRICA – **São-vos olhos quebrados / Danados**

BISPO DO ROSÁRIO – **Nesta noite de horror.**

BOCHICA – **Dos seis dias genésicos / Vem toda esta função. / Fez-se luz, mar e mundo / Rotundo; / Criador, criação**

GENTILEZA – **Dos seis dias genésicos / Vem toda esta função.**

VOZ DA AMÉRICA – **Fez-se luz, mar e mundo / Rotundo;**

BISPO DO ROSÁRIO – **Criador, criação**

BOCHICA – **Vênus fica passando / Pelo disco do sol, / Mosca;**

BISPO DO ROSÁRIO – **o ângulo obtuso,**

VOZ DA AMÉRICA – **Confuso**

GENTILEZA – **Qual num olho um terçol.**

⁹³¹ Comentários de Sousândrade acerca de sua obra.

⁹³² *Introibo ad Altare Dei*, subirei ao altar de Deus. Fórmula inicial da missa católica em latim.

VOZ DA AMÉRICA – Vênus fica passando / Pelo disco do sol, / Mosca; / o ângulo obtuso, / Confuso / Qual num olho um terçol.

(Todo o elenco entra em cena formando o Grande Coro).

GRANDE CORO – *(canta) Salgo a caminar / por la cintura cósmica del sur, / piso en la región, / más vegetal del viento y de la luz; / siento al caminar / toda la piel de América en mi piel / y anda en mi sangre un río / que libera en mi voz su caudal. // Sol de Alto Perú, / rostro, Bolivia, estaño y soledad, / un verde Brasil, / besa mi Chile, cobre y mineral; / subo desde el sur / hacia la entraña América y total, / pura raíz de un grito / destinado a crecer y a estallar. // Todas las voces todas, / todas las manos todas, / toda la sangre puede / ser canción en el viento; / canta conmigo canta, / hermano americano, / libera tu esperanza / con un grito en la voz.⁹³³ (O coro sai lentamente)*

BOCHICA – Os poetas plagiam, / Desde rei Salomão:

GENTILEZA – Se Deus cria – procriam,

BISPO DO ROSÁRIO – Transcriam –

VOZ DA AMÉRICA – Mafamed e Sultão.

BOCHICA – Os poetas plagiam,

GENTILEZA – Procriam.

BISPO DO ROSÁRIO – Transcriam

VOZ DA AMÉRICA – Plagiam, procriam, transcriam...

(Saem todos e apenas a sacerdotisa permanece)

⁹³³ Letra: A. Tejada Gómez. Música: César Isella.

PRIMEIRO MOVIMENTO: ALA DOS INCAS DESTRONADOS!

SACERDOTISA – **Eia imaginação divina. / Os Andes / Vulcânicos elevam cumes calvos, / Circundados de gelos, mudos, alvos, / Nuvens flutuando – que espetáculos grandes! / Lá onde o ponto do condor negreja, / Cintilando no espaço como brilhos / D’olhos, e cai a prumo sobre os filhos / Do lhama descuidado; onde lampeja / Da tempestade o raio; onde deserto, / O azul sertão, formoso e deslumbrante, / Arde do sol o incêndio, delirante / Coração vivo em céu profundo aberto.**⁹³⁴

CORO DAS PARCAS – *(Entrando)* **Nos áureos tempos, nos jardins da América / Infante adoração dobrando a crença / Ante o belo sinal, nuvem ibérica / Em sua noite a envolveu ruidosa e densa.**

Entrada dos Incas e dos padres e soldados espanhóis.

CORTEJO DO PADRE E SOLDADOS⁹³⁵ – **Há de o mundo curvar-se / Ante a trina razão:**

CORO DOS CANTADORES – **Cândidos Incas! / Quando já campeiam / Os heróis vencedores do inocente / Índio nu; / quando os templos s’incendeiam, / Já sem virgens, sem ouro reluzente, / Sem as sombras dos reis filhos de Manco, / Viu-se... (que tinham feito? E pouco havia / A fazer-se...) num leito puro e branco / A corrupção, que os braços estendia!**

CORTEJO DO PADRE E SOLDADOS – **Sol dos Incas pras palmas**

CORO DAS PARCAS – **E da existência meiga, afortunada, / O róseo fio nesse albor ameno / Foi destruído. Como ensangüentada / A terra fez sorrir ao céu sereno!**

⁹³⁴ EIA IMAGINAÇÃO DIVINA. Letra: Sousândrade. Música: Andréa Dário.

