

## REALIDADE ESTRANHADA E A CENA TEATRAL

*Sidmar Gomes*

Processos que aliam dramaturgia e jogo são numerosos e consideráveis dentro do panorama teatral de nossos tempos. Dessa forma, dramaturgias consagradas do passado ressurgem em montagens e experimentos do presente, reoxigenadas pela experiência livre e espontânea proporcionada pela prática do jogo, que traz à tona a riqueza de possibilidades escondidas entre as lacunas de uma tessitura textual. Como exemplo de tais processos, podemos recorrer ao trabalho desenvolvido pela Cia. Dos Atores, coletivo carioca que recentemente apresentou suas montagens experimentais de *A Gaivota: Tema Para Um Conto Curto*, inspirada na dramaturgia de *A Gaivota*, de Anton Chekhov, e *Ensaio. Hamlet*, a partir da dramaturgia de *Hamlet*, de William Shakespeare.

Afirmando o campo da Licenciatura em Teatro como terreno de evidente investigação e fazer teatral, a abordagem de fragmentos, ou da totalidade de uma dramaturgia pela prática do jogo, mostra-se como um caminho instigante, uma vez que proporciona aquilo que é, ou pelo menos deveria ser, a razão de existir de um curso de teatro dentro do ambiente escolar: sua vocação para, a partir de nos colocarmos no lugar do outro, refletirmos sobre o homem, seus relacionamentos e, conseqüentemente, as questões que engendram nossos tempos.

Tal vocação encontra sua afirmação na possibilidade da Arte, e conseqüentemente do teatro, de proporcionar ao “eu” identificar-se com a vida de outro, colocando-o na posição do outro e capacitando-o para incorporar a si aquilo que ele não é, mas tem possibilidade de ser. Ou seja, é um meio indispensável para a relação do indivíduo com o todo, para a tomada da consciência desse todo, refletindo a infinita capacidade humana para a associação e para a circulação de experiências e idéias.

A obra de dramaturgo alemão Bertolt Brecht desperta o interesse de muitos licenciados em teatro quando o assunto é a prática teatral e o ambiente da escola formal. Esse interesse nasce da riqueza e da amplitude dos escritos de Brecht, entre textos, ensaios, peças teatrais, comentários e poemas, que tratam a fundo as relações entre os homens e suas condições, evidenciando as determinantes sociais dessas relações e nos permitindo compreender esse homem por meio da reflexão acerca dos processos através dos quais ele existe. Dessa forma, o que a prática de Brecht almeja, alicerçada por um arsenal de técnicas por ele desenvolvido, é a eliminação da ilusão alienante do teatro naturalista, em prol do distanciamento crítico necessário para a reflexão acerca da sociedade.

Fica evidente para nós a pertinência do trabalho com a obra de Brecht dentro do ambiente da escola formal, quando entendemos como função da prática pedagógica o suscitar de problematizações que tenham como foco o mundo em que vivemos, e o teatro como caminho para que se instaurem essas problematizações e suas conseqüentes reflexões e desdobramentos.

Contudo, as experimentações que tratam da dramaturgia de Brecht abordadas pela perspectiva do jogo teatral e realizadas dentro do ambiente escolar, debruçam-se geralmente sobre a dramaturgia de suas peças didáticas, aquelas que ensinam enquanto nelas se atua, *modelos de ação* que têm por foco a investigação das relações entre os homens, modelos que são objeto de imitação.

O presente artigo surge da experimentação de fragmentos de uma manifestação da dramaturgia épica de espetáculo de Bertolt Brecht a partir do jogo teatral, tendo em vista a educação estética e política de jovens educandos. Dessa forma, o processo relatado a seguir alarga os experimentos existentes, colaborando para a exploração de outras possibilidades que aliem a obra do dramaturgo alemão ao jogo teatral.

