



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
LITERATURA COMPARADA (PPGLC)**

**ENTRE BRECHT E BOAL: A DESCONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM ÉPICA
RUMO A ANIQUILAÇÃO DA PERSONAGEM OPRIMIDA**

CELSO CARLOS DA COL

Foz do Iguaçu
2019



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
LITERATURA COMPARADA (PPGLC)**

**ENTRE BRECHT E BOAL: A DESCONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM ÉPICA
RUMO A ANIQUILAÇÃO DA PERSONAGEM OPRIMIDA**

CELSO CARLOS DA COL

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito à obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Mesquita de Faria

Foz do Iguaçu
2019

Catálogo elaborado pela Divisão de Apoio ao Usuário da Biblioteca Latino-Americana
Catálogo de Publicação na Fonte. UNILA - BIBLIOTECA LATINO-AMERICANA

C683

Col, Celso Carlos da.

Entre Brecht e Boal: a desconstrução da personagem no teatro épico rumo a aniquilação da personagem no teatro do oprimido / Celso Carlos da Col. - Foz do Iguaçu - PR, 2019.

80 f.: il.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Integração Latino-Americana. Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História. Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada. Foz do Iguaçu-PR, 2019.

Orientador: Fernando Mesquita de Faria.

1. Brecht, Bertold. 2. Boal, Augusto. 3. Literatura comparada. 4. Teatro alemão. 5. Teatro brasileiro. 6. Teatro do oprimido. 7. Personagem. I. Faria, Fernando Mesquita de. II. Universidade Federal da Integração Latino-Americana. III. Título.

CDU 82.091

CELSO CARLOS DA COL

ENTRE BRECHT E BOAL: A DESCONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM ÉPICA RUMO A ANIQUILAÇÃO DA PERSONAGEM OPRIMIDA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito à obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Fernando Mesquita de Faria
UNILA

Prof.^a Dra. Lígia Karina Martins de Andrade
UNILA

Prof. Dr. Antônio Rediver Guizzo
UNILA

Prof^o Dra Marília Carbonari
UFSC

Foz do Iguaçu, 02 de julho de 2019.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço ao meu professor orientador Fernando Mesquita de Faria, não só pela constante orientação neste trabalho, mas sobretudo, pela sua amizade, paciência e serenidade na condução da pesquisa.

Aos professores da banca pelas relevantes observações.

Aos meus familiares em especial minha querida esposa Denise Yume Fernandes do Vale e minha filha Sofia Yoko da Col pela compreensão, incentivo e total apoio, principalmente nos dias mais sombrios e nublados durante esta caminhada.

*Os nossos pais amam-nos porque somos
seus filhos, é um fato inalterável. Nos momentos
de sucesso, isso pode parecer irrelevante,
mas nas ocasiões de fracasso,
oferecem um consolo e uma segurança
que não se encontram em qualquer outro lugar.
Bertrand Russell*

RESUMO

Esta pesquisa procura realizar uma análise comparativa da personagem no teatro épico, partindo da obra do dramaturgo alemão Bertolt Brecht, em oposição ao emprego da personagem no método do teatro do oprimido, desenvolvido pelo pesquisador brasileiro Augusto Boal. Propõe-se uma investigação diacrônica sobre as origens da personagem dramática, buscando compreender e identificar sua função, finalidade e transformação. Ao confrontar as características dramáticas da personagem na proposta épica, constata-se a desconstrução do modelo tradicional da personagem que, comparadas às técnicas do teatro do oprimido, encaminham-se para a sua aniquilação. Partindo dessa perspectiva, pretende-se responder à questão da essencialidade da personagem após o advento da crise do drama, culminando no conceito do teatro pós-dramático, estabelecido pelo pesquisador Hans Thies Lehmann.

Palavras-chave: Personagem; Teatro Épico; Teatro do Oprimido; Brecht; Boal.

RESUMEN

Esta investigación busca realizar un análisis comparativo del personaje en el teatro épico, partiendo de la obra del dramaturgo alemán Bertolt Brecht, en oposición al empleo del personaje en el método del teatro del oprimido, desarrollado por el investigador brasileño Augusto Boal. Para el emprendimiento de este trabajo, se propone una investigación diacrónica sobre los orígenes del personaje dramático, buscando comprender e identificar su función, finalidad y transformación. Al confrontar las características dramáticas del personaje en la propuesta épica, se constata la desconstrucción del modelo tradicional del personaje que, comparadas a las técnicas del teatro del oprimido, se encaminan a su aniquilación. A partir de esa perspectiva, se pretende responder a la cuestión de la esencialidad del personaje después del advenimiento de la crisis del drama, culminando en el concepto del teatro post-dramático, establecido por el investigador Hans Thies Lehmann.

Palabras-Claves: Personaje; Teatro Épico; Teatro do Oprimido; Brecht; Boal.

ABSTRACT

The present academic work intends to analysis comparative of the character in the epic theater originated from the German playwright Bertold Brecht's work compared to the character's use in the method of the theater of the oppressed, developed by the brazilian researcher Augusto Boal. Proposing a diachronic investigation about the origins of the dramatic character, seeking to understand and identify its function, purpose and transformation. Comparing the dramatic characteristics of a character in the epic proposal, verifying the making of a non-traditional role model of the character compared to the technics of the "theater of the oppressed, leading to its extermination. From this perspective, the intention is to answer the question about the character's core after the advent of the drama crisis, climaxing in the concept of post dramatic theater established by the reasearcher Hans Thies Lehmann.

Keywords: Character, Epic Theater, Theater of the oppressed, Brecht, Boal.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 – Prometeu Acorrentado	19
Figura 02 – Édipo Rei, o Anti-herói	20
Figura 03 – Medeia.....	22
Figura 04 – Baal.....	43
Figura 05 – Baal, de Brecht.....	45
Figura 06 – Galy Gay e o Elefante Falso	54
Figura 07 – Galileu Galilei e a Luneta	62
Figura 08 – Árvore do Teatro do Oprimido	76
Figura 09 – Teatro Fórum	83

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1.0 – ENTRE BRECHT E BOAL: GENEALOGIA DA PERSONAGEM.....	15
1.1 DO CANTO DO BODE AO SURGIMENTO DA PERSONAGEM NA GRÉCIA.....	17
1.1.1 A humanidade de Prometeu.....	18
1.1.2 A soberba do Rei Édipo.....	19
1.1.3 A sagacidade de Medeia.....	21
1.1.4 Cnémon no fundo do poço.....	23
1.2 A FARSA DO MESTRE PATELIN: DO SACRO AO PROFANO	24
1.3 A DÚVIDA DE HAMLET, O CIÚME DE OTELO E A TRAGÉDIA DE ROMEU.....	27
1.4 AS NOVAS PERSONAGENS DE UMA NOVA BURGUESIA	30
1.5 OS CAMINHOS PARA A DESCONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM	33
1.6 AS RENOVAÇÕES NA LINGUAGEM TEATRAL E O ROMPIMENTO COM A MIMESE.....	36
2.0 – A PERSONAGEM BRECHTIANA	40
2.1 O ESFACELAMENTO DA PERSONAGEM BAAL.....	42
2.2 O DESMANCHE DA PERSONAGEM GALY GAY.....	48
2.3 A DESCONTRUÇÃO DO HERÓI GALILEU GALILEI.....	57
3.0 – A PERSONAGEM NO TEATRO DO OPRIMIDO.....	70
3.1 FUNÇÃO, FORMA E FUNCIONALIDADE DA PERSONAGEM NO TEATRO DE BOAL.....	73
3.2 DAS PÁGINAS DOS JORNAIS PARA OS PALCOS	74
3.3 A AÇÃO INCONSCIENTE DO ESPECT-ATOR COM AS APRESENTAÇÕES INVISÍVEIS	77
3.4 DA PERSONAGEM ABSTRATA À PERSONAGEM CONCRETA.....	79
3.5 A CONVERSÃO DO ESPECT-ATOR À PROTAGONISTA DA CENA.....	81
3.6 O TEATRO COMO TEATRAPIA PARA AS OPRESSÕES INTERNAS.....	86
3.7 O TEATRO COMO INSTRUMENTO DE EMANCIPAÇÃO POLÍTICA.....	88
3.8 A MUTABILIDADE DAS PERSONAGENS DO TEATRO DO OPRIMIDO.....	89
4.0 - CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	91
REFERÊNCIAS.....	97

INTRODUÇÃO

A pesquisa propõe apresentar reflexões conceituais a respeito da personagem no teatro, comparando a sua relevância dentro da proposta do teatro épico-didático, desenvolvida pelo dramaturgo alemão Bertolt Brecht, em oposição à desconfiguração da personagem apresentada no método do Teatro do Oprimido pelo dramaturgo, diretor teatral e pesquisador de teatro brasileiro Augusto Boal.

Para isso, abordaremos, no primeiro capítulo, o surgimento e a funcionalidade das personagens ao longo da história do teatro mundial, baseado no conceito canônico da teatróloga britânica Margot Berthold. De acordo com a pesquisadora, a personagem percorre uma longa trajetória, partindo das manifestações gregas e das celebrações dionisíacas, passando pela divisão entre o sagrado e o profano no período medieval, ressaltando a questão da independência dos atores em relação aos autores com o surgimento do menestrel; pelo florescimento dos ideais burgueses do período renascentista recuperando os conceitos aristotélicos, pois suas estruturas e construções dramáticas permanecem pautadas dentro da tradição literária, se estendendo até o período romântico que eclodem as primeiras tentativas de “psicologização” da personagem, cuja linearidade começa a ser quebrada através de críticas ao capitalismo, frutos de análises sócio-científicas que dão subsídios a desconstrução da personagem representadas por artistas do período realista/naturalista. Chega-se, a partir daí a irreverência das vanguardas, demarcando um terreno fértil para a ruptura com a dramaturgia tradicional, seguindo os autores pós-modernistas e culminando no atual período, momento em que são evidenciadas as performances de caráter autobiográfico ou não.

Ainda no primeiro capítulo sob o apoio dos pesquisadores teatrais Peter Szondi, Hanz-Thie Lehmann e Matteo Bonfitto, percebemos que as propostas dramáticas do chamado Teatro do Absurdo e, sobretudo, do teatro épico de Brecht, continuam atrelados ao texto, mesmo com a tentativa de ruptura com a racionalidade ou com a aniquilação dos diálogos em prol das peças de situação. Portanto, a personagem, ainda que dilacerada, sobrevive, alavancando a crise do drama e sustentada pela teoria do teatro pós-dramático - proposta por Lehmann -, caminhando a passos largos em direção à performance que, por sua vez, é concebida sem a idealização da personagem.

No segundo capítulo, analisaremos a proposta epicizante de Brecht, a partir de uma divisão das obras sugerida pelo teatrólogo Gerd Bornheim, denominada como expressionista, didática e científica. Brecht propõe alternativas ao realizar espetáculos cujas peças tenham a proposta pedagógica de ensinar uma lição. Mas apesar das peças apresentarem lições, suas personagens são desprovidas de referencialidade. O autor

apropriar-se de possibilidades galgadas no distanciamento entre ator e personagem para revelar as suas disposições axiomáticas. O teatro brechtiano procura delegar poderes aos espectadores para que eles possam refletir e pensar por si, diante das cenas apresentadas.

A análise da fase expressionista será construída sob a ótica da personagem-título da peça *Baal*, cujas características revelam uma fragmentação dramática. A personagem escolhida para basearmos a análise da fase didática será Galy Gay, protagonista da peça *Um Homem é um Homem*, em que, ao longo do texto, se constata a falta de significação social. Gay, ao tentar se reconstruir, insiste na irresolução de quem realmente é, perpetuando a hesitação de não saber o que faz ou a quem está servindo. Na terceira fase, a científica, escolhemos a personagem Galileu, da peça *A vida de Galileu Galilei*. Uma obra que foi reescrita por Brecht em seu exílio com o objetivo experimental de narrar fatos associados a um paladino da ciência, desconstruindo, todavia, a figura do herói. Nesta fase, o dramaturgo empreende uma conciliação entre a proposta didática e o entretenimento, sem perder o foco principal que ainda é proporcionar conhecimento ao espectador.

O terceiro capítulo da pesquisa, busca compreender as necessidades históricas de uma nova abordagem teatral, os pressupostos de uma proposta estética, somada às origens dos trabalhos com o sistema coringa, além da construção de um método para se trabalhar com os oprimidos. Após o exílio de Boal, ao longo de duas décadas de experiências entre países da América Latina e Europa, culminando com a sua conclusão, de volta ao Brasil. Para esta análise, serão contextualizados os países, as dificuldades enfrentadas e as novas personagens que surgem dentro do Método do Teatro do Oprimido através das técnicas: Teatro-Jornal, Teatro-Invisível, Teatro-Imagem, Teatro-Fórum, Teatro-Arco-Íris do desejo e Teatro-Legislativo.

