

Casos “insanos” de Galileu: reflexões sobre a base teórica e o processo de montagem da peça de Bertolt Brecht

Yaska Antunes
(Atriz, diretora, professora de teatro)
Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

Palavras-chave: Brecht, teatro, épico, dialética, contradição

A peça de Brecht parecia inicialmente intransponível: muito texto, muitos personagens, um personagem de 11 anos e por aí vai. A primeira leitura se deu atravessada pela distância, frieza, incompreensibilidade. Na medida em que se aprofundava na análise da peça, ia-se vencendo aos poucos a distância. Passados alguns meses, ocorreu exatamente o oposto: todos os envolvidos no projeto foram pegos por uma paixão e fascinação súbitas por ele. Mas isso, mais uma vez, e agora pela razão oposta, serviu apenas para nos distanciar outra vez do universo da peça, caindo numa espécie de idealização da figura de Galileu – como bem observou Sérgio de Carvalho mais tarde ao assistir o ensaio da primeira cena.

A tendência à idealização da personagem central da peça foi resultado da admiração tanto pela estatura do cientista revolucionário quanto pela genialidade do texto de Brecht, mas também pela opção estética para a qual estávamos caminhando meio inconscientemente: a forma convencional do drama burguês. Ainda que, não se pode negar, conscientemente fosse feito um esforço para seguir o rastro dos escritos teóricos de Brecht no que diz respeito às técnicas do teatro épico-dialético.

De forma não sistemática, vínhamos empreendendo um estudo de certas obras do Brecht e da Companhia do Latão sobre a técnica de interpretação épico-dialética. Mas a verdade é que nossa compreensão parava no termo “épico”, não conseguindo alcançar o real significado do termo “dialético” e sua aplicação na cena. Mesmo assim, houve certos avanços com relação à atitude do ator no palco. O que era assimilado da teoria foi suficiente para dar suporte a certos procedimentos épicos, cujo alcance na cena pelos atores foi resultado também de um treinamento corporal ministrado por Cássio Machado, ator e assistente de direção. Num exercício denominado “platô”, num espaço delimitado, entram em cena dois atores cujas ações consistem em apenas andar, parar e olhar, a partir do estímulo corporal do outro. Um exercício bastante simples, mas que põe em evidência todos os pontos de tensão do ator, seus

truques e impulsos para a super-representação. O exercício possibilita ao ator a tomada de consciência deste estado físico de coisas, conscientização que é ponto de partida para uma possível superação. Um outro grupo de exercícios físicos visava a promover maior flexibilidade, disponibilidade e precisão nos gestos e deslocamentos. Neste sentido, foram vários exercícios empreendidos para se conseguir prontidão e presença dos atores na cena.

Entretanto, isso não bastava. Era como se tivéssemos nos apropriado apenas do conjunto de estereótipos da forma brechtiana de interpretar. Algo nos escapava: talvez maior clareza com relação ao sentido total da obra ou “o desenvolvimento de um ‘sexto sentido para a história’..., fundamental na produção de uma teatralidade crítica” (2009, p.27).

Galileu Galilei é uma peça clássica, que aciona muito dos dispositivos da forma convencional do drama: temos o protagonista Galileu que luta bravamente pelo seu direito de pesquisar, de viver bem, de comer bem. É um sujeito “autônomo”, capaz de se responsabilizar por seus atos e crente na força da Razão como um argumento inquestionável. Mesmo numa tendência idealizante da figura de Galileu, já se tinha ciência da necessidade de proceder a sua *historicização*. De que forma encarar as temporalidades que cercam o processo de montagem do texto? Há pelos menos três momentos históricos que se sobrepõem: o momento da encenação da peça: 2009; o momento em que a peça foi escrita: 1939 (com versões posteriores); e, por fim, o tempo da vida de Galileu, assunto da peça: 1609-1643. Com relação a essa questão, surgiram propostas que, depois se percebeu, representavam uma via mais fácil além de se configurarem como efetivamente simplistas. Um exemplo é a referência aos “novos impérios norte-americanos” fabricantes das vacinas contra a H1N1, enriquecidos por invenções úteis à humanidade, num diálogo que aparece na primeira cena entre Galileu e o procurador da universidade. Essa proposta não deixou de representar um esforço na tentativa de entender esse processo de atualização da obra. Entretanto o que interessa não é “atualizar” a obra, mas historicizá-la, o que não é fácil nem simples. E, embora se admita a compreensão num certo grau do que isso possa significar, ainda não encontramos a forma de realizar isso cenicamente. Atualização talvez só caiba para os princípios do teatro épico-dialético. Outras questões que surgiram no curso dos ensaios foram: “como *historicizar* o conflito que envolveu Galileu no século XVII”? Como formalizar esteticamente questões concernentes à ética na ciência, no passado e no presente? Que revolução científica contemporânea pode ser comparada, pela sua radicalidade com relação à ruptura com a visão de mundo dominante, àquela empreendida por Galileu? Qual a função social da ciência? Essas perguntas ainda pairam suspensas.