Essa prática tem como foco permitir que pessoas de todas as idades e condições sociais tomem contato com espaços potenciais para o jogo, a imaginação e a reflexão, inerentes às dramaturgias épicas de espetáculo de Brecht, tendo em vista contribuir para que seus atuantes pensem, e conseqüentemente estranhem, suas relações sociais, hoje.

A partir do contato próximo com um grupo de dez crianças com idades entre seis e nove anos, alunos do curso extracurricular de teatro ministrado por mim em um colégio particular na cidade de São Paulo, identifiquei, provocador e também sujeito do processo pedagógico disseminado, a necessidade de que discutíssemos, juntamente com os pais dos alunos, as questões do atual panorama do trabalho, da infância e da família.

Vale ressaltar que as temáticas elencadas acima são inerentes ao contexto das crianças de nossos tempos, e por isso responsáveis por interferirem profundamente na construção de suas subjetividades e no controle de suas condutas e relações.

Encontrei na dramaturgia de *Mãe Coragem e Seus Filhos*, de Bertolt Brecht, o terreno ideal para que edificássemos essa reflexão.

O que instigou meu interesse em tal *Crônica da Guerra dos Trinta Anos* foi, principalmente, o fato paradoxal de Mãe Coragem ter perdido seus filhos para a guerra enquanto trabalhava na mesma, negociando suas mercadorias, em prol de sustentá-los. Ou seja, a relação entre a família, o trabalho e a infância é apresentada carregada de riqueza e atualidade, a partir da história de uma mulher “cujo comércio e a vida são os pobres frutos da guerra, está na guerra a tal ponto que a ela não vê, por assim dizer (apenas um vislumbre, no fim da primeira parte): ela é cega, sofre sem compreender; para ela, a guerra é fatalidade indiscutível” (Barthes: 1970, p. 26).

Num contexto de guerra pela sobrevivência, as relações passíveis de serem construídas são, no mais das vezes, fragilizadas e subordinadas às necessidades de venda da força de trabalho. Tal impessoalidade e mercantilização das relações humanas, que se encontram generalizadas nas várias esferas sociais da modernidade, permeiam também as relações familiares. E a reflexão sobre seus fundamentos e alcance parece-me perfeita e possível de ser feita de modo instigante por meio do reavivamento do texto de *Mãe Coragem e Seus Filhos*.

A validade de tal discussão reside, acima de tudo, na atualidade da contradição e da dialética tão discutidas por Brecht: enquanto mães, reclamamos contra a disseminação dessas “guerras”; fazemos nosso grito “Maldita seja a Guerra”, mas esquecemos que dela somos tão vítimas quanto culpados, sofremos ignorando estupidamente nosso poder de fazer cessar tal catástrofe.

Como dito anteriormente, o processo disseminado teve como foco um grupo de crianças de seis a nove anos de idade, e esse fato nos apresenta a necessidade de abrirmos um pequeno parênteses, uma vez que a dramaturgia de *Mãe Coragem e Seus Filhos* é considerada por muitos adultos como descabida à faixa etária em questão.

A limitação do pensamento acima dá vazão a uma visão de infância marcada por uma espécie de debilidade intelectual e sensorial, uma perspectiva que coloca os primeiros anos da vida na projeção de um universo artificial, desonesto e hipócrita, que tem como carro chefe a superproteção.

## Urdimento

Como consequência, temos uma infância cantada em verso e prosa pelo teatro e pela literatura infantil de nossos tempos que se traduz como uma noção de infância aburguesada, auto-referente, cristalizada por um universo fantasioso. Longe desse conto de fadas, a real infância atual, apresenta-se por meio de indivíduos encerrados em condomínios, favelas, ONG's ou escolas.