A maioria dessas técnicas não se presta a um produto final com uma apresentação de estreia ou uma turnê, ao contrário, os ensaios, muitas vezes, são mais relevantes que a peça finalizada. No método, Boal procura devolver 'ao povo o que é do povo', máxima aclamada por Boal (1991a, p. 135), que representa o direito do fazer teatral a atores e não atores. O cerne do Teatro do Oprimido está na representação de contextos cujas encenações são norteadas a buscarem soluções eficazes aos problemas enfrentados pelos participantes. É nesse sentido que direcionamos a nossa pesquisa, considerando que a personagem brechtiana, pertencente ao gênero épico-didático, diverge do teatro proposto por Boal cujas personagens se aproximam da Performance. As técnicas deste método se assemelham a algumas características do teatro pós-dramático e/ou performático. Boal emprega elementos que são próprios da performance cuja referencialidade do ator/performer se depara com algumas complexidades como os locais de apresentação,

pois, assim como a performance, o Teatro do Oprimido também não necessita ser apresentado em teatros convencionais. A produção enfatiza-se pela efemeridade e pela falta de acabamento, entre outros aspectos que serão analisados durante a exposição desta pesquisa.

Se por um lado, Brecht desejava que suas personagens conscientizassem e orientassem seus espectadores a pensarem por si, Boal, por sua vez, rompeu com este paradigma, convidando seus espectadores a se converterem em protagonistas das ações, criando o conceito de especta-atores.

1.0 – ENTRE BRECHT E BOAL: GENEALOGIA DA PERSONAGEM

Este capítulo se propõe a compreender diacronicamente o surgimento e a evolução da personagem, bem como os movimentos culturais que contribuíram para sua desconstrução. Serão observados os caminhos percorridos pela personagem na cena teatral, a partir da concepção canônica e do momento que a história oferece alternativas para além dos aspectos tradicionais. Uma indagação norteará o capítulo e auxiliará no entendimento do termo “personagem”, de acordo com a sua genealogia:

Em que momento alguém passa a atuar, imitar, reproduzir, ou ainda assemelhar-se a alguém?

Para responder a esta questão nos remetemos às reflexões propostas pela pesquisadora e historiadora teatral, Margot Berthold (2001, p. 104-105), que faz a seguinte afirmação sobre o surgimento da personagem teatral: “Psístrato, tirano de Atenas e fundador das festas Dionisíacas¹, em março do ano de 534 a.C., trouxe de Icária o artista itinerante chamado Téspis, para que participasse da Grande Procissão Dionisíaca”. Durante o evento, Téspis teve uma ideia que faria história: destacou-se do coro em que vinha atuando e passou a responder às suas indagações, criando assim, o papel de “*hypokrites*” (1º respondedor, mais tarde, ator) aquele que se envolve num diálogo e conduz o coro. Naquele momento, criou-se a primeira antropomorfização da história e, concomitantemente, o surgimento da primeira personagem. A partir de Téspis, as tragédias da Grécia Antiga passaram a apresentar histórias encenadas por atores que representavam personagens e que, a princípio, dialogavam entre si. Com Ésquilo (525 a.C. – 456 a.C.) veio o segundo respondedor e com Sófocles (497a.C. – 406 a.C.), o terceiro, transformando a tragédia grega em histórias contadas através de diálogos.

O Mito de Téspis estabelece o surgimento diacrônico da personagem, mas entre o surgimento e a definição existe uma lacuna que precisa ser completada. De acordo com a crítica teatral, ensaísta e pesquisadora Beth Brait (1985, p.10), nos dicionários não especializados como o Aurélio, o Houaiss e o Michaelis, as definições para a palavra ‘personagem’ apresentam acepções que são justificáveis por um jogo informativo em que uma palavra é explicada por outra. No entanto, esse jogo metalinguístico simplista, pode ocasionar uma confusão terminológica que traduz com clareza uma ambiguidade existente

¹ A Festa Dionisíaca era uma celebração de caráter cívico-religioso, ou seja, conciliava aspectos da política e da identidade de Atenas, servindo como fator de agregação da sociedade ateniense. Dentro de algumas dessas festas eram realizados concursos teatrais, que envolvendo competitividade e socialização serviam para suavizar conflitos internos dentro da pólis.

entre a relação pessoa — ser vivo — e a personagem — ser ficcional. Mesmo que os termos ‘papéis’ e ‘figuras dramáticas’ indiquem prováveis diferenças existentes entre pessoas e personagens, a frase: “Cada uma das pessoas que figuram em uma narração, poema ou acontecimento²” impõe ao leitor encarar a narrativa, o poema e o acontecimento como fenômenos de uma mesma natureza e essência, o que indubitavelmente não são.

Mas, se um dicionário geral da língua não tem qualquer obrigação de contribuir para a resolução de dúvidas especializadas, passemos, então, a um dicionário técnico. A definição da palavra personagem é complexa e exige uma reflexão acentuada para ser compreendida dentro de toda a sua heterogeneidade. Por isso, recorremos ao pesquisador francês Patrice Pavis (1999, p.285), que em seu ‘Dicionário de Teatro’ não procura definir, mas antes, explicar o termo: “no teatro, a personagem está em condições de assumir os traços e a voz do ator, de modo que, inicialmente, isso não parece problemático”. No entanto, apesar da evidência desta identidade entre um homem vivo e uma personagem, esta última, no início, era apenas uma máscara, uma *persona* – que correspondia ao papel dramático no teatro grego. É através do uso de pessoa em gramática que a *persona* adquire, pouco a pouco, o significado de ser animado e de pessoa, e conseqüentemente, a personagem teatral passa a ser uma ilusão de pessoa humana. No entanto, no teatro grego, não havia ainda essa indissociabilidade, que se constitui posteriormente, conforme afirma Pavis

No teatro grego, a *persona* é a máscara, o papel assumido pelo ator, ela não se refere à personagem esboçada pelo autor dramático. O ator está nitidamente separado de sua personagem, é apenas seu executante e não sua encarnação a ponto de dissociar, em sua atuação, gesto e voz. Toda a sequência da evolução do Teatro ocidental será marcada pela completa inversão dessa perspectiva: a personagem vai-se identificar cada vez mais com o ator que a encarna e transmutar-se em entidade psicológica e moral semelhante aos outros homens, entidade essa encarregada de produzir no espectador um efeito de identificação. (PAVIS: 1999, p. 285).

Corroborando com esta ideia, o pesquisador em Comunicação e Semiótica Fernando Segolin (1999, p. 18), afirma: “a personagem identifica-se com o homem não apenas em virtude de seu necessário caráter mimético, mas também, enquanto proposição de uma moralidade que supõe e exige imitação”. A identificação do espectador com a personagem é fundamental para se entender o conceito de empatia. A empatia é responsável em provocar o efeito de identificação da personagem com o espectador

² FERREIRA., Aurélio Buarque de Holanda. Novo dicionário da língua portuguesa. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1975.

através de elementos e mecanismos como: a personagem-herói, a *harmatia*³, o *ethos*⁴ e a *catarse*⁵, conceitos cujas origens nos remetem a tragédia grega. Por isso, é necessário empreendermos uma breve incursão histórica sobre as tragédias e comédias da Grécia antiga até a contemporaneidade, ainda que, somente observando seus aspectos canônicos para compreendermos melhor sobre as evoluções das características da personagem. E para que possamos afirmar este diálogo, é necessário iniciarmos pela definição aristotélica da personagem.

1.1– DO CANTO DO BODE AO SURGIMENTO DA PERSONAGEM NA GRÉCIA

A origem da palavra “tragédia” é composta dos vocábulos “tragos”, que significa (bode) e “oide” que quer dizer (canção), portanto, tem o significado final de “canção do bode”. Durante o ritual de celebração realizado em homenagem ao Deus Dioniso, um bode era sacrificado como oferenda. Nesses rituais, o bode assumia a função de uma das primeiras personagens dentro do processo ritualístico, e o seu destino, infeliz e trágico, inspirava uma dramatização, originando assim, “os ditirambos”⁶, dedicados ao Deus Dioniso. Os cultos à Dioniso gradativamente foram reelaborados e ganharam formas distintas. A partir desse momento, nasce uma nova arte em Atenas, por volta de 550 a.C. O teatro na Grécia manteve relações peculiares ligadas aos rituais religiosos e a história do teatro Europeu, que tem seus primórdios aos pés da Acrópole, em Atenas. Em suma, quando os rituais dionisíacos prosperavam e dali derivaram as tragédias e as comédias, Dioniso - o deus da fertilidade, das colheitas e da embriaguez - se tornou também o deus do teatro.

Todavia, na Grécia, o teatro conseguiu se desvencilhar do ritualismo religioso e adquiriu dimensões nunca antes almejadas. As encenações ganharam forma com os coros e funcionalidade com os festivais de tragédias (Dionisíacas) e comédias

³ É concebida como ambígua: com efeito, “a culpabilidade estabelece-se trágica entre a antiga concepção trágica religiosa da falta, da mancha, da *harmatia*, moléstia do espírito, delírio enviado pelos deuses, gerando, necessária, porém involuntariamente, o crime, e a concepção nova em que o culpado, *harmatón* e, sobretudo, *adikón*, é definido como aquele que sem ser obrigado a isso, escolheu, deliberadamente, cometer um delito (PAVIS: 1999, p. 191)

⁴ É a própria ação da personagem diante da trama. (BOAL: 1991, p. 48)

⁵ A *catarse* é uma das finalidades e umas das consequências da tragédia que, “provocando piedade e temor, opera a purgação adequada a tais emoções”. [...] Trata-se de um termo médico que assimila a identificação a um ato de evacuação e de descarga afetiva; não se exclui daí que dela resulte uma “lavagem” e uma purificação por regeneração do ego que percebe. Essa purgação, que foi assimilada à identificação e ao prazer estético, está ligada ao trabalho do imaginário e à produção da ilusão cênica. (Pavis: 1999, p. 40)

⁶ Canto lírico para glorificar Dioniso, interpretado e dançado por coreutas conduzidos pelo corifeu, o ditirambo evoluiu notadamente com SIMONIDE DE CÉOS (556-468 a.C) para um diálogo resultando, segundo Aristóteles, na tragédia (PAVIS: 1999, p. 107)

(Leneias)⁷. Neste período, a personagem foi construída e contemplada com uma carga de dramaticidade advinda de dilemas psicológicos e existencialistas; com enredos repletos de deliberações divinas, em oposição às transgressões dos deuses; com vinganças ardilosas e condenações horrendas; com a procura cega pela verdade e o desapontamento amargo com a descoberta da mesma. Filósofos definiram regras e teorias, discutindo se os espetáculos eram formas pedagógicas de aprendizagem ou um complexo conjunto de escritos e debates efervescentes, fazendo dessa era o ponto alto da arte teatral.

Partindo da ligação espectador-personagem, optamos em realizar uma incursão sobre três exemplos clássicos de personagens representados pelos três maiores dramaturgos gregos e suas principais tragédias: Ésquilo com *Prometeu Acorrentado*, Sófocles com *Édipo Rei*, e Eurípedes com *Medeia*.

1.1.1 – A humanidade de Prometeu

Prometeu acorrentado faz parte de uma sequência de três peças escritas por Ésquilo e essa personagem está conectada com a sua humanidade em sofrimento. A desobediência de Prometeu não é mais grave do que o sofrimento de homens e mulheres que são veiculados à própria sorte pelos deuses. Prometeu e a humanidade dão início a uma ação intensa que, em sua essência, conduzem interiormente a uma contradição às vezes destrutiva, mas que é o reflexo de um mundo onde o Bem e o Mal convivem.

A punição a que Prometeu foi submetido, retrata simbolicamente a injustiça, pois, ao executar uma boa ação, a recompensa é um castigo arbitrário ao conjecturado. Dentre as características que merecem destaque sobre a personagem *Prometeu*, está a coragem de um herói, pois, ao enfrentar Zeus e entregar o fogo aos homens - que nesta metáfora representa a sabedoria, o conhecimento, a ciência e o poder de transformar a natureza -, a personagem sofre as graves consequências. Prometeu, mesmo que acorrentado aos rochedos do Cáucaso, é uma personagem livre, pois pode escolher entre submeter-se ou resistir. Contudo, não foi além de sua tragédia, que não está vinculada a um destino individual, pelo contrário, seu destino representava uma situação excepcional: a divergência de interesses entre o poder absoluto dos deuses em oposição à vontade humana. Prometeu renasce todos os dias e morre todas as noites, por uma imposição divina, mas, paradoxalmente, continua livre dentro de sua prisão.

