

Entre a Identificação e o Estranhamento

Natássia Duarte Garcia Leite de Oliveira.

Programa de Pós-Graduação em Educação/ Universidade Federal de Goiás – Doutoranda – Cultura e Processos Educacionais – Orientadora: Profa. Dra. Sílvia Rosa da Silva Zanolla.

Bolsa FAPEG.

Professora Assistente da Escola de Música e Artes Cênicas/Universidade Federal de Goiás.

Resumo: Por meio de leituras e de experimentações em teatro, emergiu o desejo de conhecer com proximidade os conceitos de *identificação* e *estranhamento*. Mais especificamente lendo e estudando o livro *Ator e estranhamento: Brecht e Stanislavski segundo Kusnet*, de Eraldo Pêra Rizzo, para orientar a disciplina *Oficina do Espetáculo* dos formandos da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG. Concomitantemente, as investigações sobre o estranhamento apresentadas por Sigmund Freud no texto *O Estranho* e Walter Benjamin no texto *Que é o teatro épico?* colaboraram para um pensamento crítico sobre ambos os conceitos. Tateando o “estranho” e tentando compreender linhas de congruências, divergências, convergências e fuga em relação aos conceitos dos autores citados, traço aqui um esboço do estudo em questão.

Palavras-chave: Teatro, teatro épico, identificação, estranhamento

Na montagem de *O ateliê voador*, de Valère Novarina, optei tomar como direção a pesquisa sobre o Teatro do Absurdo, mas também dialogar com Stanislavski e Brecht para compreender o Teatro Épico e os conceitos de identificação e de estranhamento nas técnicas de interpretação e na composição das personagens. Ironicamente não foi uma consciência extremamente esclarecida, digamos, que me levou a escrever as linhas que seguem. O raciocínio rascunhado acerca do tema é ainda ínfimo próximo à pretensão descabida com a qual iniciei a pesquisa. Impossível “dar conta” de tamanha complexidade nesse momento! Ainda guardo a pergunta, que não pretendo responder aqui: quanto de absurdo há no épico, ou como e em que medida o Teatro Épico dialoga com o Teatro do Absurdo.

O Ateliê Voador: o absurdo na luta de classes

“A criação é o contrário da alienação.”

Marx

O ateliê voador, escrito por Valère Novarina, foi o texto escolhido para ser montado na disciplina *Oficina do Espetáculo VII*, pela turma de diplomação do curso de Artes Cênicas da Escola de Música e Artes Cênicas, na UFG. Encenada pela primeira vez em 1974, por Jean-Pierre Sarrazac, a peça apresenta a relação de um casal de patrões, Boucot e Sra. Boca, com seus empregados A, B, C, D, E, F, três homens e três mulheres.

As personagens sem nome produzem uma diversidade de produtos no ateliê como empregados e, eles mesmos, compram e consomem tudo o que produzem como clientes. Ganham em grãos. Uma “metáfora-condição” de animal, pássaros engaiolados. Uma “homenagem” à exploração do trabalho, como ocorre na estrutura social capitalista. A peça, que tem como cenário o ateliê - a casa de Boucot - e as três casas dos empregados – se divide em três jornadas, por sua vez estruturadas em quadros. Pode-se admitir, pelas notas do autor, que as jornadas se relacionem com as jornadas de trabalho dos operários, embora o tempo não seja linear e não fique evidente o tempo em que se passam as ações.

Na primeira leitura do texto, a atmosfera foi de estranhamento. O conteúdo absurdo sob a forma absurda contesta o riso que não cessa. Não há nada muito engraçado na situação apresentada, mas a ironia é ponto forte na escrita. Lembro-me de *Ubu Rei*, de Alfred Jarry; *O rei da vela*, de Oswald de Andrade; e o *Admirável Mundo Novo*, de Aldous Huxley. Muitas perguntas planam: Mas por que será estranho? O que pincelou esta paisagem energética do riso irônico? O que torna o texto absurdo? E porque a opção do autor em mostrar os aparatos cênicos? Por que os elementos da farsa e do circo em meio a uma escrita brutal da realidade?

A peça se apresenta cíclica, pois da mesma forma como é iniciada é finalizada, ou seja, não há nenhuma transformação considerável acerca da condição humana no decorrer da história, embora outras transformações aconteçam aparentemente, ou seja, visto que o tempo passa, transcorrem ações, mas a condição dos empregados e dos patrões Sr. Boucot e Sra. Boca permanecem absurdas e inertes. Em algum momento da peça, os empregados tentam fazer uma revolução, mas estão fadados ao fracasso. Fracasso que traz consigo a imobilidade desses personagens. Imobilidade que, em certa medida, denuncia cristalizações da nossa sociedade *moderna(pós)moderna(?)*: a incomunicabilidade entre pares, as relações desprezíveis, as pessoas substituíveis e descartáveis, a indiferenciação sujeito-objeto, a indiferenciação entre as pessoas, a diferença humana como sistema comparativo unicamente. Com liberdade poética... reverberações do silêncio, da solidão e da escuridão, elementos dos quais a maioria dos seres humanos jamais se libertou inteiramente, como disseram Beckett e Freud.

Karl Marx (1998) fala sobre o *trabalho estranhado* e, em outro contexto, de alguma maneira, pontua exatamente o que ocorre no *ateliê*: quanto mais produz o operário com seu trabalho, mais o mundo “objetivo”, estranho que ele cria em torno de si, torna-se poderoso. Mais pobre se torna seu mundo e menos ele possui seu ‘próprio mundo’. Para Marx, a miséria do operário está em razão inversa ao poder e à grandeza de sua produção, a produção não produz unicamente o homem como uma mercadoria, a mercadoria humana. De acordo com tal situação, acontece algo mais grave: o “poder da produção” ainda o produz como um ser espiritualmente e fisicamente desumanizado. O

homem-operário, em tal contexto, não se sente mais livremente ativo senão em suas funções animais: “comer, beber e procriar, assim como, ainda, habitar, vestir, etc., e que em suas funções de homem ele não se sente mais que um animal. O bestial torna-se o humano e o humano torna-se bestial” (MARX in OLIVEIRA, 1998, p.155).