⁹³⁵ HÁ DE O MUNDO CURVAR-SE. Letra: Sousândrade – Melodia baseada em cantochão do século IX: Maurílio Rocha.

CORO DOS CANTADORES – Foi tal a maldição dos que caídos / Morderam dessas mãe querida o seio, / A contrair-se aos beijos, denegridos, / O desespero se imprimi-los veio, / Gemidos se ouvem no amplo firmamento! /

CORTEJO DO PADRE E SOLDADOS – Pras almas / Jesus Cristo e Platão

CORO DAS PARCAS – E o Sol, que resplandece na montanha / As noivas não encontra, não se abraçam / No puro amor; e os fanfarrões d’Espanha, / Em sangue edêneo os pés lavando, passam.

CORO DOS CANTADORES – e os fanfarrões d’Espanha, / Em sangue edêneo os pés lavando, passam.

CORTEJO DO PADRE E SOLDADOS – Há de o mundo curvar-se / Ante a trina razão: / Sol dos Incas pras palmas pras almas / Jesus Cristo e Platão.

CORO DAS PARCAS – Caiu a noite da nação formosa; / Às meneadas cimas qual altares / Do Gênio pátrio, que a ficar distante / S’eleva a alma beijando-o além dos ares. / E enfraquecido o coração, perdoa...

CORTEJO DO PADRE E SOLDADOS – Jesus Cristo e Platão.

CORO DAS PARCAS – Na hora saudosa, murmurando adeus. (Saem cantando) Salgo a caminar / por la cintura cósmica del sur, / piso en la región, / más vegetal del viento y de la luz; / siento al caminar / toda la piel de América en mi piel.

GUESA – (Entrando) Do mundo despedi-me, / está despido o manto social que me trajava: / Eu direi a razão por que hei partido / Para longe de quanto eu mais amava. Anda-se... qual eu ando, sem conforto, / Vendo a verdade nas divinas dores.

BOCHICA – Ó terra! Umbroso e único conviva, / Do banquete infinito!

GENTILEZA – Degradadas / São tuas criações! Quando as consumes, / Nesse teu desespero revolvida / Triste e no próprio seio a fartar fomes...

BISPO DO ROSÁRIO – Triste e no próprio seio a fartar fomes...

VOZ DA AMÉRICA – Degradadas / São tuas criações! Quando as consumes, / Nesse teu desespero revolvida / Triste e no próprio seio a fartar fomes...

(Cortejos de drogados e de retirantes passam pelo Guesa e, no telão, são projetados desenhos que mostram situações típicas de desigualdade e de exclusão sociais)

GUESA – Oh! Ninguém queira / Saber o quanto pode ter passado / Um mudo coração que chega ao estado / Solitário, em que estou nesta ribeira / Dize, não sentes fundo a dor da vida? / Onde eu era a tormenta, eis o passado. Quanto ao presente... Mas, esqueço; me perco / em vãos pensares, / E eu não posso parar: a Voz me brada

PROFETAS – Não é 'i tua pálida pousada!

GUESA – (Iniciando a sua caminhada pela América do Sul) Salgo a caminar / por la cintura cósmica del sur...

(Entram os cortejos, como se estivessem em um esteira rolante, enquanto representam quadros vivos ou executam danças tradicionais, músicas e/ou discursos que, de alguma forma, identificam os países pelos quais passa o Guesa.)

COLÔMBIA – “Tenemos que acabar con el tráfico en la Colombia!”

EQUADOR – “Ecuador! Ecuador!”

PERU – “Machu Pichu! Una de las nuevas siete maravillas del mundo!”

CHILE – “Yo tengo tantos hermanos / que no los puedo contar / y una hermana muy hermosa / Que se llama Libertad.”

BOLÍVIA – “... e para me livrar dos espanhóis, Simón Bolívar!”

