POR TRÁS DO ÉPICO: FRAGMENTAÇÃO, ESTRANHAMENTO E HISTORICIZAÇÃO NA DRAMATURGIA DE BERTOLT BRECHT

Keila Fonseca e Silva[1], Denise Medeiros Dantas[2]

[1]Mestre em Artes Cênicas (UFRN). Professora e pesquisadora do Grupo de Pesquisa CASO (IFRN). e-mail: keila.fonseca@ifrn.br
[2]Graduanda do Curso de Tecnologia em Produção Cultural (IFRN). Bolsista do PIBIC/ IFRN. e-mail: denise.dantas.rn@gmail.com

Resumo: Este trabalho visa analisar os procedimentos cênicos do teatro épico de Bertolt Brecht, utilizados no espetáculo 'O Deus da Fortuna' do Coletivo de Teatro Alfenim (PB). Observamos a contribuição que estes procedimentos, utilizados como elementos estéticos da cena, tiveram para o despertar crítico do espectador. Este trabalho é parte integrante dos estudos referentes ao projeto de pesquisa 'Do texto à cena: procedimentos épicos no teatro de Bertolt Brecht' (IFRN), que objetiva a construção de um texto teatral a partir do estudo minucioso dos procedimentos cênicos de Brecht, bem como a formação de um grupo de teatro no Campus Natal Cidade Alta.

Palavras–chave: dramaturgia, épico, procedimentos

1. INTRODUÇÃO

O estudo dos procedimentos épicos de Brecht é o objetivo central do projeto de pesquisa 'Do texto à cena: procedimentos épicos no teatro de Bertolt Brecht', da Prof.ª Ms. Keila Fonseca, integrante do Grupo de Pesquisa Cultura, Arte e Sociedade do IFRN; e visa à construção de um texto teatral com base nos procedimentos cênicos de Brecht, bem como a formação de um grupo de teatro no Campus Natal Cidade Alta. O projeto vem se desenvolvendo desde abril de 2012 e encontra-se em fase de pesquisa bibliográfica.

Tendo conhecimento da apresentação do Coletivo de Teatro Alfenim, que trazia para Natal um espetáculo inspirado na dramaturgia de Brecht, viu-se a oportunidade de analisar como o mesmo utiliza os procedimentos Brecht em sua montagem cênica, tentando entender qual a relevância dos mesmos para composição cênica do espetáculo e como estes interferem na percepção crítica do espectador.

2. MATERIAL E MÉTODOS

A produção do artigo realizou-se a partir de análise e transcrição de vídeos e debate sobre o espetáculo o Deus da Fortuna, bem como através de pesquisa bibliográfica, tendo por base os estudos de Flavio Desgranges (2010), Odete Aslan (2010) e Patrice Pavis (2008), que esclarecem a respeito dos procedimentos cênicos de Brecht.

3. RESULTADOS E DISCUSSÃO

Bertolt Brecht, dramaturgo e encenador alemão do início do século XX, opondo-se ao teatro ilusionista vigente na sua época, propôs um teatro político e didático que levasse o espectador a refletir sobre as estruturas sociais vigentes. Para ele o teatro tem uma função pedagógica e política. Unindo a dramaturgia à poesia épica, dá origem ao que chamou de Teatro Épico, cuja principal característica é a narração. No teatro épico tudo se narra. Os atores, os elementos cênicos e as músicas possuem funções narrativas, mas uma narração que é historicizada. (DESGRANGES, 2010; ASLAN, 2010).

> No épico, o autor relata uma história já ocorrida e que, em geral, ocorreu com outra pessoa. Portanto, ele fala no pretérito (a história foi assim) e na terceira pessoa do singular (aconteceu com ele) [...]. Se a história já aconteceu e quem a conta conhece bem todo o seu desenrolar, não há o mesmo envolvimento emocional do autor dramático, que apresenta o fato no tempo presente, [...]. (DESGRANGES, 2010, p. 95).

ISBN 978-85-62830-10-5
VII CONNEPI©2012

Segundo Desgranges (2010), o teatro épico trata os fatos narrados como históricos, pois acredita que através desta dinâmica estabelece-se uma distância entre o assunto relatado e o espectador, permitindo que este possua uma atitude reflexiva sobre o mesmo. A essa distância causada entre o espectador e a história que está sendo contada, Brecht chama de efeito de distanciamento. Segundo Brecht (apud Pavis, 2008, p. 106), "uma reprodução distanciada é uma reprodução que permite seguramente reconhecer o objeto reproduzido, porém, ao mesmo tempo, torná-lo insólito", ou seja, "distanciar é dar-se o tempo para mostrar todas as faces de um objeto ou de uma situação" (ASLAN, 2010, p. 166), levando o espectador a refletir sobre aquilo que está sendo posto em cena de um modo incomum.