Tutelada pelas práticas ditas culturais/pedagógicas, nas escolas a infância é atacada pelo amplo cardápio dos mais variados estímulos, responsáveis por exigirem desde as mais tenras idades desafios diversos. Natação, culinária, dança, línguas, capoeira, pintura em tela, iniciação musical, aulas de empreendedorismo, robótica, circo e, é claro, o teatro, fazem parte do que é considerado um bom currículo para bebês, crianças e jovens. Tudo isso tendo em vista a construção de um trabalhador adulto voltado para objetivos variados de aprendizagem sistemática.

Dessa forma, identificamos um paradoxo: ao mesmo tempo em que a sociedade parece querer impor às crianças novos e constantes desafios para que se transformem em futuros trabalhadores aptos a lidar com as exigências e vulnerabilidades do mercado de trabalho, relaciona-se com as mesmas a partir da tentativa de protegê-las a todo custo do “vasto mundo” e seus revezes. Quando na verdade deveria atentar para a infância como fase da idade do homem de significação marcada pela imaginação criadora e inserida dentro de um contexto social e econômico específico, e por isso de importância relevante na construção de sua personalidade. Como resultado, temos seres superprotegidos, hesitantes e dependentes, alijados do enfrentamento das interrogações cabais da vida – interrogações que o teatro e a escola têm, ou deveriam ter, condição, dever e disposição de lhes oferecer.

Endossando uma visão deturpada e limitada de Arte, muitos pais, e ai de nós, profissionais da educação, enxergam na prática teatral uma forte ferramenta para a produção dessa “super criança”, imprescindível para que no futuro tenhamos um “super adulto” apto ao mundo do trabalho.

Evidente é que a “pseudo-infância” dos dias de hoje, que se desenvolve como produto do contexto acima explicitado, interpela-se com questões que certamente no século passado não se fazia, mas que hoje se faz e geralmente é forçadamente calada por uma idade adulta que a supõe de forma idílica e preconceituosa.

Fechado o parênteses, o caminho percorrido por essa experimentação de abordagem dramática por meio do jogo, teve como referências os Jogos Tradicionais e os Jogos Teatrais sistematizados por Viola Spolin, edificando-se sobre o terreno arenoso acima refletido.

A educação da sensorialidade dos participantes foi um dos maiores objetivos dessa prática. A partir do corpo em jogo, os atuantes foram convidados a refletirem e estranharem suas realidades. Dessa forma, a abordagem intelectual ou psicológica foi substituída pelo plano da corporiedade, e o texto foi transportado para a ação por meio da qual os jogadores vivenciaram e investigaram as contradições sociais de nossa época com o próprio corpo, alcançando a experiência estética que os possibilitou a compreensão do mundo por meio dos sentidos.

Como ponto de partida para a introdução dos fragmentos a serem trabalhados, o grupo foi desafiado com jogos tradicionais que, por trazerem em suas estruturas questões pertinentes às discussões a serem travadas, como temáticas, sensações físicas, resoluções espaciais, dentre outras, serviram como metáforas de realidades a serem discutidas posteriormente.

Logo de início a interação entre faixas etárias distintas mostrou-se pertinente ao trabalho pretendido. As visões e sensações dos atuantes mais jovens e mais velhos, pertencentes a universos paradoxalmente tão próximos e ao mesmo tempo tão específicos, se completaram, muitas vezes se fundiram e principalmente foram responsáveis por instigarem uns aos outros.

Após essa experimentação inicial, em que os atuantes prepararam seus sentidos abrindo-se à experiência, o grupo tomou contato com os trechos selecionados da dramaturgia de *Mãe Coragem e Seus Filhos* a partir da sua contação/atução. Animando bonecos de *Playmobil* (infância não distante, um devaneio infantil!), devidamente caracterizados como os personagens da história e munidos de seus respectivos adereços, contei/atuei os trechos em questão, no tempo presente da ação teatral. Quando possível, introduzi na narrativa fotos da montagem original de *Mãe Coragem e Seus Filhos* (1941), contextualizando historicamente os ouvintes.