SÍMON BOLÍVAR – *“Libertad! Independencia! Antes morir do que esclabos vivir!!!”*

BOLÍVIA – *“e vende o Acre para o Brasil.”*

EVO MORALES – *“... y otra injusticia histórica...”*

MEMBRO DO CORTEJO – *“Evo Morales”.*

EVO MORALES – *“... y penalizar a la hoja de coca. Quiero decirles: Es la hoja de coca verde, verde, no es la blanca que es la cocaína. Esta hoja de coca que representa a la cultura andina. Una hoja de coca que representa al medio ambiente y a la esperanza de los pueblos”.*

ARGENTINA – *“Perón! Perón! Evita! Evita! No llores por mí, Argentina! Mi alma está contigo!”*

URUGUAI – *“Dicen que tabaco es malo, es un veneno! Pero que yo te juro que el carallón no es menos! Que que son? Parapapa! Mejor seguir siendo un fumador! Parapapa! Que se el tabaco ataca el pulmón... Al culo ataca el carallón!”*

PARAGUAI – *“Video de quatro cabeças – você encontra no Paraguai. O Ballantine’s 12 anos, feito em um mês – só no Paraguai! Os carros que aqui são roubados, lá são encontrados – lá no Paraguai. A gente vai levando, carregando tudo – para o Paraguai.”*

BOCHICA – Conta o mito, que em tempos remotos, quando a Lua não acompanhava a Terra, o povo Chibcha vivia em uma terra pródiga, eles se desenvolveram muito rápido e logo se esqueceram de seus deuses: deixaram de trabalhar, brigavam entre si e só se ocupavam dos prazeres. Vendo isso, Chia, a deusa da noite, exigiu um forte castigo para eles, mas Suá, o Sol e Bachué, a natureza, decidiram lhes dar outra oportunidade. Sopraram sobre a terra e puseram uma parte de sua divindade no ventre de uma mulher pura e formosa, esposa de um artesão. Desse sopro divino nasceu um menino a que chamaram Bochica, o filho do Céu. Ele cresceu e ensinou o povo a construir casas, redes para a pesca, e a amar os deuses... entregou-lhes o calendário e regras de convivência e de respeito... quando o povo começou a viver tranqüilo, Bochica desapareceu. Mas não passou muito tempo e o povo retornou aos seus maus costumes, para castigá-los, os deuses mandaram primeiro uma seca terrível e depois um

grande dilúvio. Os sobreviventes invocaram Bochica que apareceu sobre um arco-íris e com seu cajado de ouro abriu caminho para as águas... será que Bochica ainda voltará para socorrer o povo ou este deverá... (*reassumindo a postura de Bochica*) **Introibo... senhoras...**

SEGUNDO MOVIMENTO: ALA NEM TATU NEM EMA: TATUTUREMA

(*O Guesa prossegue em sua caminhada até chegar à Amazônia.*)

NARRADOR – As acácias recedem, / Meia noite dormente, / Grita o galo da serra, / Lá Berra / Sapo boi na corrente // Ora... acácias recendam, / Meia-noite dormente! Quiau! faz o galo da serra! (*Entram os bichos*) Hu! Berra / Sapo boi na cor...rrr...ente! /// - Nos rochedos ululam / Na sação dos cajus, / Amazonas: fagueiros / Guerreiros / Vão pintados e nus.

CORO DOS ÍNDIOS – Nhamandu / Jogweru / Nhanderu / Tenondé / Omãê / Nhandexy / Tenondé / Nhandere / Omãe⁹³⁶

BISPO DO ROSÁRIO (*Conduzindo a sua “caravela”*) – Há de o mundo curvar-se / Ante a trina razão: / Sol dos Incas pras palmas / Pras Almas / Jesus Cristo e Platão.

MUXURANA – Os primeiros fizeram / As escravas de nós; / Nossas filhas roubavam, / Logravam e vendiam após.

TECUNA – Carimbavam as faces / Bocetadas em flor, / Altos seios / carnudos, Pontudos, / Onde há sestras de amor.

GENTILEZA – Eram dias de estanco, / Das conquistas da fé / Por salvar tanto ímpio gentio...

VOZ DA AMÉRICA – Maranduba,⁹³⁷ abaré!...⁹³⁸

⁹³⁶ NHAMANDU: Canto indígena coletado por M. Berenice e Magda Dourado Pucci – Arranjo vocal: Maurilio Rocha.

⁹³⁷ Cf. do tupi Marã’dub (o que vier), história de guerra ou de viagem.

⁹³⁸ Do tupi awa’ré (homem diferente), missionário ou padre.