> Foi do estudo da arte chinesa do espetáculo que Brecht derivou a quintaessência da encenação e representação do seu teatro épico: o efeito do distanciamento. Ele se baseia em uma neutralização completa dos meios tradicionais de expressão teatral. Manter distância é o primeiro mandamento, tanto para o ator como para o público. Não é permitido que se forme nenhum "campo hipnótico" entre o palco e a plateia. O ator não deve despertar emoções no espectador, mas provocar sua consciência crítica. (BERTHOLD, 2008, p. 505).

Brecht retratava os fatos habituais de um modo "estranhado", criando um efeito que ele denomina "Verfremdungseffekt".[1] O efeito de estranhamento, segundo Pavis (2008, p. 119), "mostra, cita e critica um elemento da representação, ele o "descontrói", coloca-o à distância por sua aparência pouco habitual e pela referência explícita a seu caráter artificial e artístico".[2] É o estranhamento que possibilita a quebra da catarse, ou seja, do envolvimento emocional com o personagem – característico do teatro ilusionista. Esse efeito vai favorecer a fragmentação do espetáculo, que é outra característica marcante no teatro de Bertolt Brecht. (DESGRANGES, 2010; ASLAN, 2010; PAVIS, 2008).

Outra particularidade do teatro épico é o *gestus*. Para Brecht, segundo Pavis (2008, p. 187), "o *gestus* se situa entre a ação e o caráter [...] enquanto ação, ele mostra a personagem engajada numa praxis social; enquanto caráter, representa o conjunto de traços próprios de um indivíduo". Para ele, as relações entre as personagens são constituídas pelo "domínio gestual", que perpassam o universo social, ou seja, as relações se estabelecem através de movimentos que traduzem uma "forma social ou corporativa de se comportar", que denomina de *gestus social*. Para Aslan (2010, p. 169), "o *gestus* exige que o ator selecione gestos capazes de exprimir uma atitude global, uma característica social". De acordo com Gaspar Neto (2009, p. 02), *gestus* "é a expressão física de certas relações sociais, do modo como os homens se apresentam diante de outros homens em sociedade" e exemplifica através das relações entre professores e alunos, pois estas não se modificam, constituem um *gestus*, pois é "marcado por um conjunto de regras que vigoram em uma sociedade, e determinam a posição de professores e alunos dentro da relação". (PAVIS, 2008; ASLAN, 2010; GASPAR NETO, 2009).

Todos esses procedimentos - o estranhamento, o *gestus*, as temáticas sociopolíticas, a historicização – podem ser percebidos na dramaturgia de Bertolt Brecht e servem de modelo de uma espécie de arquitetura dramatúrgica do teatro épico.

3.1 OS PROCEDIMENTOS CÊNICOS DE BRECHT NO ESPETÁCULO 'O DEUS DA FORTUNA' DO COLETIVO DE TEATRO ALFENIM

Comungando dos mesmos ideais de Brecht, de que o teatro é um espaço de discussão e reflexão do meio sociopolítico em que o espectador está inserido, o Coletivo de Teatro Alfenim (PB) concebe o

---

[1] Verfremdungseffekt, ou efeito V, expressão alemã traduzida de forma não literal como efeito de estranhamento.

[2] Grifos do autor.

espetáculo 'O Deus da Fortuna', com dramaturgia e direção de Márcio Marciano, que aborda de modo crítico e cômico os temas sociopolíticos do capitalismo, das relações de poder e da submissão da mulher. Segundo o diretor e dramaturgo do grupo Márcio Marciano, a proposta surgiu a partir de um trecho dos diários de trabalho do encenador alemão, onde o mesmo relata sua vontade de, um dia, realizar uma montagem sobre o Deus da Fortuna, desde já, estabelecendo uma analogia ao capitalismo. Como o grupo queria falar sobre o mesmo assunto, percebeu que trabalhar com o imaginário de um deus numa China imemorial seria mais interessante para discutir o capitalismo.