⁷ Em Atenas, eram celebradas cinco festas em honra a Dioniso: as Leneias, as Antestérias, as Dionísicas Urbanas, as Oscófórias e as Dionísicas Rurais. As Leneias, que ocorriam no mês Gaméliion (atual janeiro-fevereiro), consistiam em uma antiga festividade dos gregos da Jônia. Nessa festividade ocorriam um sacrifício, uma procissão e um concurso teatral. (BERTHOLD: 2001, p.120)



Figura 01: Prometeu acorrentado, 1611, por Peter Paul Rubens (1577-1640, germany) | wahooart.com

A dramaturga, ensaísta e tradutora brasileira, Renata Pallottini (2013, p. 46-47), acrescenta que o protagonismo trágico deve estar situado no posto mais elevado da realidade em que vive. Sendo assim, os heróis são indivíduos que, “na independência dos sentimentos e vontades, aceitam toda a responsabilidade pelos atos que praticam e que, por virtude do imperativo de sua determinação particular, realizam o que é justo e moral”. Portanto, Prometeu simboliza este herói, pois não teme a ninguém, a não ser a si próprio, e se está em paz com sua consciência, nada pode afligir sua paz, pois ainda que seu corpo seja submetido a castigos, sua consciência está em paz pela máxima do dever cumprido.

1.1.2 – A soberba do Rei Édipo

Édipo Rei é, seguramente, a peça mais conhecida de Sófocles e a personagem central é compreendida por que é atribuído e concedido a ela alma, sentimentos, anseios, remorsos e pretensões. Resumidamente, é a tragédia da história de um homem que tem seu destino traçado pelas Moiras⁸. De acordo com Berthold (2001, p. 109), sobre as personagens de Sófocles, é possível perceber que “dispõem de consciência sobre as ameaças que as cercam, mas, por suas próprias ações são compelidas pelos deuses a irem até as últimas consequências”. Nessas personagens, o sofrimento é implacável e, são pautadas na dignificante escola do “Conhece-te a ti mesmo⁹”. Ainda que

⁸ As moiras, na mitologia grega, eram as três irmãs que determinavam o destino, tanto dos deuses, quanto dos seres humanos. Eram três mulheres lúgubres, responsáveis por fabricar, tecer e cortar aquilo que seria o fio da vida de todos os indivíduos.

⁹ É uma das máximas de Delfos e foi inscrita no pronau (pátio) do Templo de Apolo em Delfos. O provérbio é aplicado àqueles que tentam ultrapassar o que são”, ou ainda um aviso para não prestar atenção à opinião da multidão.

Édipo Rei tenha sido alertado pelos oráculos, sua arrogância e soberba desprezam as profecias, ficando à mercê de destinos enigmáticos, que o levam a praticar más ações, ainda que sem desejar, proporcionando a esta personagem um mergulho na loucura fatal, que acaba punindo-o com o braço da lei que é a Justiça.

Em consonância com o filósofo alemão Hegel, as boas personagens da tragédia são aquelas movidas pelas forças legítimas e verdadeiras, dentre as quais movem a vontade humana (*in* Pallottini, 2013, p. 45). Sobre a definição de “boas personagens”, o filólogo Húngaro Peter Szondi (2001, p.39), afirma que Édipo, por ser o assassino de seu pai, o cônjuge de sua mãe, o irmão de seus filhos, é “a chaga desse país” e deve bastar saber o que foi para se poder conhecer o que é. Por esse motivo, a ação de Édipo Rei, embora preceda de fato a tragédia, está contida em seu presente. Édipo não é uma personagem que executa boas ações, mas é em si, uma boa personagem.



Figura 02: Édipo Rei – O anti-herói – mitografias.com.br

Conforme Berthold (2001, p. 110), a concepção das personagens de Sófocles é instigada pela criação de seu ceticismo e devoção que concede aos deuses a vitória, o êxito total, sobre os rumos terrestres, sobre as profundezas do ódio, da fúria, da vingança, da violência e do sacrifício. “O significado do sofrimento reside em sua aparente falta de significado, pois, em tudo isso, não existe nada que não venha de Zeus¹⁰”. A personagem de Édipo é o cerne de uma narrativa que expõe a configuração do homem e sua impotência frente ao seu destino. De todos os dramaturgos da Grécia, Sófocles foi o

¹⁰ Zeus é o Senhor dos Céus e Deus Supremo da mitologia Grega. Filho mais novo de Cronos, Rei dos Titãs, e Rhea (Réia), nasceu no Monte Ida, Ilha de Creta. Conhecido pelo nome Romano de Júpiter, tinha como irmãos Poseidon, Hades, Deméter, Héstita e Hera — de quem era também marido.

mais trágico. A profecia funesta, de que o filho de Laio e Jocasta, mataria o pai e tomaria a mãe como esposa, forçam o casal a relutarem contra esta sina terrível, no entanto, todos os esforços são inúteis, por que mesmo assim, o destino coloca os pais frente a frente com o filho Édipo, que ainda que tenha sido desviado inicialmente, de seu propósito, impreterivelmente o encontra, cumprindo a profecia tal qual havia sido prevista.

1.1.3 – A sagacidade de Medeia

Medeia é a principal obra escrita por Eurípedes e trata de uma tragédia que narra a história de uma personagem que se torna transgressora, em relação aos valores femininos, por assassinar os próprios filhos. As características psicológicas e sociais da personagem foram desenvolvidas com originalidade pelo autor, que rompeu com a tradição das tragédias da época, deixando de conferir o destino dos homens nas mãos dos deuses. Para Berthold (2001, p. 110), “Eurípedes só acreditava nas leis originadas pela lógica, fruto da razão. Suas peças eram propensas a revelar as contradições, ambiguidades dos valores éticos e as primeiras experiências do teatro psicológico do Ocidente”.

A personagem Medeia era filha do rei Eetes, da Cólquida (atualmente, a Geórgia), portanto uma nobre, mas por amor a Jasão, um herói da Tessália, abdica sua posição de destaque para virar uma plebeia e estrangeira numa terra distante. A personagem Medeia age com determinação extrema e, dessa forma, infringe os limites traçados por uma mitologia que não mais podia ser aceita sem questionamentos; Medeia é traída por Jasão e, ainda que para ele, os motivos sejam convincentes (afinal, era o pedido do Rei Creonte, de Corinto na Grécia, para casar com sua filha Glauce e gerar uma casta nobre), para Medeia, estes argumentos não bastaram. Seu amor próprio e seu orgulho foram feridos. Seus esforços em ajudar Jasão a conseguir o “Velocino de Ouro” e o fato dela ter abandonado seu lugar sagrado, em Cólquida e, principalmente, sua posição de destaque social para viver um grande amor, não foram reconhecidos por Jasão. Por isso, com grande sagacidade, Medeia planejou, organizou e executou os preparativos de sua vingança, executando o plano de envenenar a sua rival, a princesa Glauce e, concomitantemente, sendo recompensada com o bônus da morte de seu pai o Rei Creonte. Medeia é a personagem trágica e vingativa que assassina os próprios filhos, não porque estivesse em um momento insano causado pelo abandono de Jasão, mas pela ânsia de provocar um arrependimento infinito, um tormento insuportável traduzido por culpa, naquele que lhe abandonou. Ainda que para vencer, ela tenha que sofrer, os limites da vingança dessa personagem não têm fronteiras.



Figura 03: Medeia, 1752, Bottega di Corrado Giaquinto (1703-1765) wahooart.com

Há uma diferença de idade importante e de contextos históricos, em relação a estes dramaturgos gregos que contribuíram para uma análise comparativa direta aos três protagonistas. Ésquilo era, em torno de 30 anos mais velho que Sófocles e este por sua vez, 17 anos mais velho que Eurípedes. De Ésquilo para Eurípedes a diferença é de 47 anos. Ésquilo foi um soldado combatente que participou de batalhas importantes e, para ele, histórias de heróis não eram apenas contadas, mas vivenciadas, pois foi através da coragem do exército grego que, em momentos históricos diferentes, possibilitou a conquista da liberdade para a Grécia. Sófocles, por sua vez, é bastante diferente, pois respeita mais os deuses que aos homens e atribui mais importância aos primeiros que aos segundos. Se observarmos as tragédias de Sófocles, perceberemos que os destinos das personagens estão sujeitos aos caprichos dos deuses como fator primordial do mal que assola os humanos. Eurípedes, apesar de ser mais contemporâneo a Sófocles, em seus enredos se apropria de elementos e características da universalidade humana. Eurípedes não se prendeu a sistemas e vivenciou a técnica de diversas escolas em seu teatro, o que consistiu em um grande desafio, haja visto que o formato da tragédia já havia se estabelecido. Em suma, podemos observar que em relação às três personagens-aristotélicas, pode-se destacar que Prometeu via a tentação do herói trágico para a “hybris¹¹” como um engano que condenava a si mesmo pelos próprios excessos; Édipo superpõe o destino da malevolência divina à disposição humana para o sofrimento, enquanto que Medeia rebaixa a providência divina ao poder cego do acaso.

Conclui-se, que os sentimentos gerados por essas personagens como a

¹¹ Palavra grega para “orgulho ou arrogância funesta”. A hybris leva o herói a agir e provocar os deuses, apesar de seus avisos, o que vai dar na sua vingança e na sua perda. Este sentimento é a marca da ação do herói-trágico, sempre disposto a assumir seu destino. (PAVIS: 1999, P.197)

piedade e o terror são formas específicas mínimas que geram identificação e empatia do espectador. No entanto, nenhuma dessas emoções são purificadoras em si mesmas, ou seja, as emoções se purificam de algo que no fim da tragédia deixa de existir. De algo que o processo trágico acaba por excluir.

1.1.4 – Cnémon no fundo do poço

Seguindo da Tragédia para a Comédia grega, é necessário perceber que, ao contrário da primeira, a comédia não tem somente um ponto culminante, mas dois. O primeiro se deve a Aristófanes e acompanha o cume da tragédia nas últimas décadas dos grandes trágicos, de Ésquilo a Eurípedes; o segundo, ocorreu no período helenístico, com Menandro, que deu a ela a importância histórica. A comédia sempre foi uma forma de arte intelectual e convencional independente. Deixando de lado as peças satíricas, nenhum dos poetas trágicos da Grécia aventurou-se na comédia, assim como nenhum dos poetas cômicos escreveu uma tragédia. (BERTHOLD: 2001, p. 118).

A teoria das Comédias, a princípio, seguiu um caminho inverso em relação ao caminho percorrido pela tragédia na construção do seu enredo. Enquanto que na tragédia, as forças morais são importantes e essenciais, no cômico, Pallottini (2013, p. 48), ressalta que “a ação das comédias gregas, normalmente, será movida por um desejo ou impulso insignificante, bobo e às vezes, frívolo”. O que resulta na ação cômica é que, quando os desejos em si, mesquinhos e nulos, parecem ser perseguidos com a aparência de uma grande seriedade e com grandes preparativos, fracassando. Trata-se de um objetivo em si ridículo, da qual a personagem utilizará de meios importantes, ou ainda o contrário, um objetivo importante, porém, com meios inadequados.

Um exemplo claro disso seria a peça *O Misanthropo*, de Menandro, que versa sobre um homem que vive sozinho com sua filha. Seu nome é Cnémon. A mãe da menina deixou o misantropo logo após o nascimento da filha, por causa de sua personalidade intratável. O jovem (Sóstrato) apaixonou-se pela moça e deseja casar com ela, pedindo a sua mão ao pai. Este se opõe ao casamento. A oportunidade de mudança surge quando Cnémon cai acidentalmente em um poço e é ajudado por Sóstrato. O misantropo, então, comovido pela ajuda desinteressada, cede a mão da filha ao jovem pretendente. Na Comédia, o que fica evidente é que ocorre uma contradição entre o fim desejado e os meios propostos para alcançá-lo. É nessa contradição que se produz o efeito cômico.

As comédias, geralmente, eram prestigiadas nos festivais Leneias, mas também, era possível assisti-las no festival Dionisíaca. Conforme Berthold (2001, p. 120),

“as personagens mais comuns nas comédias gregas apresentam uma variada escala de personagens: os fanfarrões e aduladores, os parasitas e alcoviteiros, os bêbados e os maridos enganados, que sobrevivem até a época da Commedia Dell’Arte ou, até mesmo, às comédias de Molière”. O dramaturgo Epicarmo, por exemplo, gostava de ridicularizar deuses e heróis: Hércules era interpretado como um glutão, não por seus feitos heroicos, mas pelo aroma de carne assada que exalava; Ares e Hefestos, disputavam com despeito e malícia a liberação de Hera, presa a seu próprio trono; ou as sete Musas, que surgem como as filhas “rechonchudas e bem alimentadas” do Pai Pançudo e da Mãe Barriguda.