**BISPO DO ROSÁRIO – Repartia São Pedro / Os tesoiros da Sé: / Deo date⁹³⁹ quem pode,
/ Promode / Dilatação da fé.**

**MURA⁹⁴⁰ – Por gentil mocetona, / Boa prata de lei. / Ou a saia de chita / Bonita, / Dava
pro-rata⁹⁴¹ el-rei.**

**GENTILEZA – Ó São Pedro de Roma! O índio é manso, (Os índios reagem) / Que vai
subindo os rios, forasteiros / A fugir das ciências, qual o ganso / Dos regatões por entre o
cacaueiro.**

**TUPINAMBÁS – Curupiras⁹⁴² os cansem / No caminho do calor, / Parintins⁹⁴³
orelhudos, / Tromudos, / Dos desertos horror!**

**GENTILEZA – Moderno missionário o desinquieta / E corrompe: de Amor é sacristão, /
Que em latim não escreve os d’Anchieta / Cantos aos céus: mas, civilização.**

**AMAZONAS – Terra humana, primeiro, / Deus fez Eva; e então, / Paraíso sendo ela /
Tão bela, / Fez o homem Adão.**

**ÍNDIOS – Sobre os montes de incenso / dois obuses estão, / Meio do Éden os gomos / Dos
pomos / Fome d’Eva em Adão.**

**VOZ DA AMÉRICA – Sonhos, flores e frutos, / Chamas do Urucari!⁹⁴⁴ / Já se fez cae-a-
ré, / Jacaré / Viva Jurupari!⁹⁴⁵**

⁹³⁹ *Deo Date*: entregai a Deus.

⁹⁴⁰ Índia da da tribo dos muras, na bacia do Madeira. Os índios Mura, verdadeiros ciganos aquáticos, cujas habitações no inverno eram as canoas e, no verão, pequenas palhoças nas praias, tinham seu habitat na região do baixo Purus. Percorriam o emaranhado de canais que desemboca ao longo do rio Solimões e do Madeira. Foram eles que mais se destacaram entre os grupos tribais, pelo fato de evitar contato com a civilização branca e rechaçar qualquer tentativa de invasão de seus territórios. A rejeição nascera de um profundo ódio contra tudo que limitasse sua liberdade: resgates, descimentos, aldeamentos e missões.

⁹⁴¹ Proporcionalmente.

⁹⁴² O Curupira é uma figura do folclore brasileiro. Ele é uma entidade das matas cuja característica principal são os pés virados para trás. Este defeito lhe é especialmente útil para uma de suas maldades prediletas: fazer pessoas perdidas na mata seguir-lhe as pegadas que, afinal, não levam a lugar nenhum.

⁹⁴³ Ou parintintim, tribo Tupi da bacia do Madeira.

⁹⁴⁴ URUCARI: palmeira.

⁹⁴⁵ O Jurupari é um personagem que aparece em inúmeras lendas amazônicas. Em algumas histórias é retratado como um herói que trouxe ordem ao mundo, em outras aparece como um temível demônio. Às vezes chamado

CORO DAS ÍNDIAS⁹⁴⁶ – **Stisioei,**⁹⁴⁷ **rei de flores / Lindo Temandaré,**⁹⁴⁸ /

CORO DOS ÍNDIOS – **Ruge-ruge estas asas / De brasas... / Cuidaru**⁹⁴⁹ **cerêré.**⁹⁵⁰ /

CORO DAS ÍNDIAS – **A grinalda teçamos / As cabeças de lua: / Oaca!**⁹⁵¹ **Yaci-tatá!**⁹⁵² /
Tata-yrá.⁹⁵³

CORO DOS ÍNDIOS – **Glórias da carne crua!**

LOCUTOR – *(Em tom de narração de futebol)* – **E a multidão / apinha-se ao em torno /
Amostrando as cabeças nos ubis, / Range abalado / o fumarento forno, / A algazarra
infernai toca os zenits! Setecentas mulheres, / Mais trezentas, milhar / Ao ar livre, nos
montes, / Nas fontes, / Ou à beira do mar! E lá vão! E lá vão! Pernas e braços / A revirar
Macu, que solavancos / Que o frade leva, aos trancos e barrancos, / Entre aplausos
gerais, palmas, fracassos! Tanto quorum concorre / Que nem numbro já tem: /
Medalhões embolados / Doirados / Figs!... vejam quem vem! Macuuuuu!**

*(Desenvolve-se a coreografia da orgia.)*⁹⁵⁴

CORO DAS ÍNDIAS – **Mas os tempos mudaram, / Já não se anda mais nu / Hoje o padre
que folga, / Que empolga vem conosco ao tatu.**⁹⁵⁵

VOZ DA AMÉRICA – **Deste mundo do diabo / Dom Cabral se apossou, / E esta noite da
Arábia, / Astrolábia / Desde então se bailou.**

de “filho do Sol”, outras vezes de “filho do Trovão”. O fato é que Jurupari está presente na mitologia de diversos povos indígenas, notadamente os que vivem na região de fronteira entre Brasil e Colômbia.