Interessante foi notar que mesmo no trabalho com um trecho em específico dessa dramaturgia, os participantes foram suscitados a refletirem sobre o conjunto da obra como um todo, interpelando-me com questionamentos, como as características dos personagens e suas relações, que seriam revelados por outros trechos. Esse fato comprova a riqueza e a independência dos trechos que compõem uma mesma dramaturgia de Brecht. Trechos que têm valor em si só, cada parte contém o todo, cada cena tem unidade própria e está ligada às outras, pela idéia do todo que traz em si. Ao mesmo tempo, tais questionamentos nos apresentam a riqueza de um trabalho que se edifica sobre a utilização de fragmentos de uma dramaturgia, uma vez que nos permitem o contado com a totalidade de uma obra sem autoritarismo, sem a necessidade de uma série de conhecimentos sobre o autor, a época e o movimento estético ao qual pertence.

Jovens ouvintes, que olharam/ouviram com tranquilidade a narrativa contada, tiveram sua imaginação impregnada pelas imagens mostradas. Imagens que, em conjunto com as palavras da narrativa e a partir de suas próprias experiências, permitiram-lhes o encontro de significações para as relações apresentadas.

Após o percurso de apresentação dos fragmentos da dramaturgia, partimos para o jogo com os elementos presentes nesses fragmentos. Nessa etapa do trabalho, a partir dos Jogos Teatrais propostos por Viola Spolin, como *Que Idade Tenho?*, *Três Mocinhos da Europa* e da improvisação integral dos trechos em questão, bem como de outros jogos criados a partir de suas noções de *instrução*, *foco* e *fiscalização*, os atuentes foram desafiados a se apropriarem do texto.

Nocaminho para tal apropriação os educandos encontraram significações para os trechos de trabalho e refletiram sobre os diversos papéis sociais e os respectivos corpos por eles moldados, além de aguçarem sua sensorialidade para as contradições sociais e os conflitos presentes na dramaturgia - matéria-prima para o estabelecer futuro de relações com suas realidades.

Vale ressaltar que a improvisação integral dos trechos da dramaturgia de trabalho, com falas improvisadas e diálogos que correspondiam aproximadamente ao que é dito no texto, mostrou-se extremamente importante para a compreensão e o aprofundamento das discussões. A partir do colocar-se fisicamente na situação das personagens, por meio da representação dos espaços e das relações propostas pelo enredo do texto, o grupo encontrou resoluções cênicas (desenhos de cena, imagens, gestualidades, movimentações e falas) criativas e profundamente ricas, além de ter sido instigado para o romper de sinapses reflexivas e, conseqüentemente, dotar-se de propriedade frente às suas descobertas.

Como última etapa do processo, foi pedido aos atuentes que, a partir das discussões e experimentações anteriores, estabelecessem temáticas inerentes a suas realidades, que estivessem relacionadas às idéias principais de trechos chaves da dramaturgia de trabalho: a fala do Sargento ao final da primeira cena, “quem da guerra quer se aproveitar, alguma coisa em troca tem que dar” e a fala de Mãe Coragem ao final da terceira cena, “parece que perdi tempo demais regateando”. A partir de uma breve reflexão sobre essas frases e o cotidiano dos *alunos-atores*, foram improvisadas cenas com lugar, espaço e ação definidos anteriormente. Nessa altura do processo, a dramaturgia de *Mãe Coragem e Seus Filhos* não mais guiava o grupo. Serviu de pretexto para que a partir desse ponto o grupo criasse sua própria dramaturgia.

As cenas criadas trouxeram de forma desnudada grande parte das questões discutidas anteriormente, atualizadas e coloridas pelo cotidiano de jovens e sensíveis artífices teatrais. Jovens que rabiscaram por cima de vidas em tons de branco, cinza e preto, matizes de cores infinitas.