Teatro Épico e o Assombro: estranhamento por Benjamin

“Se a alguém o próprio ato não assusta, não são palavras que vão assustar”
(Édipo, de Sófocles)

Em 1939, Walter Benjamin escreve sobre o abismo que separa os atores do público, “esse abismo que de todos os elementos do palco conserva mais indelevelmente os vestígios de sua origem sagrada perdeu sua função” (1994, p.78). No movimento histórico do teatro, entre modernidades e contemporaneidades, aos olhos de Benjamin observa-se que do ponto de vista social, o teatro político até então, “se limitou a franquear ao público proletário posições que o aparelho teatral havia criado para o público burguês” (1994, p.79). Essa limitação, em certa medida, imobilizou significativamente as relações funcionais entre palco e público, texto e representação, direção e atores. A emergência do teatro épico é uma tentativa de alterar fundamentalmente essas relações. O Teatro Épico, segundo Benjamin, é gestual, o gesto é o seu material, e a aplicação adequada desse material é sua tarefa. A escolha do gesto se dá, pois ele seria pouco falsificável; também porque ele tem um começo determinável e um fim determinável. Nesta ótica, o gesto manifesta elementos do corpo social, demonstrando a significação e a aplicabilidade social da dialética.

Esse caráter fechado, circunscrevendo numa moldura rigorosa cada um dos seus elementos de uma atitude não obstante, como um todo está escrita num fluxo vivo, constitui um dos fenômenos dialéticos mais fundamentais do gesto. Resulta daí uma conclusão importante: quanto mais frequentemente interrompemos o protagonista de uma ação, mais gestos obtemos. Em consequência, para o teatro épico a interrupção da ação está em primeiro plano (BENJAMIN, 1994, p.81).

Portanto, se o teatro épico é também literário, essa é uma questão aberta. O texto não está para ilustrar uma determinada ação ou estimulá-la, mas para interrompê-la. E não somente a ação de um outro, mas também a própria ação. É nesse sentido que para o autor, o teatro não se propõe a desenvolver ações, mas representar condições. Não reproduzir condições, mas descobri-las. O ser humano modifica o ambiente e, concomitantemente, é modificável por ele; e quando o homem está numa condição em que ele se torna substituível, há algo de mecânico no humano. Por isso, Benjamin diz ser preciso acrescentar o assombro na teoria aristotélica dos efeitos da tragédia: “Quando o fluxo real da vida é represado, imobilizando-se essa interrupção é vivida como se fosse um

refluxo: o assombro é esse refluxo. O objeto mais autêntico desse assombro é a dialética no estado de repouso. O assombro é o rochedo do qual contemplamos a torrente das coisas” (1994, p.89-90). Para o autor, o contraste entre teatro épico e teatro naturalista se coloca quando não se tem a pretensão de seguir o ilusionismo do teatro naturalista, o qual através de uma técnica calcada em uma base de ideologia burguesa pretende garantir a veracidade da representação. Então, busca-se conservar o fato do ‘fazer teatral’ ser uma consciência viva, incessante e produtiva. O Teatro Épico caminha na mão contrária das realizações instantâneas do desejo, que num segundo podem até ser surpreendentes, mas não causam quaisquer efeitos de estranhamento.

Essa consciência permite-lhe ordenar experimentalmente os elementos da realidade, e é no fim desse processo, e não no começo, que aparecem as “condições”. Elas não são trazidas para perto do espectador, mas afastadas dele. Ele as reconhece como condições reais, não com arrogância, como no teatro naturalista, mas com *assombro*. Com este assombro, o teatro épico presta sua homenagem, de forma dura e pura, a uma prática socrática. É no indivíduo que se assombra que o interesse desperta; só nele se encontra o interesse em sua forma originária (BENJAMIN, 1994, p.81 – aspas do autor, grifos meus).

Homenagem à prática socrática talvez porque a ironia reside no Teatro Épico, assim como a dialética: Saber *or not* saber, eis a contradição. A dialética vista sob esse movimento pode apresentar certa superação dos modos molares de pensamento, entretanto, também pode vir a elucidar que essas ‘novas’ crenças não causam muito conforto. E as antigas crenças aguardam a qualquer momento a “volta”. Fitam-nos. E se elas retornam pode ser que nos sintamos tão estranhos quanto se estivéssemos ‘fora’ da nossa zona de conforto. O próprio Benjamin fala da nebulosidade presente no Teatro Épico, que quer se distanciar dos estereótipos históricos e psicológicos. Quando perdido em um nevoeiro, pode-se “perder-se”, mas se pode também “encontrar” referências familiares que levem a pessoa a encontrar caminhos?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter. O que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht. *In: Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

BRECHT, Bertolt. *Teatro dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. p.77-80.

COSTA, Iná Camargo. *Aproximação e distanciamento* (o interesse de Brecht por Stanislavski). Disponível: http://www.eca.usp.br/salapreta/PDF02/SP02_07_costa.pdf. Acessado em: janeiro de 2010. p.49-60.

ESSLIN, Martin. *O teatro do Absurdo*. Tradução Bárbara Eliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1961.

MARX, Karl. O trabalho alienado. In: *Metodologias das Ciências Humanas*. OLIVEIRA, Paulo de Salles (org.). São Paulo: HUCITEC, 1998.