⁹⁴⁶ STISIOEL, REI DAS FLORES: letra: Sousândrade – Música: Andréa Dário.

⁹⁴⁷ STISIOEL, aparentemente, nome de pássaro.

⁹⁴⁸ TEMANDARÉ: O Noé dos Tubinambás: “aquele que fundou povo, o repovoador da terra”.

⁹⁴⁹ CUIDARU: sf Clava, chata e esquinada, de aproximadamente um metro de tamanho, usada pelos selvagens do Pará. Sin: tamarana. www.kinghost.com.br/dicionario/cuidaru.html

⁹⁵⁰ CERERÊ: pequena coruja agourenta na qual, segundo a crença, se transformam os feiticeiros.

⁹⁵¹ OACA: sua cabeça (do tupi o + açã ou acang, cabeça).

⁹⁵² YACI-TATÁ: estrela.

⁹⁵³ TATA-YRÁ: tatá, fogo; yra, mel.

⁹⁵⁴ CANTO DA ORGIA: canto de domínio público – Arranjo vocal: Maurilio Rocha.

⁹⁵⁵ TATU: Abreviação de Tatuturama, dança selvagem.

G.R.E.S ACADÊMICOS DO MÁKENEYÁ – (*Cantando o samba enredo*⁹⁵⁶) **Aos céus sobem estrelas, / Tupã-Caramuru! / É Lindóia, Moema, / Coema,**⁹⁵⁷ **/ É a Paraguaçu; // De ema o beijo, trombejo / No agro, o flagro, o barão / Toilarias no globo do lobo / Da onça o cabro, o cabrão // Aos céus sobem estrelas, / Tupã-Caramuru! / É Lindóia, Moema, / Coema, / É a Paraguaçu; // Hieroglifos-mosaicos / São, do papa-maná / alta lucubração, / Barracão; / Guarani, guaraná. // Aos céus sobem estrelas, / Tupã-Caramuru! / É Lindóia, Moema, / Coema, / É a Paraguaçu;**

(*O G.R.E.S Acadêmicos do Mákeneyá congela enquanto no telão são projetados os versos: Musa paradisíaca / Já no Éden floriu / Bananeira-ciência / Sapiência que o senhor proibiu. (Passado o tempo para a leitura, a escolha descongela e prossegue o desfile)*)

LOCUTOR DE FUTEBOL – **Nus, disformes, quebrados / Neos, rijos, sem dó! / Vênias... gira, Baníua, / A Cariúa / Doce mocororô.**⁹⁵⁸

(*A Escola de Samba sai e apenas Macu permanece.*)

MACU⁹⁵⁹ – **Se o amor, vice-versa / Logro do ar, me cansou / Tupã que / mais não crea, / Recreia / Ver que em gozos ficou.**

GENTILEZA – **Numa roda de araras / Meta-os Jurupari! / Enquanto eu circunciso / Sem riso / Vou chorando daqui.** (*Quebra*) Em 1961, ocorreu um grande incêndio em um circo na cidade de Niterói. Mais de 500 pessoas morreram. José Datrino, então com seus 44 anos de idade se muda para o local do incêndio. Ali, ele planta um jardim e uma horta sobre as cinzas do circo. Lá ele foi um consolador voluntário que confortou os familiares das vítimas com suas palavras de bondade e gentileza. Daquele dia em diante ele ficaria conhecido como “O Profeta Gentileza”. Segundo suas palavras, inscritas nas pilastras do viaduto do caju, na cidade do Rio de Janeiro “Gentileza gera gentileza, com Amor, Paz e Natureza”. Profeta Gentileza... (*Reassumindo a postura de Gentileza*) **Senhoras! / Templos meus! / Flor em flor!**

⁹⁵⁶ AOS CEUS SOBEM ESTRELAS (SAMBA ENREDO) letra: Sousândrade – Música: Sérgio Nicácio.

⁹⁵⁷ COEMA: manhã.