O espetáculo é definido pelo grupo como "uma parábola sobre o capital em seu estágio global de volatilização. Narra a história de Wang, um proprietário de terras afundado em dívidas, na China Imperial. Zao Gong Ming, o Deus da Fortuna, surge à sua frente e lhe desvenda o futuro, com a condição de que seja erguido um Templo em sua honra. O proprietário deixará as formas primitivas de acumulação do capital para dedicar-se à especulação financeira".[3]

Em 'O Deus da Fortuna', percebe-se claramente a utilização dos procedimentos cênicos de Brecht. O espetáculo inicia-se com a presença de todos os elementos cênicos e atores no palco, mas não necessariamente na cena. O espaço de representação é delimitado pela iluminação. A troca de cenário e figurino é realizada diante do público, tudo está disposto aos olhos do espectador. Segundo Desgranges (2010), "Brecht apresenta um teatro desnudo", revelando ao público todos os mecanismos técnicos e cenográficos que constituem a peça, ressaltando a teatralidade da encenação.

Sendo a narração uma das principais características do teatro épico, em 'O Deus da Fortuna', ela se revela ao longo de todo o espetáculo. Ainda no inicio da peça o Deus da Fortuna ganha vida e assumindo a postura de narrador apresenta as personagens (Figura 1); por vezes, alguns dos atores se dirigem ao público e relatam a cena ou a música que virá em seguida; os objetos cênicos têm função narrativa, como é o caso dos bonecos que são utilizados para contar a história do Deus da Fortuna (Figura 2).

Figura 1[4]

O Deus da Fortuna apresentando as personagens.

Figura 2[5]

Bonecos narram a história do Deus da Fortuna.

Além destes, a música também possui caráter narrativo como, por exemplo, a Canção do Julgamento, onde se relata a subjugação ao trabalho, o medo dos trabalhadores em acusar o proprietário e a ineficiência da justiça devido às relações de poder.

---

[3] Extraído do blog do Coletivo de Teatro Alfenim, disponível em: http://teatroalfenim.blogspot.com.br/p/espetaculos.html.

[4] Foto extraída do vídeo gravado de espetáculo ao vivo. Natal, Auditório do IFRN, 13/06/2012.

[5] Foto extraída do blog do Coletivo de Teatro Alfenim, disponível em: http://teatroalfenim.blogspot.com.br/p/espetaculos.html.

A CANÇÃO DO JULGAMENTO

Quando um poderoso é julgado
Quem se apresa a fazer sua defesa
Quando é pego com a boca na botija quem depressa paga evidência
Quando o ricaço é posto no banco dos réus
Quem poderá acusá-lo sem medo
E ter a casa incendiada
E ter a sombra vigiada
Todos os seus passos perseguidos
Quando a justiça é chamada
Quem poderá garantir
Que ela compareça

Há, na canção do julgamento, a presença da narração versificada, recurso recorrente ao longo da peça. Segundo Aslan (2010, p. 160), "Esse procedimento de alternância prosa-verso dá a importância, sublinha a oposição entre personagens, introduz uma ruptura, força a atenção do espectador. [...]".

Em 'O Deus da Fortuna' a narrativa supera a linearidade do drama e as cenas se constroem de forma fragmentada, cada cena é autônoma, mas estabelece uma relação com o tema geral. Contribuindo para a fragmentação do espetáculo, o estranhamento surge desde o início da peça quando os atores que encenam o Tigre e o Deus da Fortuna retiram a máscara que estavam usando para revelar aos espectadores que são atores e que tudo o que realizarão no palco é teatro, conforme é mostrado respectivamente nas figuras 3 e 4. O estranhamento é gerado, ainda, através dos músicos, que interrompem a narrativa, como na cena em que os fantasmas dos trabalhadores e da mulher do Sr. Wang aparecem para ele, e este, ouvindo um som que vinha dos músicos posicionados na lateral do palco, fora do espaço de representação, questiona quem são, e estes respondem que são os músicos da peça. Além disso, há os acadêmicos (figura 5) e os peregrinos (figura 6) que interrompem a linearidade do espetáculo ora fazendo com que o espectador reflita sobre o tema proposto ora distraindo-os, dando-lhes tempo para refletir sobre o que está sendo representado. Além das situações citadas, o estranhamento aparece, também, nas cenas em que são usadas projeções de imagens que estabelecem uma relação com a cena representada, mas, ao mesmo tempo, dizem respeito ao cenário político-social dos espectadores.

Figura 3[6]

Figura 4[7]

[6] Foto extraída do blog: http://teatroalfenim.blogspot.com.br/p/espetaculos.html.

[7] Foto extraída do blog: http://teatroalfenim.blogspot.com.br/p/espetaculos.html.

O Deus e o Tigre personificados através da máscara.

Figura 5[8]

Os acadêmicos.

Os atores que interpretam o Deus e o Tigre retiram as máscaras

Figura 6[9]

Os peregrinos.