Todavia, um dos maiores dramaturgos da comédia grega - a quem se precisa realizar uma pequena incursão pela sua importância e sagacidade - é Aristófanes. A ele são atribuídas diversas peças: *Os Cavaleiros* (424 a.C.), *A Paz* (421 a.C.), *As aves* (414 a.C.), *As Tesmoforiantes* ou *As Mulheres que Celebram as Tesmofórias* (411 a.C.), *As Rãs* (405 a.C.), *Lisístrata* ou *Assembleia de Mulheres* (392 a.C.) e *Pluto* ou “*Um Deus Chamado Dinheiro*” (388 a.C.). Nas obras de Aristófanes, as críticas são dirigidas às personalidades influentes como: políticos, poetas, filósofos e cientistas, velhos ou jovens, ricos ou pobres (BERTHOLD: 2001, p. 121).

Aristófanes faz com que seus atores interpretem as mulheres de Atenas marchando para a Assembleia, “disfarçarem-se” de homens, com barbas falsas e pesadas botas espartanas, para reivindicar a entrega do poder do Estado às mulheres. Isso é visto como o clímax da ambiguidade descaradamente grotesca. Com a morte de Aristófanes a comédia grega perderá um pouco de sua plasticidade, recuperada mais tarde com a nova comédia grega de Menandro. (BERTHOLD: 2001, p.121).

Menandro, por sua vez, assinala um retorno ao ápice da comédia da Antiguidade. A força nessa comédia reside na caracterização, na motivação das mudanças internas, na avaliação cuidadosa do bem e do mal, do certo e do errado. A personagem, na peça cômica *A Arbitragem* é o fator essencial no desenvolvimento humano, portanto, também no curso da ação. Para Menandro, a mudança do ser humano é o elemento central de seus textos e todas as suas personagens são planejadas, fazendo com que a tensão cresça gradativamente em relação a ação que se desenvolve com uma consistência verossímil das personagens. Já em Aristófanes, é postulada uma análise de valores, comportamentos, ações e objetivos que, a seu tempo, precisaram ser revelados e expostos.

1.2 – A FARSA DO MESTRE PATELIN: DO SACRO AO PROFANO

O teatro, nos primeiros séculos do período Medieval, foi marcado por uma oposição à Igreja Cristã, que proibiu as apresentações cênicas. Esta oposição, de acordo

com Berthold (2001, p. 167), era uma forma de retaliação pois, “uma religião cujo Redentor sofreu sem reclamar uma morte vergonhosa, atribuída aos criminosos comuns, está destinado ao escárnio da população”. A arte, não importa o período, participa com opiniões, tecendo críticas e imitando a vida. Neste contexto, incorporar a figura do cristão, dos demônios e dos anjos à lista de personagens típicos, ou aos mimos, não faz diferença. Parodiar os deuses antigos ou expor ao ridículo os seguidores de uma nova fé, são feitos semelhantes.

No período medieval, os atores se distanciavam dos autores e seus textos, iniciando apresentações líricas. Destaca-se, neste período, o mimo¹² e a pantomima¹³ que, por sua vez, adulavam igualmente os governantes e o povo. Na Idade Média, mesmo diante da proibição, o teatro vivia na clandestinidade, os espetáculos profanos não perderam sua força e eram realizados dentro dos castelos feudais ou, de maneira itinerante. Porém, sua documentação é mínima, em razão de estarem à margem da lei religiosa. Os espetáculos públicos que eram realizados, eram sob autorização da Igreja, que detinha o monopólio sobre a Educação e a Cultura. Cantores e comediantes apresentavam-se nos mesmos círculos, surgindo, então, a figura do Menestrel. Este, além de poeta e cantor, era músico, dançarino, dramaturgo, palhaço e acrobata.

A arte feudal buscava atingir os mesmos propósitos do clero e da nobreza: imobilizar a sociedade, perpetuando o sistema vigente. A arte desempenhava um objetivo coercitivo e opressor, suscitando na população, convencionalmente, uma atitude de obediência aos religiosos, à nobreza e à sociedade tal qual era. O teatro não seguia as regras aristotélicas, ao contrário, as personagens desse período podem ser classificadas como personagens-objeto, pois são porta vozes dos valores que simbolizavam: a virtude, o pecado, anjos, demônios, luxúria, castidade, bondade, maldade, Deus, Diabo. Não são personagens que expressam desejos, angústias ou análises psicológicas. Tanto é que, a personagem do Diabo, em qualquer apresentação, não tinha a livre iniciativa. Sua função era “atentar” as pessoas, através de um discurso que essa entidade faria em tais circunstâncias. O estilo narrativo era épico, pois, a trama era conduzida no passado, evitando a dramaticidade e contrapondo a apresentação direta e presente dos personagens em conflitos.

As conhecidas recriações sobre fatos, ritos, histórias e passagens dos Evangelhos e das vidas de santos (tropos, cantos dialogados, sacras representações, dramas

¹² Mimo é apreciado como criador original e inspirado, ao passo que a pantomima é uma imitação de uma história verbal que ela conta com gestos para explicar. O mimo tenderia para a dança e para a poesia, logo, a expressão corporal amplia seus meios de expressões propõe conotações gestuais que cada espectador interpretará livremente. (PAVIS: 1999 p.244).

¹³ A pantomima antiga era a representação e audição de tudo o que se imita, tanto pela voz, como pelo gesto. No final do século I a. C. em Roma a pantomima separa texto e gesto, o ator mima cenas comentadas pelo coro e pelos músicos. [...] hoje, a pantomima não usa mais a palavra. Tornou-se um espetáculo composto unicamente dos gestos. (PAVIS: 1999, p. 274).

litúrgicos, milagres, mistérios) e das moralidades cujas personagens estereotipadas se defrontavam, enaltecendo o bem e o mal, fazendo triunfar as virtudes sobre os vícios, os anjos sobre os demônios, aproximando ao teatro cômico, farsesco, popular, pagão, e mesclando, às vezes, ao teatro religioso, insinuante e safado que conserva a velha tradição do riso, da alegria, do obsceno e licencioso, do final feliz ou pelo menos, grotesco e digno de boas gargalhadas. (PALLOTTINI: 2013, p. 63).

A cerimônia dramática na era medieval ampliou-se para representação adaptada livremente. Além disso, o teatro medieval não ficou restrito às personagens bíblicas, pois as cruzadas, que se iniciaram no século XI e chegaram até o século XIII, acabaram por evidenciar outras figuras como cavaleiros, nobres e príncipes que se orgulhavam em oferecer seu patronato especial, a arte da cerimônia dramática. Para Segolin (1999, p.21), a própria índole alegórica do teatro cristão e das novelas de cavalaria, é uma tentativa de destacar, através do alegorismo metafórico que tudo se antropomorfiza, a íntima relação existente entre o plano histórico-humano e o plano divino, numa prova evidente do estreito compromisso que se estabelece entre a personagem e o homem.

O teatro medieval, de acordo com Berthold (2001, p.262), “começava a formular um novo tipo de poética, os “Autos” e as “Farsas”, cuja personificação do mundo conceitual correspondia aos crescentes esforços que o século XV empreendia no sentido de descobrir a relevância essencial da moral”. Para o teatro, isso significava considerar o representado tradicionalmente de maneira abstrata, não apenas como as respeitáveis figuras ambientais do Prólogo ou do Epílogo, mas como o próprio tema das peças.

Pallottini (2013, p. 64), ressalta que “duas farsas se tornaram referências de momentos afirmativos do cômico, que salvaguardaram o humor e a criatividade popular, mesmo nos períodos em que a liberdade parecia ameaçada”. As histórias de *A Farsa do Mestre Pathelin* e *A Nova Farsa da Ponte dos Burros* são peças simples. A primeira narra os seguintes acontecimentos: Pathelin é um advogado que aplicou um golpe no comerciante Guillaume que também acaba sendo roubado por um Pastor que havia contratado para cuidar de algumas ovelhas, que produziam lã para a confecção de seus tecidos. O pastor, que tem culpa no cartório, procura Pathelin para que o defenda em Juízo. Pathelin, espertamente, o aconselha a responder todas as perguntas com um bodejar. Assim, o pastor acata o conselho de Pathelin e durante a audiência responde a todas as perguntas com um sonoro “bééé”. O juiz sem nada entender, acaba convencido de que o Pastor é pobre de espírito e o inocenta. Pathelin, ao tentar cobrar o Pastor, recebe um “bééé” como lhe fora ensinado e o feitiço se volta contra o feiticeiro.

A segunda peça narra a história de um marido que, ao tentar obter os direitos e serviços comuns de sua mulher, tais como: limpar, cozinhar, costurar os furos das roupas, ou pregar botões etc., recebe uma série de recusas enfáticas. O marido vai então

para a rua, onde encontra um letrado, Messire Domine Dé, que o aconselha a procurar inspiração na Ponte dos Burros. Ali, ao ver que um cocheiro obriga sua besta empacada a caminhar à força de chicote, o marido compreende a lição e volta à casa, aplicando o mesmo remédio à sua esposa. A moralidade é curta e grossa: se tua mulher não quer trabalhar, trata-a como se tratam os burros preguiçosos: com pancada.

Não é estranho notar que as duas farsas sejam as mais típicas da dramaturgia feudal. Esta constatação pode ser observada, principalmente, em virtude de que tenham sido escritas e produzidas enquanto a burguesia florescia com mais intensidade: as questões se elucidam à medida em que se estimulam as contradições sociais. Outro fato que pode ser observado sem estranheza é que o teatro mais tipicamente burguês volte a ser escrito, prática que havia se perdido no início da Idade Média. No entanto, tanto para a nobreza feudal, quanto para a religião cristã, o tempo e o mundo não param, sendo assim, outros sistemas políticos e sociais surgem, desenvolvem-se e dão lugar a outros que igualmente vão sofrer o mesmo destino. E com a burguesia surgiu um novo tipo de arte, novas poéticas através das quais começaram a ser traduzidos novos conhecimentos, adquiridos e transmitidos de acordo com uma nova perspectiva.

O sagrado e o profano são elementos comuns da personagem da Era Medieval, mas, ao contrário da personagem das tragédias e comédias gregas, seus objetivos eram distantes do ideal artístico grego de se produzir arte. O teatro medieval era solto, não dependia tanto dos dramaturgos e dos textos escritos, mas da habilidade e da improvisação dos atores, tanto que uma das personagens mais importantes desse teatro é Pathelin que, apesar de ter sido escrito, não existem quaisquer registros sobre sua autoria.

1.3 – A DÚVIDA DE HAMLET, O CIÚME DE OTELO E A TRAGÉDIA DE ROMEU

Tentando recuperar a tradição do texto que havia sido perdida pelo artista medieval, é possível observar que o teatro renascentista de cunho humanista, apesar de parecer modesto, tinha especial interesse no texto muito além que qualquer esforço em relação aos efeitos do palco. Sobre o feito de recuperar o texto dramático, Berthold (2001, p. 319) salienta que “o importante no teatro elisabetano, não era a invenção de uma trama, mas sua elaboração criativa”. Neste novo estilo literário que se consolida, William Shakespeare é o grande nome da produção literária renascentista.

A dramaturgia shakespeariana apresenta um registro histórico do ressurgimento do homem individualizado no teatro. Suas personagens centrais são investigadas de maneira multidimensional. Shakespeare foi o primeiro dramaturgo, depois

do período medieval, a reconhecer o homem em toda a sua totalidade como nenhum outro dramaturgo o fez em sua época ou anteriormente. Neste sentido, podemos afirmar que Hamlet não é a dúvida abstrata, mas ao contrário, um homem que, diante de determinadas provas e constatações é capaz de duvidar de sua mãe e de seu tio. O General Otelo não é o Ciúme em si, mas simplesmente, um homem que diante deste sentimento, é capaz de matar a mulher amada. Romeu não é a tragédia, mas um jovem que se apaixona por uma moça chamada Julieta cujos pais são inimigos e encontra neste amor a morte. Sendo assim, a personagem simplesmente deixou de ser uma personagem com características da tradição medieval e resgata a tradição aristotélica. A personagem tornou-se uma concretização burguesa.

Por isso, entre a galeria de personagens que sintetizam os problemas e as contradições do universo renascentista, escolhemos: Hamlet, Otelo e Romeu, respectivamente, protagonistas das peças *Hamlet*, *Otelo* e *Romeu e Julieta*. A partir da análise dessas três personagens tentaremos estabelecer um padrão de construção do resgate da personagem no Renascimento.