⁹⁵⁸ MOCORORÔ: suco de caju fermentado (Ceará); aloá de arroz (Maranhão).

⁹⁵⁹ MACU: Índia da tribo macu, da bacia do Uaupés.

NARRADOR – Escanchada nos galhos / Dorme agora Macu, / Porque os / sonhos de Flora / Na aurora / Floresencham-lhe o uru.⁹⁶⁰ U.

VOZ DA AMÉRICA – Ó terra! Umbroso e único conviva, / Do banquete infinito!

BISPO DO ROSÁRIO – Degradadas / São tuas criações! Quando as consumes, / Nesse teu desespero revolvida / Triste e no próprio seio a fartar fomes.

(Projeção de desenhos mostrando situações de violência e exclusão)

VOZ DA AMÉRICA – Triste e no próprio seio a fartar fomes...

GUESA – Dize, não sentes fundo a dor da vida?

(O Guesa prossegue a sua caminhada em direção aos Estados Unidos. Há nova entrada de cortejos; da Venezuela, representada pela Miss Venezuela; de dançarinos que fazem referência à América Central e, finalmente, do México, com as personagens do seriado “Chaves”, a eles se juntam vários imigrantes que tentam atravessar a fronteira e são impedidos pelo Cowboy)

COWBOY – Mais de um milhão e meio de estrangeiros tentam atravessar a fronteira México-Estados Unidos por ano.

IMIGRANTE ILEGAL – Mais de quatrocentos morrem por fome, sede e assassinados por patrulheiros ou fazendeiros.

COWBOY – Temos relatos de que a cada quinze anos, um Muísca consegue atravessar a fronteira.

(O Guesa atravessa a fronteira)

⁹⁶⁰ URU: cesto.

BISPO DO ROSÁRIO – Faltavam dois dias para o Natal de 1938. Era meia-noite e Arthur Bispo do Rosário descansava no quintal do casarão da família Leone, no Rio de Janeiro. De repente, a cortina preta que revestia o teto do mundo se rasgou sobre ele e deu passagem a sete anjos de aura azulada e brilhosa. A noite se fez dia para convocá-lo à sua missão: Reconstruir o mundo e apresentá-lo ao todo poderoso no dia do juízo final.

Depois de peregrinar por várias ruas e igrejas, numa via-crúcis que durou dois dias, terminou subindo ao Mosteiro de São Bento, onde anunciou a um grupo de monges que era um enviado de Deus, encarregado de julgar os vivos e os mortos. Foi detido e fichado pela polícia como negro, sem documentos e indigente, conduzido ao hospício da Praça Vermelha e posteriormente transferido para a Colônia Juliano Moreira, sob o diagnóstico de “esquizofrênico-paranóico”.

Entre idas e vindas, permaneceu por 50 anos no hospício. Arthur Bispo passava horas isolado, jejuando, costurando, bordando, ocupando-se em reconstruir o mundo em miniaturas. Desfazia seu uniforme azul do hospital e usava a linha para coser e bordar vestes e estandartes. Fabricava objetos em madeira e compunha montagens usando sucata, retirada da sociedade de consumo e do hospício. Mas sua explosão artística começou de fato, no dia em que ele ouviu uma voz que dizia: “Tranque-se no quarto e comece a reconstruir o mundo”. Ele chamou um amigo e pediu que o trancasse e nunca mais saiu. Até que sete anos depois a voz disse: “A obra está construída!” O que os médicos classificaram como delírio, Bispo traduziria como desígnios da fé. Uma devoção que resultou em quase mil obras. Quando, em vida, quiseram expor os seus trabalhos, ele foi enfático: “Não faço isto para os homens, mas para Deus”. (*Reassumindo a postura de Bispo do Rosário*) – **Dos seis dias genésicos / Vem toda esta função. / Fez-se luz, mar e mundo / Rotundo; / Criador, criação**

TERCEIRO MOVIMENTO: ALA OH! ALMIGHTY DOLLAR

RONALD MCDONALD – O Guesa, tendo atravessado as Antilhas, crê-se livre

(Entram os coristas da bolsa, dançando e cantando:)

CORO DA BOLSA – *Start spreadin' the news, I'm leaving today / I want to be a part of it, New York, New York / These vagabond shoes, are longing to stray / Right through the very heart of it, New York, New York / I want to wake up, in a city that never sleeps / And find I'm king of the Hill / Top of the heap / These little town blues, are melting away / I'll make a*

*brand new star of it in old New York / If I can make it there, I'll make it anywhere / It's up to you, New York, New York.*⁹⁶¹

SUPER HOMEM – O Guesa, tendo atravessado as Antilhas, crê-se livre... Orfeu, Dante, AEnéas, ao Inferno / Desceram; o Inca há de subir... /

RONALD MCDONALD– Swendenborg, há mundo porvir?