Entre as questões trazidas à tona, podemos citar o consumo e a total mercantilização das relações humanas imposta em nossos tempos. Assim como Mãe Coragem acaba por perder seu filho dando maior atenção ao dinheiro do Sargento, duas amigas fúteis, caracterizadas em uma das improvisações, são incapazes de manter verdadeiros laços de amizade por estarem preocupadas profundamente com conflitos e interesses de ordem material. Uma delas acaba ficando sozinha, perdendo sua “amiga” para o grupo de “amigas verdadeiras”, devido a seu orgulho e materialismo exagerados. O que se forma hoje não são mais cidadãos, mas consumidores!

Outras cenas que merecem menção são as que mostram duas famílias cujos netos ficam aos cuidados dos avós enquanto seus pais trabalham. A mercantilização das relações humanas e dos sentimentos, mais uma vez evidencia-se em uma das cenas pelo *gestus* do avô de dar às netas dinheiro para que recuperem sua alegria depois de levarem umas palmadas da mãe, em represália ao fato da mesma querer dormir e as meninas quererem sua atenção. O trabalho em primeiro plano, para que a sobrevivência seja garantida, e a família em segunda ordem, é o que predomina. A fragmentação da família também vem à tona com a ausência da figura paterna na primeira cena e, em ambas, a divisão das obrigações familiares com demais parentes, que hoje pertencem diretamente ao núcleo familiar primeiro, os avós, responsáveis pelo cuidado permanente com os netos e as tarefas da casa. Além dessas questões, temos também a evidência da inserção da mulher no mercado de trabalho, e a conquista, por sua parte, de voz ativa dentro das decisões familiares.

A ênfase dada à condução do processo não foi a de “teatralização”, a ênfase na constituição de um espetáculo, mas sim a da construção de um discurso artístico por parte dos integrantes. Contudo, ao final da elaboração das cenas, a seguinte questão se colocou: seria possível uma reflexão profunda acerca de nosso atual contexto do mundo do trabalho, da infância e da família, sem que compartilhássemos com os pais dos *alunos-atores* (adultos!) nossas reflexões?

Dessa forma, indo ao encontro de uma das exigências pedagógicas e mercadológicas de um curso extracurricular de teatro, a da montagem de uma apresentação ao final do semestre - na verdade uma espécie de prestação de contas por parte dos profissionais aos pais que pagam o curso aos seus filhos e

impacientemente aguardam por resultados rápidos e satisfatórios - começamos a pensar em uma possibilidade para a organização das cenas criadas e seu posterior compartilhamento com uma platéia estranha ao processo.

Na procura por essa solução, outra questão se impôs: como costurar todo o material criado mantendo o frescor das improvisações e o ambiente de liberdade e de espontaneidade presente em todas as sessões de trabalho sem sufocá-lo pelo peso e a rigidez de uma apresentação convencional aos olhos do público?

A resposta foi encontrada na essência de nosso trabalho: o jogo. Assim, procuramos manter latente ao exercício cênico final o caráter imprevisível do jogo, responsável pelo prazer e espontaneidade em cena, por meio do sorteio de cenas no momento da apresentação (a cada apresentação as cenas aconteceram em seqüências distintas), bem como do desnudamento dos meios de produção da cena, com a montagem dos espaços cênicos e a caracterização de personagens aos olhos do público.

Acrescentou-se a esses cuidados a minha inserção dentro do exercício, como um professor-provocador (afinal, qual foi minha função durante todo o processo?) que conduz o ensaio-apresentação. Ou seja, convidamos o público para adentrar a cena, compartilhando-a profundamente e muitas vezes questionando-o diretamente sobre as questões presentes. Para tanto, preferimos denominar nosso exercício cênico não de *Apresentação*, termo que, devido a visões limitadas, apresenta-se dentro do ambiente escolar (antes fosse só no ambiente escolar!) carregado de um peso e uma rigidez castradora, mas sim de um Ensaio, campo da experimentação, da tentativa. Assim criou-se *Mãe Coragem e Seus Filhos [UM ENSAIO]*.