Hamlet é uma tragédia escrita possivelmente entre 1599 e 1601. A peça se passa na Dinamarca e visa recontar a história do Príncipe Hamlet que tenta vingar a morte de seu pai, também chamado Hamlet e que foi assassinado por seu tio Cláudio que, em seguida tomou o seu trono, casando-se com a mãe de Hamlet. A peça aparenta traçar um mapa do curso de vida na loucura real e na loucura fingida (do sofrimento opressivo à raiva fervorosa) e explora temas como a traição, a vingança, o incesto, a corrupção e a moralidade.

Otelo é um general mouro que serve ao reino de Veneza. Casado com Desdêmona, tem no tenente Cássio um amigo fiel. Porém, essa fidelidade é questionada pelo suboficial Iago, que não concorda que Otelo tenha nomeado Cássio como tenente e tenta, de todas as formas, destruir a vida de todos, espalhando o “embrião do ciúme” na mente de Otelo, para que ele desconfie de uma relação amorosa entre Desdêmona e Cássio.

Romeu e Julieta é uma tragédia de amor. O conflito do enredo reside no fato que as famílias dos protagonistas, os Montecchio e os Capuleto, têm uma longa história de disputas. Romeu e Julieta se conhecem, na cidade de Verona (Itália) e logo se apaixonam. Uma tragédia envolvendo Teobaldo, primo de Julieta, e Mercúcio, amigo de Romeu, além do próprio Romeu, resulta na morte de Teobaldo e Mercúcio. O príncipe de Verona exila Romeu da cidade. Desesperada, Julieta decide pedir ajuda ao Frei Lourenço, que lhe oferece uma bebida que aparentará que ela está morta. Com isso, o Frei manda

uma carta a Romeu, que está exilado, para revelar seu plano e unir definitivamente o casal. Romeu, todavia, não recebe a mensagem do religioso e, por seu criado Baltasar, fica sabendo da “morte” de Julieta. Inconformado, compra um veneno de um boticário. Vai até a cripta da família Capuleto onde está o corpo de Julieta e toma o veneno. Quando Julieta desperta e percebe que Romeu tomou o veneno, ela se mata com o punhal de seu amado.

A personagem, dos séculos XVI e XVII nos é apresentada pela crítica como fiel imagem do ser humano, cuja tipicidade rígida e solene moralidade, amenizadas por agradáveis trejeitos e preciosismo de estilo, concorrem para a constituição de um retrato que se considera verdadeiro: do homem e que, se não lhe é todo desconhecido, [...] nunca foi tão bem e tão agradavelmente expresso. E tal concepção da personagem continua viva, a rigor, até meados do século XVIII. (SEGOLIN: 1999, p.22).

Desta forma, o percurso que vamos encontrar na Renascença é o florescimento da concepção da personagem herdada de Aristóteles. A natureza da literatura produzida na Idade Média e o imperialismo dos princípios cristãos propiciam a identificação desta personagem como fonte de aprimoramento moral. O compromisso estabelecido entre personagem e pessoa, perdura, no entanto, sob novos auspícios na Renascença e se estenderá nos séculos que a ela se seguem, até meado do século XX. Sendo assim, a personagem aristotélica é o modelo literalmente retomado pela Renascença para fundamentar essa concepção e garantir a perpetuação crítica desse ponto de vista.

De acordo com Pavis (1999, p. 285), esta relação se esboça desde os primórdios do individualismo burguês e atinge o apogeu depois de 1750, se estendendo até o final do século XIX, quando a dramaturgia burguesa vê nessa rica individualidade o representante típico de suas aspirações ao reconhecimento de seu papel central na produção de bens e ideias. Sendo assim, a personagem está ligada por suas formas mais precisas e determinadas a uma dramaturgia burguesa que tende a fazer dela o substituto mimético de sua consciência. A personagem aristotélica resgatada por Shakespeare diante da força passional encontra dificuldades para representar o indivíduo livre e autônomo. Ou seja, na era clássica britânica, a personagem curva-se às exigências abstratas de uma ação universal ou exemplar, no entanto, sem possuir os caracteres de um tipo social definido.

Para Brait (1985, p.37), a partir da segunda metade do século XVIII, a concepção de personagem aristotélica entra em declínio, sendo substituída por uma visão psicologizante que estabelece uma nova definição que se entende a uma forma de construir a personagem como representação do universo psicológico de seu criador. Essa mudança de perspectiva se dá a partir de uma série de circunstâncias que cercam o final do século XVIII e praticamente todo o século XIX. É nesse momento que o sistema de valores da estética clássica começa a declinar, perdendo a sua homogeneidade e a sua rigidez. O

romance se desenvolve e se modifica, coincidindo com a constituição de um novo público — o público burguês —, caracterizado, entre outras coisas, por um gosto artístico particular.

1.4 – AS NOVAS PERSONAGENS DE UMA NOVA BURGUESIA

Do século XVIII até o final do século XIX dois movimentos estéticos denominados Romantismo e Realismo disputaram as atenções de artistas, filósofos e intelectuais, sobretudo, no continente europeu e, um pouco mais tarde correndo o mundo. Os novos estilos, apesar de possuírem características diferenciadas, surgiram num momento em que a classe Burguesa ascendeu ao poder, depois de seu florescimento no final da Idade Média, ganhando força no período renascentista, para finalmente, conquistar o reconhecimento geral. No campo das artes, também significou um maior financiamento e apoio para alavancar as produções que começavam a avançar as fronteiras geográficas. No teatro, dramaturgos dessa época se empenhavam em alcançar a empatia do espectador com personagens que refletiam o gosto e a estética da classe burguesa, aliada às novas descobertas e aos avanços das ciências que, por sua vez, estavam sujeitas a fatores sócios-econômicos.

No entanto, ao nos aproximarmos do século XX, a estética romântica passou a ser questionada, como que, após atingir o seu ápice, caminhasse para um esgotamento reflexivo. A falta de aprofundamento crítico diante dos problemas sociais que eram enfrentados pela Europa, deixaram de atrair ou vender ingressos e a preocupação com questões cotidianas, ganharam terreno. Para Peter Szondi, (2001, p. 101-102), “o drama não era uma posse exclusiva da burguesia e isso ocultava a amarga constatação de que a burguesia há muito tempo não possuía mais o drama”. Aliás, o próprio termo “burguês”, que era utilizado para distinguir nobres de trabalhadores, carecia de novas interpretações e um novo termo ocupa a preferência da população: o ‘proletariado’. Naquele momento, o herói romântico foi substituído por personagens do dia-a-dia e a linguagem tornou-se coloquial. Este foi o caminho trilhado até o surgimento dos Movimentos Realista/Naturalista, que abordavam problemas do cotidiano e, em sua maior parte, de camadas sociais mais baixas que doravante ganhavam os palcos.

Nessa estética de novos contextos, observar o homem em seu meio ambiente e em seus compromissos sociais passou a ser referência e no teatro, tornou-se comum apreciar personagens que se sentavam à mesa, tomando chá ou jogando paciência e falando diretamente com seus entes próximos, ao invés de dirigir-se ao público. Era o avanço da teoria da quarta parede, tão explorada nos palcos, durante o século XX.

Diretores teatrais adquirem novas dimensões, buscando uma encenação próxima à vida, ao natural, usando cenários de um realismo extremo. Na Rússia, o diretor teatral Constantin Stanislavski¹⁴ cria um novo método de interpretação baseado na observação do homem.

Para empreendermos uma análise da personagem derivada do Romantismo, daremos ênfase ao romance de Alexandre Dumas adaptado para o teatro, *A Dama das Camélias*. Do período Realista buscamos subsídios na obra do autor alemão Gehart Hauptmann, *Os Tecelões*, ambos selecionados por atenderem aos interesses das justificativas que estamos empregando na construção do perfil desta pesquisa.

Em *A Dama das Camélias*, temos uma sociedade burguesa, cristã e ocidental, que aceita a prostituição. Margarida Gauthier é a melhor prostituta da cidade e sua casa é visitada pela “fina flor” da sociedade francesa, considerando que se trata de uma sociedade cujo maior valor é o dinheiro. A casa de Margarida é um ambiente que gera felicidade, com o serviço oferecido pela cortesã, mesmo sendo um ambiente pobre. Todas as suas falhas de caráter ou de profissão são relevadas e aceitas por uma sociedade corrompida. Mas a harmatia de Margarida não consiste na falha de caráter por causa de sua profissão, mas sim, no fato dela se apaixonar. Isso a sociedade não pode permitir e ela precisa ser castigada. Ou seja, Margarida tem todas as virtudes que a sociedade crê que sejam virtudes em uma prostituta, pois ela exerce com dignidade e eficiência a sua profissão, mas ao se apaixonar, Margarida é impedida de exercer a profissão de maneira exemplar. Na lógica de uma sociedade hipócrita, uma mulher apaixonada por um homem não pode servir com igual fidelidade e eficiência a todos os outros homens. A constatação é simples, isso não é possível. Portanto, amar não é uma virtude em uma prostituta, e sim um vício. Sendo assim, podemos afirmar que se estabelece uma dicotomia contraditória para a estética romântica, pois amar no universo romântico é uma virtude, mas para o universo real de uma prostituta é um vício. Portanto, a catástrofe é inevitável. E pode-se dizer que o autor romântico espera que o espectador seja purificado, não da falha trágica do herói, mas de todo o ethos da sociedade.

Se os fatores sociais impedem que a personagem alcance a felicidade no amor, na estética romântica, o enfrentamento a esta sociedade burguesa proposto pelo Realismo também não encontrará facilidades para romper com as barreiras opressivas ditadas por esta nova ordem social vigente. Para Szondi (2001, p. 101), “o drama realista escolhe seus heróis entre as camadas baixas da sociedade. Nelas, encontram-se homens

¹⁴ Ator, diretor, pedagogo e escritor russo de grande destaque entre os séculos XIX e XX. Stanislavski é mundialmente conhecido pela criação de um "sistema" de atuação para atores e atrizes, em que reflete sobre as melhores técnicas de treinamento, preparação e sobre os procedimentos de ensaios. Embora pensadas para o teatro, suas proposituras cênicas são largamente utilizadas por artistas de cinema e televisão.

cuja força de vontade é inabalável; que se engajam impelidos pela paixão; que não se separam por nada”. Estes homens são capazes de sustentar um drama com sua limitação essencial ao fato presente e intersubjetivo.

Em *Os Tecelões*, de Hauptmann, é retratado a miséria de uma classe que, para sobreviver, precisa trabalhar em péssimas condições de vida e de trabalho. Nem a sua vida, por conhecer somente o trabalho e a fome, nem as circunstâncias políticas e econômicas podem se transformar em realidade dramática. A única ação possível sob estas condições de vida é a que vai contra elas. No caso, a revolta e por isso, a trama se passa em 1844 e narra a insatisfação destes operários. A descrição épica de Hauptmann, das condições de vida dos tecelões é a principal motivação que leva os operários ao conflito.

Em Peterswaldau, os tecelões miseráveis são explorados pelo fabricante Dreissiger. A rotina da cidade é rompida com a chegada de Moritz Jiiger, um jovem, que retorna depois de um longo tempo de serviço militar e sente-se alheio à sua terra natal. Justamente por se sentir um estranho e não estar submetido às condições existentes, é capacitado a atizar o fogo da revolta. Em uma taberna, onde as novidades são relatadas e discutidas, os tecelões conversam e tomam consciência de sua classe. A revolta irrompe em Peterswaldau e o velho Hilse, afastado do mundo por se recusar a participar da revolta, juntamente àqueles que o cercam, são surpreendidos por uma descarga de artilharia. Hilse, o único que não queria lutar, desaba morto como a única vítima do ataque.

A personagem, caracterizada com o máximo de realismo, não dispõe dos atributos da essencialidade e da liberdade para conduzir o seu destino e não retoma os valores atributivos da ética, da moral ou da religiosidade. Ao contrário, é reduzida a classe social burguesa/proletária e como tal, seus objetivos estão pautados na artificialidade dos tributos importantes para a burguesia como: a pátria, o status social, o trabalho, a religiosidade, o amor, o casamento, a família, tudo condicionado ao poder que provém do dinheiro. Essa personagem é subordinada a forças ocultas manifestadas pelos os grilhões de um sistema capitalista que valoriza apenas aqueles que detém o poder. E o poder é daqueles que possuem os meios de produção, pois, através deles é possível explorar o homem pelo homem e com isso obter o lucro. Essa personagem pode ter uma falsa aparência de liberdade ou moralidade, mas o que a rege e a subordina é a busca pela ascensão social.