TIO SAM – Crê-se livre e penetra em New-York-Stock-Exchange...⁹⁶²

(Um motoqueiro traz Marilyn Monroe)

MARILYN – Happy morning to you / Happy morning Wall Street / Happy morning to you.

CORO DA BOLSA – Money makes the world go around / The world go around, the world go around / Money makes the world go around / It makes the world go 'round //

CORO HIP HOP – Harlem! Erie! Central! Pennsylvania / milhão! Cem milhões! Mil milhões!!! / Young é Grant Jackson, / Atkinson! / Vanderbilts, Jay Goulds, anões! Indústria, ouro, prática vida, / Go ahead! Oh, qual coração... / A este / ar, vai vital / A espiral, / Brisa ou flato ou Bull-furacão! Fulton's Folly Codezo's Forgery... / Fraude é o clamor da nação! / Não entendem odes / Railroads / Paralela Wall-Street à Chattám... Dois! Três! Cinco mil! Se jogardes, / Senhor, tereis cinco milhões! / = / Ganhou! ha! haa! haaa! / Hurrah! Ah!...

BANDA – Money, it's a gas / I'm all right Jack keep your hands off of my stack, / Money, it's a hit. / Don't give me that do goody good bullshit. / I'm in the high-fidelity first class travelling set / And I think I need a Lear jet. / The best things in life are free / But you can keep them for the birds and bees / Now give me money / That's what I want / That's what I want, yeah / That's what I want⁹⁶³ *(Saem todos)*

⁹⁶¹ New York, New York: Fred, E. B. B.: John Kander.

⁹⁶² New-York-Stock-Exchange: a Bolsa de Nova Iorque.

⁹⁶³ Money Medley: adaptado de "Money" dos Beatles, composição de Bradford-Gordy, e "Money" do Pink Floyd, composição de Roger Waters. Adaptação e arranjo: Ricardo Righi e Vinícius de Nadai.

GUESA – **Sumiram... seriam ladrões?**

CORO GOSPEL – *(Entrando)* **Todos têm misérias de todos, / Stock'exchanges, / Oranges, / Ô! Ô! Misérias têm todos: / São doidos**

PASTOR – **Roma, começou pelo roubo: / New York, rouba a nunca acabar, / O Rio, Antropófago; / = Ofiófago⁹⁶⁴ / Newark... tudo pernas pra o ar...**

CORO GOSPEL – **Todos têm misérias de todos, / Stock'exchanges, / Oranges, / Ô! Ô! Misérias têm todos: / São doidos, / Se amostram sábios, if do not. – O Lord! God! Almighty policeman!⁹⁶⁵**

(Entram os imigrantes que são “empurrados” pelos membros da Ku Klux Klan.)

CORO DOS CUCARACHAS – *“La cucaracha, la cucaracha...”*

CORO KKK – **Oh! Quando este oceano de bárbaros / Qual esta catarata em roldão, / Assim desabar / A roubar / Perdereis, Barão, até o ão!**

CORO DOS CUCARACHAS – *“La cucaracha, la cucaracha...” (Saem)*

GUESA – *(Conversando com Marilyn)* **Young-Lady da Quinta Avenida, / Celestialmente a flirtar / Na Igreja da Graça... / Tal caça / Só mata-te almighty dollár // Aqui, tudo vem, da balança / No ouro ter-se de equilibrar / Lá a horizontal / Equival / Bom rumo a quem vai para o ar...**

MARILYN – As bolhas de sabão explodem sem avisar. Se avisassem, não haveria sustos, não haveria surpresas, não haveria olhares curiosos. Mas com o tempo, de tanto observar vocês, eu acabo me acostumando com as suas explosões. *(Abrindo o casaco e mostrando o seu cinturão de bombas)* Sem sustos, sem surpresas, olhares? Curiosos...

⁹⁶⁴ Ofiófago: adj+sm (ofio+fago) Que, o o que se sustenta de serpentes.