A partir da apresentação desse *experimento cênico* fruto do percurso dessa experimentação, o grupo pôde compartilhar suas descobertas e reflexões com uma platéia estranha, mas inerente ao processo: seus familiares. Tal *apresentação/ensaio* desfez a dicotomia entre processo e produto teatral e fugiu às expectativas convencionais de teatro por parte do grupo de espectadores. Reafirmou a necessidade do diálogo entre o discurso cênico de um coletivo e uma platéia estranha a ele. Tínhamos em vista - entendendo política como aquilo que engendra um sistema de relações sociais, de interações recorrentes entre pessoas - não apenas a experiência estética dos atuantes e da platéia, de compreensão do mundo por meio dos sentidos, mas principalmente a educação política de ambas as esferas. Esse diálogo encontra riqueza a partir do olhar estrangeiro de indivíduos dotados de distância crítica, presentes, não para julgarem a qualidade interpretativa dos atuantes e a engrenagem cênica como um todo, mas sim para compartilharem e aprofundarem com os mesmos o discurso cênico pretendido.

O grupo de *alunos-atores* estranhou sua realidade, uma vez que, a partir do despertar de seu aparelho sensorial, cada indivíduo foi convidado a refletir sobre as ações para consigo, seus pares e o mundo que o circunda, ações essas rotineiras e agravadas por hábitos de percepção que se tornaram automatizados. Permitindo a reflexão sobre si mesmo e seus relacionamentos, essa prática apontou para um caminho de autoconhecimento. Mediante o ato do jogo, os *jogadores-atores* foram espectadores e atuantes de suas realidades.

A partir do jogo com trechos da dramaturgia de *Mãe Coragem e Seus Filhos*, foi possibilitado aos atuantes terem acesso, de forma coesa, ao teatro dialético pretendido por Brecht: o grupo foi convidado a distanciar-se de seu próprio cotidiano para em seguida, por meio da intimidade com a cena teatral, dele se reaproximar; contudo, agora de forma crítica.

Se os terrenos sobre os quais se edificam as relações entre os envolvidos nessa *práxis* teatral, *alunos-atores* e seus familiares, se transformaram, só o tempo necessário para a poeira baixar é que vai poder responder. Entretanto, esse relato nos revela que o olhar daqueles que ocupam esses terrenos, por mais que ainda não tenham encontrado a firmeza da decisão responsável por realmente transformar paradigmas instaurados, hoje se mostra mais sensível aos problemas que envolvem a tríade família-trabalho-infância. Certamente, hoje, esses mesmos indivíduos não enxergam tal poeira, outrora ofuscante, como natural.

Tal experiência não se apresenta como um modelo a ser seguido em seus pormenores, mas sim como uma afirmação da função do teatro dentro do ambiente da escola formal, da infância como fase da vida capaz de participar das reflexões acerca dos conflitos e das contradições do mundo contemporâneo, e, por fim, da pedagogia teatral como mais um espaço potencial para que se instaure o campo minado e imprevisível da experimentação artística.

## Referências Bibliográficas

- BARTHES, Roland. *Crítica e Verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- \_\_\_\_\_. *Escritos Sobre Teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BRECHT, Bertolt. *Estudos Sobre Teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- KOUDELA, Ingrid Dormien. *Jogos Teatrais*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Brecht: Um Jogo de Aprendizagem*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- \_\_\_\_\_. (Org.). *Um vôo brechtiano: teoria e prática da peça didática*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Texto e Jogo*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

## **U**rdimento

PUPPO, Maria Lúcia de Souza B. *Entre o Mediterrâneo e o Atlântico, Uma Aventura Teatral*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

SPOLIN, Viola. *Improvisação para o Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

\_\_\_\_\_. *Jogos Teatrais: O Fichário de Viola Spolin*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

\_\_\_\_\_. *O Jogo Teatral no Livro do Diretor*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2003.