A análise psicológica da personagem pode ser realizada através de sondagens científicas dentro da psicologia, sociologia, antropologia e filosofia que, para a época, entendem e resumem o homem como um animal cujas máximas se revelam no fato de que são seres influenciados pelo meio onde habitam e que estão condicionados a fatores

sócios-econômicos, originando processos lentos de evolução afim de transformar sua realidade. No entanto, esta nova concepção será alterada nas primeiras décadas do século XX, com a sistematização da crítica literária em suas variadas tendências, com a reabertura do diálogo acerca das especificidades da narrativa e de seus componentes, bem como o surgimento das vanguardas históricas que procuram novas poéticas para manifestar as artes, em especial o teatro.

1.5 – OS CAMINHOS PARA A DESCONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM

Os movimentos vanguardistas como o Expressionismo, o Surrealismo, o Dadaísmo e o Futurismo, tornaram-se frequentes quando a arte se opôs à pressão niveladora da sociedade industrializada de massa. O homem foi rebaixado e diminuído, deixado a própria sorte de poderes incontrolláveis. Por essa razão, as vanguardas de contestação, que surgem na Europa no final do século XIX, sintetizam vertentes estéticas que almejam novas formas para a prática artística em geral, em contraposição aos movimentos Realista e Naturalista e as convenções hegemônicas do período. Para o crítico de Teatro alemão, Hans-Thies Lehmann (2009, p. 170), a concentração no teatro em oposição à representação literária fotográfica ou cinematográfica do mundo pode

[...] ser designada como “reteatralização”, o que assinala os movimentos das vanguardas históricas. Os critérios para o teatro do futuro devem ser a dinâmica da máquina à mecanização da vida, o princípio funcional do autômato. “Na concepção da arte de ação, o futurismo, o expressionismo, o dadaísmo e o surrealismo são motivados pelo desejo de uma inversão radical dos valores da civilização e de uma subversão de todas as condições de vida”. (LEHMANN: 2009, p.170).

Essas expressões artísticas postulam uma autonomia da arte e pressionam um ilimitado nicho de atuação. Neste sentido, as vanguardas contrariam os padrões conservadores, num contínuo movimento de ressignificação da expressividade artística, voltadas para um além do já convencional. As vanguardas mudam bruscamente o modo de se produzir as artes, mas em especial, o teatro, ao longo do século XX. Atingindo de maneira significativa a dramaturgia, o espetáculo, a atuação, a direção, a cenografia, a sonoplastia, a iluminação, a personagem e todos os domínios cênicos, vindo a reivindicar e exigir uma nova maneira de fazer teatro.

Sobre esta questão, Pavis (1999, p. 286), acrescenta que a personagem se estilhaça na dramaturgia épica dos expressionistas e de Brecht, além de se fragmentar nas peças do teatro do Absurdo, pois essas desconstruções de personagem, totalmente entregue às necessidades da fábula, da historização e da desconstrução do real a ser criticado, são marcas diacrônicas das características desses movimentos que precisavam

encontrar novas formas de se conectarem com o seu público, diante das transformações de um mundo que caminhava a passos largos rumo a modernização.

Para Berthold (2001, p. 469), essa linguagem teatral tem suas origens em 1896, com o espetáculo teatral *Ubu Rei*, de Alfred Jarry¹⁵, rompendo com o conforto da plateia, sobretudo quando o ator “Firmin Gémier, que interpretava o papel de Ubu, pronuncia a palavra *Merde*”. Na oportunidade, as poltronas da sala de teatro estavam ocupadas pela elite de cunho simbolista. Entre eles: Mallarmé¹⁶, Henri Ghéon¹⁷, W. B. Yeats¹⁸ e Arthur Symons¹⁹ e, diante de seus olhos nascia o teatro de vanguarda do século XX. Tem-se aqui o início que conduz à nova estética ditada pelo dadaísmo e pelo surrealismo, a estética da provocação. O teatro de vanguarda constitui um passo no caminho para o teatro pós-dramático, em razão de seu caráter estático e da sua tendência à forma.

No entanto, antes de nos debruçarmos nas ideias pós-dramáticas, faz-se necessário a compreensão de duas propostas dramatúrgicas e de suas respectivas personagens que antecedem essa tendência. O teatro épico, proposto por Piscator e, posteriormente, explorado por Brecht, e o teatro do absurdo, que tem Samuel Beckett como seu maior expoente. Para Lehmann (2009, p.51), o teatro épico de Brecht, apesar de alguns de seus textos transcender as fronteiras da lógica dramática e narrativa, pertence à tradição teatral dramática:

O desenvolvimento para o teatro pós-dramático só é possível quando os recursos teatrais se encontram para além da linguagem com a mesma força do texto e podendo ser organizado e pensado também sem ele. O conceito brechtiano da “dramática não-aristotélica”, elaborado nos anos 1930, separa o teatro épico, não somente das regras clássicas do teatro dramático, mas sobretudo da finalidade da “catarse” do espectador pela sensibilidade”. (LEHMANN: 2009, p. 88-89).

As características que Brecht empregou em sua obra não podem mais ser compreendidas como contraponto revolucionário à tradição, pois, apesar da renovação e do aperfeiçoamento da dramaturgia clássica desenvolvida no teatro épico de Brecht, ainda persistem aspectos tradicionais, como a sobrepujança do texto escrito e falado sobre outros elementos pertencentes à teatralidade. Ocorre que a partir do enredo não se pode compreender a parte decisiva do novo teatro dos anos 1960 até os anos 1990, nem mesmo a forma textual assumida pela literatura teatral (Beckett, Handke, Strauss, Müller... etc.).

¹⁵ Alfred Jarry foi um poeta, romancista e dramaturgo simbolista francês, mais conhecido por sua obra *Ubu Rei*

¹⁶ Foi um poeta e crítico literário francês Autor de uma obra poética ambiciosa e difícil, Mallarmé promoveu uma renovação da poesia na segunda metade do século XIX,

¹⁷ Foi um dramaturgo, romancista, poeta e crítico francês.

¹⁸ W.B. Yeats, foi um poeta, dramaturgo e místico irlandês. Atuou ativamente no Renascimento Literário Irlandês

¹⁹ Arthur Symons foi um poeta, crítico e editor de revista inglês. Foi o introdutor do Simbolismo na Inglaterra.

Sendo assim, podemos falar de um teatro pós-brechtiano que tem consciência de que é marcado pelas reivindicações e questões sedimentadas na sua obra, sem aceitar as respostas dadas por Brecht.

Se o método da proposta teatral de Brecht não atende a exigências de uma nova linguagem teatral, Lehmann (2009, p. 86-87) frisa que, a partir dos anos 1950 o teatro do absurdo passou a ocupar esta lacuna deixada pelo teatro épico. O contexto que habita o teatro do absurdo é fundamentado em uma visão de mundo que converge na experiência da barbárie no século XX, no potencial fim da história tornado real em Hiroshima e Nagazaki, na resignação da política.

Para Pavis (1999, p. 04), “as personagens no teatro do absurdo não agem para imitar os caracteres, mas recebem seus caracteres por acréscimo e em razão de suas ações, sem ação não pode haver tragédia, mas pode sem caráter”. A ação é considerada como o motor da fábula, portanto, direcionaremos as discussões referentes as questões das personagens do teatro do absurdo, citando o pesquisador teatral e orientador desse trabalho, Fernando Faria que, ao se referir a obra de Samuel Beckett, afirma que “o dramaturgo irlandês desconstrói os elementos tradicionais do teatro dramático: a intriga, a causalidade, o cenário ilusionista e a personagem, deixando esta última, de ter um sentido definido por seu passado ou de aspirar a um futuro, passando a vagar pelo tempo”. Suas personagens são como anti-heróis solitários, encurralados que vivem em ambientes hostis como latas de lixo ou cilindros de borracha, agindo como se estivessem aprisionados em seus próprios corpos muitas vezes mutilados. (2010, p. 02). Faria ainda afirma que

No universo beckettiano, as personagens constantemente ouvem vozes sem saber precisar de onde vêm, se do fundo de si próprias ou de alguém ou de algo indefinido. Na maioria das vezes, são vagabundos ou velhos decrépitos que se caracterizam pela solidão, pela angústia, pelo desespero e pela decadência física. Geralmente, encontram-se em constante fase terminal, no entanto, sem perderem a fé que é o único motivo de mantê-los vivos. Paulatinamente, vão sendo desumanizados e mutilados por seu autor”. (2013, p. 67)

Como em *Esperando Godot* (1948/49), sua peça mais conhecida, seus protagonistas vagam sem destino e sem objetivos no meio do nada; personagens perambulantes e ausentes de sentido. A personagem Lucky, na peça, é tratada como um burro de carga, enquanto Pozzo, seu comandante, surge no segundo ato sem enxergar.

As personagens beckettianas são provenientes de um contexto bélico, por isso, são tragicômicas, ou “comitrágicas”, haja visto, que avançam comicamente em direção à tragédia. [...] há uma tendência minimalista por parte do autor que apresenta as personagens como fragmentos das partes do corpo humano como: uma cabeça, uma boca ou uma orelha. Neste universo beckettiano, percebe-se que as personagens, pouco a pouco e de peça em peça, perdem concomitantemente o contexto, o discurso, a racionalidade, a finalidade e o sentido, que em suma, foram os elementos essenciais da tradição teatral, sendo reduzidas e desfragmentadas ao ponto de não se ter mais em palco uma personagem completa, mas apenas partes de uma personagem. (FARIA: 2013 p. 03).

Para Lehmann (2009, p. 87), “o teatro do absurdo, assim como o novo teatro político de provocação, permanece comprometido com aquela hierarquia do teatro dramático que acaba por subordinar os recursos teatrais ao texto”. Permanece intacto o característico encadeamento do teatro dramático de predominância do texto, o conflito de personagens, e a totalidade de uma ‘ação’ por mais grotesca que seja. Nota-se que, apesar desse teatro deixar para trás a compreensibilidade imediata do curso da ação em meio à dissolução do sentido, o teatro do absurdo ainda se mantém aferrado às unidades clássicas do drama, mesmo que possa vir a colocar em xeque o diálogo tradicional.

Conforme Segolin (1999, p. 98-99), “a personagem entra em crise quando, aos poucos, vai sendo transformado o seu sólido complexo funcional”. Essa lenta agonia se acentua quando a composição dos seres narrativos se prioriza à inércia e seus traços atributivos se sobrepõem à dinamicidade e à temporalidade lógica rigorosa de suas invariantes funcionais. No momento em que a narrativa moderna, aproveitando a onda desmistificadora e característica da arte contemporânea, leva às últimas consequências a tarefa ‘desconstrutiva’ da personagem. Assistimos assim, à morte da personagem. No entanto, a morte só se dá quando a narrativa, remanipula os predicados funcionais e/ou atributivos das personagens, com o intuito específico de pôr a nu a ilusão de sua referencialidade.

Para Pavis (1999, p. 189), “ao final dessa experimentação sobre a personagem, pode-se temer que esta não sobreviva à desconstrução e que perca seu papel milenar de suporte de signos”. No entanto, a personagem não morreu; simplesmente tornou-se heterogênea e de difícil apreensão, pois sua natureza de composição diferente ou variada das formas padrões, encontrou nesse modelo sua única forma de sobrevivência no campo teatral.

1.6 – AS RENOVAÇÕES NA LINGUAGEM TEATRAL E O ROMPIMENTO COM A MIMESIS

Ao observarmos os fundamentos filosóficos e culturais que norteiam as vanguardas europeias, em concomitância com os movimentos do teatro épico e do teatro do absurdo, entre outros, constatamos um caminho que converge para a desconstrução das principais características da personagem tradicional do teatro. Essa desconstrução da personagem não destrói o teatro, ao contrário, é o alicerce que contribui para uma transformação na linguagem teatral que pode ser compreendida a partir das observações a respeito do teatro pós-dramático.

O teatro perde a função de porta-voz da esfera pública crítica, por isso, procura a si mesmo, nesta tentativa de reconstruir um diálogo com o seu público. A cena teatral tem se caracterizado em torno da interpretação de um texto pré-escrito, intangível, que objetiva os conflitos psicológicos e morais entre as personagens, no entanto, esse esquema narrativo serve mais ao cinema e a televisão que ao teatro.