Depois da visita muito bem vinda do diretor Sérgio de Carvalho à sala de ensaio e de estudos mais cuidadosos das obras da Companhia o Latão, foi possível lançar algumas hipóteses que estão sendo objeto de experimentos do grupo. Uma primeira observação feita pelo diretor da Companhia do Latão diz respeito justamente ao problema da idealização de Galileu. Para resolver isso, o diretor sugeriu primeiro identificar os defeitos de Galileu para mostrá-los na cena depois: “a figura de Galileu vai se configurando a partir da relação com os outros personagens”. Ele não é o personagem principal, seu comportamento é diferente com cada uma das pessoas que estão ao seu redor. A sua compulsão pelo saber e pela ciência o torna cego com relação ao trato com o outro. Ele não dá a devida importância às pessoas do seu convívio, por isso é necessário dar maior relevância ao descaso mostrado por Galileu quando Andrea comenta que deixou o casaco como penhor para pagar as lentes: “Você vai passar o inverno sem casaco?” (1991, p.69). Ele na verdade não está preocupado com isso, é uma pergunta retórica, seu envolvimento é com as lentes que acabaram de chegar.

Outra sugestão era tentar compreender a relação de Galileu com a comida, de que modo sua gula é correlata à sua gula científica. E porque ocorre a transformação no final da vida, quando Galileu já não tem mais tanto interesse pela comida como antes. Outras iluminações vieram dos comentários de Sérgio de Carvalho, mas neste texto vamos nos deter nessas duas. Ambas as observações contribuíram para identificar aquilo que pressentíamos que nos escapava: a percepção das contradições que permeiam a peça em vários níveis. Nesse momento, os estudos do grupo seguem com o objetivo de distinguir as contradições que envolvem Galileu. É verdade que havia uma intuição disso, mas não passava de intuição. É a essa característica contraditória que o termo “dialética” se referia e cuja compreensão nos escapava no início. Vale a pena citar um longo trecho de Brecht que fala diretamente disso:

Claro que o teatro do distanciamento é um teatro da dialética. No entanto, até agora não vi nenhuma possibilidade de usar o material conceitual da dialética para explicar esse teatro: seria mais fácil para a gente de teatro entender a dialética aproximando-se dela por meio do teatro do distanciamento do que entender o teatro do distanciamento partindo da dialética. Por outro lado, provavelmente será quase impossível exigir que a realidade seja representada de maneira a poder ser dominada, sem indicar o caráter contraditório e corrente de condições, acontecimentos, figuras, pois a realidade só pode ser dominada se se reconhece sua natureza dialética. O efeito-d possibilita representar essa natureza dialética, é para isso que ele existe; isso é o que explica. (...) os títulos devem também conter uma qualidade crítica e anunciar uma contradição (2002, p.151).

No “projeto de dialética aplicada ao teatro” da Companhia do Latão em seus primeiros esboços, o teatro “deveria se basear na produção de imagens praticáveis do mundo; imagens do desengano que fossem concretas, vivas, capazes de estimular a abstração; deveria ser um projeto de choque com as expectativas ideológicas dominantes” (2009, p.18). A interpretação realizada pela Companhia do Latão da teoria brechtiana do teatro dialético parece não só possibilitar uma compreensão melhor de Brecht, mas também instigar a seguir investigando essa via, espinhosa e complexa, séria e difícil, porque esse é o “novo teatro”. Como afirma Brecht: “o teatro do homem que começou a ajudar-se a si mesmo” (2002, p.99). Assim, surge a categoria de *Gestus* que “é o comportamento físico que materializa as contradições entre indivíduo e massa. É a dialética teatral em estado de detenção. É para nós uma (...) ferramenta de trabalho porque no teatro gestual de Brecht o velho e o novo se atritam na materialidade dos corpos em relação social” (2009, p.24).

É nesse desafio que concentra a atenção do grupo nesse momento: historicizar e aprofundar a compreensão das contradições de Galileu, das contradições que envolviam a “sociedade” do século XVII com sua corte, nobreza e clero. Enfim, dar conta cenicamente do termo dialética, isto é, da cadeia de contradições que o “realismo dialético” é capaz de desencadear no trânsito entre palco e platéia. E, para encerrar com a figura de Galileu no centro, cito dica de Brecht: “Ele tem que ser gordo, socraticamente feio, com os pés na terra, um físico” (2002, p.127).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRECHT, Bertolt. *Diário de Trabalho 1938-1941*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

BRECHT, Bertolt. *Teatro completo*, vol. 6. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

SERGIO DE CARVALHO (org.). *Introdução ao Teatro Dialético: experimentos da Companhia do Latão*. São Paulo: Expressão Popular, 2002.