Há ainda na referida peça a presença do coro como fator de distanciamento. O coro representa os trabalhadores e dá a ideia de multidão, juntos fazem acusações ao senhor Wang, e através de discurso narrativo do coro, que fala sobre a cena representada, possibilita ao espectador o distanciamento da ação narrada para refletir sobre a cena social vigente em seu atual contexto histórico. Segundo Pavis (2008, p. 74), o coro "torna-se técnica épica, muitas vezes distanciadora, pois concretiza diante do espectador um outro espectador-juiz da ação, habilitado a comentá-la [...] equivale a encarnar em cena o público e o seu olhar".

No espetáculo supracitado, pode-se identificar, também, o procedimento épico do gestus, que se expressa através das relações de poder, do Sr. Wang com seus empregados, entre o Sr. Cai Fu e o Sr. Wang, e entre este último e as mulheres de sua casa (filha e empregadas), ressaltando a submissão da mulher.

Conforme observado, o Coletivo de Teatro Alfenim, em sua montagem intitulada 'O Deus da Fortuna', utilizando-se da dramaturgia brechtiana transpõe seu ponto de vista em relação ao capitalismo e as relações de poder na sociedade contemporânea, caracterizando-se como um teatro político e didático, pois interferindo na percepção política do espectador, leva-o a refletir sobre as questões políticas propostas.

> [...] A questão já era, para Brecht, [...] como você muda a forma de percepção das questões políticas e influi nessa forma de percepção. Para o teatro, o que é importante é a forma de mudar essa percepção, a forma como se vai conseguir alterar essas fórmulas de percepção que estão dadas. (LEHMANN, 2010, p. 234-235).

Nesse sentido, acredita-se que a utilização dos procedimentos épicos de Brecht no espetáculo 'O Deus da Fortuna', contribuíram de modo significativo, como elementos estéticos da cena, na interferência da percepção dos espectadores, pois enquanto elementos de estranhamento possibilitam o espanto ou o *assombro*, como diz Desgranges (2010), que nada mais é do que o despertar da consciência crítica do espectador. O estranhamento da ação cotidiana, gerada no teatro épico, causa

---

[8] Foto extraída do blog: http://teatroalfenim.blogspot.com.br/p/espetaculos.html.

[9] Foto extraída do blog: http://teatroalfenim.blogspot.com.br/p/espetaculos.html.

no espectador "uma sensação de *assombro* diante da realidade cotidiana".[10] Ainda segundo Desgranges (2010, p. 95), é o *assombro* que leva o espectador a ter uma postura reflexiva e crítica diante do que está sendo representado e da realidade vivida pelo mesmo, fazendo-o tomar consciência das possibilidades transformadoras desta realidade.

6. CONCLUSÕES

Diante do exposto, ressaltamos a relevância da elaboração deste estudo para o projeto de pesquisa 'Do texto à cena: procedimentos épicos no teatro de Bertolt Brecht', pois possibilitou o entendimento mais claro dos procedimentos cênicos de Brecht, que será fundamental para pensar a elaboração do texto teatral a ser encenado pelo grupo de teatro do IFRN-Campus Cidade Alta a ser formado. Destacamos a importância da elaboração de análises videográficas de outros espetáculos inspirados no teatro épico de Brecht, bem como das montagens realizadas pelo encenador alemão, servindo, assim, de material teórico para pesquisadores e grupos que se interessam pelo teatro épico e buscam formas de causar o assombro, a tomada de consciência crítica nos espectadores.

AGRADECIMENTOS

Agradecemos ao IFRN, ao CNPQ e ao Grupo de Pesquisa Cultura, Arte e Sociedade pelo incentivo a pesquisa no universo do teatro. Agradecemos também ao Coletivo de Teatro Alfenim pela atenção e colaboração, permitindo-nos gravar o espetáculo e o debate para estudos posteriores.

REFERÊNCIAS

ASLAN, Odete. **O Ator no Século XX: evolução da técnica, problema da ética**. Tradução: Rachel Araújo de Baptista Fuser, Fausto Fuser e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2010. (Coleção Estudos).

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. Tradução: Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

DESGRANGES, Flávio. **A pedagogia do espectador**. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 2010. (Teatro; 46).

GASPAR NETO, Francisco de Assis. O gesto entre dois universos: a noção de gestus no teatro de Bertolt Brecht e no cinema dos corpos de Giles Deleuze. **Revista Científica FAP**. Curitiba, v.4, n.1 p.1-15, jan./jun. 2009.

LEHMANN, Hans-Thies. Teatro Pós-Dramático e Teatro Político. **O Pós-dramático: um conceito operativo?** J. Guinsburg e Sílvia Fernandes (orgs.). São Paulo: Perspectiva, 2010. (Coleção debates).

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Tradução: J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

[10] Grifos do autor.