O processo histórico de afastamento do texto e do teatro exige uma nova definição, sem preconceitos, de sua relação com a funcionalidade da personagem. Ela pode ser iniciada pela consideração de que o teatro veio em primeiro lugar: do ritual, apropriou a forma da dança mimética, configurou-se como um modo de comportamento e como uma prática antes de qualquer escritura". Pode-se afirmar que o "teatro original" e o "drama original", são apenas objetos de tentativas de reconstituição, mas é possível determinar antropologicamente que as antigas formas rituais do teatro representam processos com forte carga afetiva (caça, fecundidade) em que se usam máscaras, fantasias e apetrechos e se combinam dança, música e atuação. Ainda que essa prática simbólica pré-escrita, motora e corporal represente uma espécie de "texto", fica evidente a diferença em relação à formação do teatro literário do moderno. (LEHMANN: 2009, p. 76).

Para Pavis (1999, p. 286), a personagem, após o advento do teatro pós-dramático, atinge um ponto sem volta em sua essencialidade; ela não mais se define por uma essência (o trágico), por uma qualidade (a avareza, a misantropia) ou por uma lista de atributos físicos e morais. A personagem não está mais a serviço de um enredo e de uma catarse. Aliás, no texto teatral, a partir da metade do século XX, é possível perceber como a personagem perde suas características, sua historicidade, sua memória, ao ponto de se fragmentar num processo contínuo de desconstrução.

Este processo ocorre porque, a exemplo da arte abstrata que ao renunciar deliberadamente ao compromisso tradicional da atividade artística com a realidade, se desfaz dos elementos garantidores da referencialidade que se postula de qualquer obra de arte, ou seja, afasta-se daqueles componentes propriamente funcionais e passa a privilegiar certas características tidas como de funcionalidade reduzida ou nula. [...] uma das consequências de tal atitude desfuncionalizadora, no caso específico da personagem, é a anulação de seu caráter de agente e sua transformação em personagem estado, se efetivamente ocorrer a substituição de suas funções por seus atributos e/ou ações modalizadas (SEGOLIN: 1999, p. 81).

Para o dramaturgo, diretor, cenógrafo, escritor, e ator alemão Einar Schleeff, "o drama moderno rompeu com o coro antigo porque queria obscurecer à relação entre o coletivo e o indivíduo: o nascimento do indivíduo burguês corta o cordão umbilical com a realidade coletiva para poder erigir o sujeito burguês em toda a sua grandeza". Por isso, deve surgir um campo de fronteira entre performance e o teatro, à medida que este se aproxima de um acontecimento e dos gestos de autorrepresentação do artista performático, ainda mais quando, a partir de 1980, se verifica uma tendência inversa, de teatralização da arte performática (*apud*: Lehmann, 2009, p. 216).

[...] a performance se aproxima do teatro ao explorar estruturas audiovisuais elaboradas, ao expandir o uso das tecnologias midiáticas e ao alargar seus

processos no espaço e no tempo. Já o teatro experimental se “encurta” sob a influência de ritmos de percepção mais acelerados: não mais se orientando pelo desdobramento psicológico das ações e das personagens, ele pode se contentar com apresentações de uma hora ou menos. (LEHMANN: 2009, p. 224).

A dificuldade de apreender um campo tão vasto de modo temporal é comprovada por numerosas investigações que procuram qualificar o “teatro pós-dramático”, desde 1970, por meio de uma longa lista de particularidades relevantes como: ambiguidade, celebração da arte como ficção, celebração do teatro como processo, descontinuidade, heterogeneidade, não-textualidade, pluralismo, diversidade de códigos, subversão, multilocalização, perversão, o ator como tema e figura principal, deformação, o texto como um valor autoritário e arcaico, a performance como terceiro elemento entre o drama e o teatro, o caráter antimimético, a rejeição da interpretação.

Sobre estas questões, o ator/performer e diretor teatral Matteo Bonfitto, acrescenta que

Colocar tais processos nesses termos, que envolvem a produção de ocorrência expressivas por parte do artista e a sua captação por parte do público, é fazer de uma simultaneidade um percurso ordenado, é simplificá-lo. Não há no caso, um emissor e um receptor, há um território repleto de latências e incidências que envolvem todos os participantes que se encontram ali, naquele espaço-tempo. Assim, o teatro convida implicitamente a atos performativos que não apenas estabeleçam novos significados, mas que os coloquem em cena, ou melhor, em jogo sob novas maneiras. Sendo assim, às vezes, o ator do teatro pós-dramático não é mais alguém que representa uma personagem, mas um performer que oferece à contemplação sua presença no palco. (2013, p. 129-130)

Segundo Lehmann (2009, p. 225), “para a performance, assim como para o teatro pós-dramático o que está em primeiro plano não é a encarnação de uma personagem, mas a vividez, a presença provocante de um homem”. Para Bonfitto (2013, p. 131), na performance, “normalmente, não há uma história tradicional, aristotélica, um texto e nem mesmo personagens, entendidos como representação de indivíduos ou tipos”. O espetáculo tem como eixo único uma qualidade particular da presença dos performers, sutil e potente ao mesmo tempo, e as emanções sensíveis geradas por essa presença através das ações vocais e corporais executadas por eles, ao mesmo tempo, desconhecida e familiar a particularidade desse espetáculo não se restringe absolutamente ao ‘quê’, ela surge totalmente do ‘como’.

Em consonância com Lehmann (2009, p. 57), a realidade do novo teatro tem início, com “a extinção dessa trindade de drama, ação e imitação, na qual normalmente o teatro é sacrificado ao drama, o drama ao que é dramatizado e, por fim, o que é dramatizado - o real em sua progressiva subtração - ao seu conceito”. Por isso, o teatro já não aspira à totalidade de uma composição estética feita de palavra, sentido, som, gesto, etc., que se oferece a percepção como construção integral; mas antes, por sua vez, assume

seu caráter de fragmento e de parcialidade. Bonfitto (2013, p. 103), concorda com este conceito afirmando que “o ator deve desconstruir e ampliar os próprios padrões perceptivos e ao experienciar tal processo ele pode produzir ocorrências expressivas portadoras não de uma referencialidade absoluta, mas de diferentes graus de referencialidade”.

Para o dramaturgo, ensaísta e diretor franco-suíço Valère Novarina, “o ator não é um intérprete, porque o corpo não é um instrumento. Ele refuta a ideia de ‘composição’ de uma personagem dramática pelo ator e a sustenta, ao contrário, é a decomposição do homem que se dá sobre o palco”. Em razão desse deslocamento, põe-se uma nova tarefa para as pessoas de teatro formadas segundo o modelo europeu: elas precisam reaprender a lidar com o corpo a partir das experiências de outras culturas teatrais. (*apud* Lehmann, 2009, p.336).

A linguagem teatral precisou se redefinir a partir de novas formas miméticas. Se no passado o teatro era, entre todas as formas narrativas, a que mais possuía afinidades com a mimese, após o surgimento do vídeo, cinema e televisão essas artes conquistaram com autoridade esta posição de veículos miméticos. Nesse sentido, o teatro precisou se reinventar, se reconstruir e, coincidentemente, a personagem sofreu processo inverso, foi sendo desconstruída, desfigurada e destituída de sua função. Esse teatro pós-dramático ressurgiu, desafia, provoca, destruindo algo que sempre foi seu símbolo: o texto-enredo juntamente com a personagem.

2.0 – A PERSONAGEM BRECHIANA

Na entrada do século XX, o cenário teatral europeu ganhou um dos seus mais célebres expoentes. Trata-se de Eugen Bertholt Friedrich Brecht ou simplesmente Brecht, que nasceu na Baviera, norte da Alemanha em 1898. Foi médico, musicista, poeta, dramaturgo e diretor teatral. Trabalhou como enfermeiro na primeira Guerra Mundial e, na Alemanha do pós-guerra, iniciou sua obra dramática. Ao longo da vida, sua obra sofreu influências de artistas como: Constantin Stanislavski, Vsevolod Emilevitch Meyerhold²⁰, Erwin Piscator²¹ e Viktor Chklovski²², entre outros. Sob forte influência da Revolução Russa, converteu-se ao marxismo, no entanto, em decorrência da aproximação de uma iminente Segunda Guerra, exilou-se em diversos países como Suécia, Suíça, França, Dinamarca, Finlândia, Rússia e Estados Unidos.

Sua produção dramática, de acordo com o filósofo, professor e crítico de teatro Gerd Alberto Bornheim (1992), é dividida ou classificada em três fases: expressionista, didática e a maturidade científica. No entanto, estes períodos não devem ser entendidos de modo diacrônico, pois, ao longo da sua trajetória artística, as técnicas de uma e de outra fase acabam por se amalgamar em momentos alternados de sua produção teatral. A fase expressionista tem forte influência de Büchner²³ e a partir disso, o jovem Brecht entra em contato e passa a investigar o marxismo na Escola de Operários, em Berlim. Dessa fase, as peças teatrais mais representativas são: *Baal* (1918/1919), *Tambores na Noite* (1919), *Na Selva das Cidades* (1921), *Luz nas Trevas* (1919).

Da chamada fase expressionista, Brecht experimentou alternativas para a estruturação e composição de técnicas e características de sua futura proposta de teatro épico e que, apesar de sofrer influências de outros artistas, sua produção inicial dava indícios de rupturas, em relação ao teatro tradicional. Para um dos mais importantes críticos e teóricos do teatro brasileiro, Anatol Rosenfeld (1985, p. 89), “o expressionismo não pretendeu reproduzir a realidade exterior e se contrapôs ao drama naturalista de ambientes sociais, se apresentando como um drama de ideias em contexto emocional”.

Expresso através de uma sequência livre de imagens simbólicas [...]. Daí também, as numerosas experiências no sentido de separar plateia e palco, em oposição ao

²⁰ Karl Kazimir Theodor Meyerhold e mais conhecido apenas por Meyerhold ou Meierhold, foi um grande ator de teatro e um dos mais importantes diretores e teóricos de teatro da primeira metade do século XX. Fez parte do Teatro de Arte de Moscou.

²¹ Erwin Friedrich Maximilian Piscator foi dramaturgo, diretor e produtor teatral alemão que, junto com Bertolt Brecht, foi um dos expoentes do teatro épico - gênero que privilegia o contexto sócio-político do drama - e criador do teatro documentário.

²² Foi um dos principais expoentes do Formalismo Russo, importante pela conceitualização do estranhamento na arte, foi organizador da Sociedade para o Estudo da Linguagem Poética.

²³ Dramaturgo alemão Georg Büchner, que faleceu em 1837, aos 23 anos de idade, cuja principal obra foi *Woyzeck*.

palco à italiana vigente. As pesquisas na arte do desempenho (com forte influxo do teatro oriental) que procuram assimilar a pantomima e as máscaras da *Commedia Dell'Arte*, além do estilo grotesco (Meyerhold) ou ritmo-musical (Adolph Appia²⁴), assim como a tendência de criar uma cenografia estilizada, com fortes elementos de abstração simbólica (Gordon Craig²⁵). [...] o Expressionismo começa a se revelar. (ROSENFELD: 1985, p. 89).

Segundo o escritor, tradutor, ator e diretor teatral, ligado ao Grupo Oficina, de São Paulo, Fernando Peixoto (1968, p. 30), “o Expressionismo possuía uma conotação irracionalista, em que predominava o valor do inconsciente, do reprimido, do mundo interior, do EU absoluto”. Dessa forma, a realidade era analisada a partir do desespero de cada um. Sendo assim, as personagens renunciavam às suas particularidades e eram concebidas como universais: o Homem, a Irmã, o Pai. [...]. Conforme Peixoto:

Por isso o autor expressionista se torna, muitas vezes, contador de si mesmo, de seus problemas e de suas angústias, de seus sofrimentos. A palavra simplesmente dita ou sussurrada é substituída pelo grito a plenos pulmões, tornando o seu emissor, seu apóstolo e orador, enquanto a mesa de trabalho transforma-se em púlpito e tribuna. (PEIXOTO: 1968 p. 30-31).

De todos os movimentos ligados às vanguardas históricas, o Expressionismo apresentava entusiasmas polêmicas, com pontos de vista antagônicos. Estas características se ampliavam pela sua heterogeneidade estético-política e, também, pelo fato de muitas de suas propriedades terem se conservado nas discussões da contemporaneidade. Como o peso do social ampliou-se o legado dos dramaturgos expressionistas e no tocante ao desenvolvimento das personagens, encontrou um contraste de preservação, em que as complexidades se ampliam de modo extasiante. Em suma, o Expressionismo, conforme Rosenfeld (1985, p. 282), “é um movimento de tendência idealista, dirigido contra o positivismo e as concepções naturalistas, decorrentes do cientificismo da segunda metade do século XIX”.