⁹⁶⁵ ALMIGHTY DOLLAR (GOSPEL): letra: Sousândrade – Música: Sérgio Nicácio.

(Entram as figuras do Halloween)

CORO DAS FEITICEIRAS – When the battle's lost and won - / - That will be ere the set of sun - / - Paddock calls: Anon! - / - Fair is foul, and foul is fair: / Hover through the fog and filthy air!⁹⁶⁶ *(A elas se junta o coro dos metaleiros*⁹⁶⁷*)*

GUESA – Longa estrada do Suna... [...] Dize, não sentes fundo a dor da vida? Mas, esqueço; me perco em vãos pensares, / E eu não posso parar: a Voz me brada

TODOS – Não é 'i tua pálida pousada!

QUARTO MOVIMENTO: ALA O QUE VIER SERÁ

(Nova caminhada do Guesa)

CORO DOS RETIRANTES – Descendo o Guesa as morrarias cérulas / Atravessou na tempestade o oceano, / Ibéria, ou África, ou mediterrâneo

GUESA – Longa estrada do Suna... [...] Dize, não sentes fundo a dor da vida? Mas, esqueço... // Eu nasci no deserto, / Sob o sol do Equador; / As saudades do mundo, / Do mundo... / Diabos levem tal dor!

EPÍLOGO: APOTEOSE

VOZ DA AMÉRICA – Que escorra sangue, não veneno... / = Um morango! – Oh... todo ouro e dor... / =fossilpetrifique! / Ai... não fique sem glória o Inca e o astro sem flor...

GRANDE CORO – Que escorra sangue, não veneno... / Todo ouro e dor...⁹⁶⁸

(Voz da América retira o coração do Guesa.)

⁹⁶⁶ Versos utilizados por Sousândrade e que foram extraídos da conversa entre as feiticeiras de Macbeth (cena 1 – ato 1) de Shakespeare.

⁹⁶⁷ WHEN THE BATTLE'S LOST AND WON. Letra: Shakespeare. Música: Ricardo Righi.

⁹⁶⁸ INCA NÃO FIQUE SEM GLÓRIA: Letra: Sousândrade. Música: Andréa Dário.

GRANDE CORO – *Todas las voces todas, / todas las manos todas, / toda la sangre puede / ser canción en el viento; / canta conmigo canta, / hermano americano, / libera tu esperanza / con un grito en la voz.*

(Saem todos e somente o Guesa fica no chão. Entra Sousândrade.)

SOUSÂNDRADE – Àqueles a quem pareceu a narrativa não ir de acordo com a lenda [...] direi, pois deve-se uma palavra de crença a cada dúvida, que só a diferença é ter sido a antiga estrada talvez de poucas milhas apenas e na planície, e ser a moderna estrada ao em torno do mundo, sem que a verdade do assunto nada sofra com isso...

ÚLTIMA PROJEÇÃO

(O dramaturgo, preocupado com possíveis mensagens passadas ao público, se pergunta:)

Faz sentido esperar por

salvadores, redentores, escolhidos,

Pais de pátrias, de párias

Coroados, assinalados, mártires com causa ou sem causa,

Profetas?

O que nasce da terra regada com o sangue de tantos
guesas espalhados pelos quatro cantos do mundo?

Fora do território da lenda... do mito... da poesia... do palco...
onde há alguma beleza no sacrifício de jovens de quinze anos?

(Enquanto a projeção passa lentamente, o surdo faz uma marcação fúnebre. Acabada a projeção, o Guesa ressuscita, a bateria retoma o samba-enredo e a Escola de Samba sai do museu, levando o público.)

Anexo C – DVD com excertos em vídeo do espetáculo teatral *O Guesa Errante* ou... em 12/12/2007

O DVD acompanha somente a versão impressa desta Tese.

As imagens do espetáculo, que constam neste anexo, têm sua utilização restrita unicamente a fins acadêmicos, não sendo permitida sua reprodução ou veiculação, sem expressa autorização.

Imagens e edição: Álvaro Starling

Autoração: Sérgio Mendonça

Obs.: vale reiterar que os excertos em vídeo contidos no DVD têm a função de apoiar a leitura da Tese, colocando-se como registro documental do espetáculo, e não como elaboração estética do mesmo, na linguagem videográfica. Essa ressalva torna-se necessária, tendo em vista algumas limitações técnicas ligadas à imagem e ao som, presentes no material tal como foi colhido originalmente.