Da fase expressionista de Brecht, a personagem adotada para fundamentar a nossa análise vem da peça *Baal*. A personagem título é o marco inicial da produção dramaturgical do escritor e é o retrato de uma “negação”. Baal nega a tudo e a si próprio, sendo assim, age repleto de contradições, fornecendo importantes características dessa fase e proporcionando a oportunidade de se comparar com elementos consolidados em outras fases da dramaturgia brechtiana.

²⁴ Foi arquiteto e encenador suíço, cujas teorias, especialmente no campo interpretativo da luz, ajudaram a concretizar as encenações simbolistas do século XX.

²⁵ Gordon Craig, foi ator, cenógrafo, produtor e diretor de teatro inglês, com importante obra teórica. Seu trabalho artístico e suas teorias eram conhecidas por se antepor às teorias do naturalismo em voga na época. Seu trabalho se dirigiu a uma compreensão da cena num sentido simbólico, que pudesse representar o ambiente de forma poética e sugestiva. Suas ideias possibilitaram uma grande liberdade ao desenho da cena contemporânea, embora muitas fossem impossíveis de serem realizadas.

2.1 – O ESFACELAMENTO DA PERSONAGEM BAAL

Visto por um prisma atual, o teatro expressionista apresenta ênfase na liberdade individual, na manifestação subjetiva, no irracionalismo e na temática proibida. As cenas são descontínuas e construídas através de quadros independentes que buscam uma atmosfera de introspecção em que a trama acontece e se resolve no mesmo quadro. Conforme a crítica de teatro portuguesa Eugénia Vasques (2007, p. 07), “a ideia de continuidade é substituída pelo princípio de descontinuidade, o que dá lugar a expressões como ‘lógica não aristotélica’, ‘geometria não-euclidiana’ e, em consequência, ‘dramaturgia não-aristotélica’”. A linguagem para o teatro é sintetizada num máximo de expressividade, com um mínimo de literatura e com plena consciência dessa descontinuidade. Essa linguagem é lacônica, simples, inflamada, dramática e dinâmica, com tendência ao monólogo ou diálogos sem respostas coerentes. Em comum, as personagens expressionistas costumam ser caracterizadas por seres angustiados, solitários, isolados do mundo e despojados de todo tipo de convencionalismo e aparência social. Nesse teatro a personagem é degradada de identidade ou, no mínimo, possuidora de uma identidade fragmentada, resultando, muitas vezes, em uma aparência progressivamente estática e desumanizada.

Para a pesquisadora Natália Kneipp Ribeiro Gonçalves (2016, p. 134), “Brecht dá vida a uma personagem libertina e anárquica que choca a sociedade burguesa, transformando-se em um anti-herói violento, pervertido e crítico dos padrões românticos europeus. Adota a linguagem popular, fato inovador para a época”:

BAAL: Isso lhes servirá de lição. Estou pensando neles agora, nesta noite quente, com certa ternura. Esses ingênuos pretendem nos enganar à maneira deles, e isso me diverte.

EKART: (*levantando-se*) bem, você escolha: os touros ou eu. Vou indo, enquanto o dono da estalagem não perceber o jogo.

BAAL: *sombrio* – A noite está tão quente. Fique mais uma hora, eu vou com você. Sabe muito bem que o amo. Aqui se sente o cheiro de estrume dos campos. Você acha que o patrão oferece mais um gole às pessoas que arranjaram o negócio dos touros? (BRECHT: 1953, p. 45).



Figura 04: Cena da peça *Baal*, Portugal; 2003. Blog dos artistas unidos

Baal é a narrativa de uma personagem que anseia embrenhar-se nos precipícios e profundezas da experiência, conduzindo-se nos percursos da persuasão e da decomposição. A personagem vive a espera de alcançar a emancipação na insubordinação. Brecht, indubitavelmente, ainda não tinha maturidade e a formação suficientes para desenvolver sua proposta teatral epicizante, mas com a peça, consegue dar os primeiros passos rumo a uma ruptura com o teatro tradicional. *Baal* trata, dentre outras questões, da vida de um poeta e cantor bêbedo, rude e mulherengo.

BAAL – Mais um pouco de vinho, por favor (BRECHT: 1953, p.19).

[...]

MAIS VELHA — Senhor Baal estamos aqui.

BAAL — Duas pombas de uma vez. Tirem a roupa!

MAIS VELHA — Na semana passada, a mãe ouviu as escadas tangendo. (*Desabotoa a blusa da irmã*) (BRECHT: 1953, p. 32).

A personagem expressionista é cada vez menos individualizada e transformada numa abstração ou num drama de estações, quase à moda medieval, de acordo com as palavras de Rosenfeld:

A base do drama de estações não é, em geral, constituída por várias personagens em posição mais ou menos igual e sim pelo único Ego do herói. Consequentemente, o monólogo perde seu caráter de exceção. [...] as unidades tradicionais são substituídas pela unidade do personagem central. É este que importa e não determina a fábula em si. [...] Temos de acompanhar o caminho do herói através de variados lugares, tempos e acontecimentos. Assim, a continuidade da ação se desfaz numa sequência solta de cenas sem relação causal. Cada cena vive por si, como ilha cercada por tempos e lugares exteriores ao drama. (ROSENFELD: 1985, p. 100-101).

Para Sobrinho (2010, p.36), o estilo de Brecht, logo em sua estreia, vai se “construindo e adquirindo formas que tornam o dramaturgo alemão conhecido internacionalmente, haja visto que cria uma autonomia entre as cenas, deixando de lado a

unidade de ação”. Esse modo de narrar histórias constrói um fascínio que não está no progresso do enredo ou da personagem, mas na exibição de um espírito repleto de angústia e questionamentos.

Baal é uma personagem apaixonada e bêbada; acredita que as mulheres são objeto de seu prazer e as trata com desprezo, pouco se importando com alguém além de si mesmo. Ele troca as mulheres por Ekart, seu amigo, mas acaba o matando por ciúmes. Assim, a busca inesgotável pelos seus deleites se contrapõe aos valores vistos como aceitáveis e esperados no meio social.

EKART — Não vai me dizer que está com ciúmes dela?

Baal avança Tateando, cai um copo.

EKART — Por que é que não posso ter mulheres?

Baal olha para ele.

EKART — Sou seu amante?

Baal atira-se sobre ele, estrangulando-o. Apaga-se a Luz. Watzmann ri, bêbado; a Garçonete grita. Entram outros fregueses, da sala ao lado, com um candeeiro.

WATZMANN — Ele está com uma faca.

GARÇONETE — Vai matá-lo. Jesus Maria!

DOIS HOMENS *lançam-se sobre Baal e Ekart que lutam* — com mil diabos! Parem já!! — O cara o apunhalou Deus do céu!

BAAL *ergue-se, A noite cai de repente, o candeeiro se apaga.* Ekart!! (BRECHT: 1953, p. 69).

Baal reflete sobre a incapacidade da paixão de certas personagens que têm uma vitória espiritual frente à incompreensão da sociedade preconceituosa e rígida, mas que se destrói materialmente, portanto, é a história de vida de um homem expressionista sem ilusões, uma constatação do fracasso. Para Vasques (2007, p.09), “o herói do drama expressionista é uma personagem sem desenho psicológico, mais alma que carácter, sem nome (ou com um nome que não designa identidade pessoal), um herói que não sabe quem é”. Baal é um resumo dessas características, enquanto se procura não se encontra, é um fraco, perseguido, vitimizado e esmagado por forças ocultas, por sombras ou por fantasmas atormentadores, aos quais nem ele e ninguém sabe quem são. Baal não cultua arte, mas o prazer da vida”.

JOHANNES – O senhor Baal canta seus poemas aos carroceiros, numa taberna perto do rio.

O MOÇO – Meu Deus, o senhor ultrapassa a todos. Os poetas existentes não chegam aos seus pés. (BRECHT: 1953, p.19).

Baal goza em tascas e tabernas, aproveita-se de raparigas menores e de mulheres casadas.

Amanhece, Baal e Johanna sentados à beira da cama.

JOHANNA — Aí, o que é que eu fiz! Sou uma perdida.

BAAL — É melhor você ir se lavar!

JOHANNA — Eu nem sei bem como é que ... (BRECHT: 1953, p.31).

Dedica-se a mulheres e homens. Onde ele está o ciúme aparece, a tragédia irrompe e o desassossego eclode, como no caso de Sophie que, ao ser engravidada por ele, tenta segui-lo, mas acaba por afogar-se.

Noite. Baal. Ekart. Sophie

SOPHIE – Os meus joelhos estão se dobrando: porque está correndo como um desesperado?

BAAL – porque você está pendurada em mim como uma pedra

EKART – Como pode trata-la assim? Ela está esperando um filho seu!

SOPHIE – Fui eu quem quis, Ekart.

BAAL – Foi ela quem quis. E agora está pendurada em mim

EKART – Você é um animal. Sente-se aqui, Sophie (BRECHT: 1953, p. 52).

[...]

BAAL *Abraçando Ekart.* Agora você está junto ao meu peito! Sente o meu cheiro? Agora eu o tenho bem apertado contra mim, isso lhe dá mais do que a proximidade uma mulher! Detém-se. E agora, está vendo, já se veem as estrelas sobre o mato

EKART *fixa os olhos em Baal que está olhando o céu* – Não consigo bater nesse animal.

BAAL *abraçando* – Está escurecendo. Temos de arranjar uma brigo. No mato existem valetas por onde não passa o vento. Vem, vou contar histórias de animais para você. Arrasta-o consigo.

SOPHIE *sozinha na escuridão, grita* – Baal! (BRECHT: 1953, p.55).



Figura 05: *Baal* dirigido por Brecht e Homolka, 1926, Deutsches Theater in Berlin

De acordo com Sobrinho (2010, p. 37), Baal demonstra-se arredo; despreza os burgueses que querem sujeitá-lo a limites, normatizá-lo. É, todavia, coerente com o sistema, mas não com suas regras, que exigem subserviência dos que a elas estão submetidos quando seus promotores e agentes escondem-se e desrespeitam os códigos válidos apenas para os outros. A personagem Baal é, antes de mais nada, uma releitura do novo Deus pagão, pois é rebelde e indiferente à existência ou à ausência de Deus, sempre sem sentido, sempre embriagado de álcool ou de poesia; irreverente:

EKART *escondido* - O que quer?

BAAL – Eu o amo.

EKART – Eu estou muito bem aqui.

BAAL – Você viu aquelas nuvens que passaram?

EKART – Vi. Elas são umas sem-vergonha. *Silêncio*. Há poucos ali adiante passou uma mulher.

BAAL – Já não gosto de mulheres ... (BRECHT: 1953, p.60).

Baal é o produto de uma sociedade que o nega até ao fim; condenado por uma sociedade que ele mesmo condena, que refuta sua liberdade, muitas vezes com ternura. É a poesia da podridão, um fruto típico de uma época destruída. Sobrinho (2010, p. 39), ressalta que: “contudo, em *Baal*, se existe um esboço de crítica social, esta permanece ambíguo, abstrato, puramente instintivo”. No entanto, o professor, jornalista, diretor teatral e reconhecido como um dos mais importantes tradutores e divulgadores da obra de Brecht ao inglês, John Willett (1959, p. 231), discorda desta afirmação, dizendo que: “o fora-da-lei, o desiludido é agora o herói; pode ser um criminoso, pode ser semi-humano, mas em peças como *Baal* pode também ser romanticamente transformado num idealista invertido que ataca cegamente a sociedade em que vive”.

Sendo assim, a crítica social não estaria puramente abstrata e nem tão pouco instintiva, ao contrário, é latente na peça, em um mundo povoado de seres vivos, como operários, burgueses, ladrões, marginais, amantes cheios de paixões e de desejos primitivos, entre eles a fome, a sede, a carne, o frio, a volúpia, onde o homem sabe, sem muita necessidade de refletir, que também ele amanhã será um fragmento da terra, da árvore, da planta ou do animal, que irá apodrecer, decompor-se e voltar a nascer num novo ciclo da existência.

EKART – Estou ficando cada vez mais matemático.

BAAL – Ninguém sabe a sua história. Porque nunca fala de você?

EKART – Não tenho história. Quem está andando lá fora?

BAAL – Você tem bom ouvido. Há qualquer coisa dentro de você que você encobre. É um homem mau, assim como eu, um diabo. Mas um dia vai ver ratos. Então será novamente um homem bom. (BRECHT: 1953, p.53).

Baal é o poeta da prodigalidade humana; gasta-se como gasta os outros, destrói-se e nunca se satisfaz.

Na dramaturgia expressionista, com frequência, somente o herói, a personagem central, que “existe realmente”; as outras personagens, muitas vezes, são meras projeções distorcidas (inconscientes, oníricas) dessa consciência central, da mesma forma como o mundo em que se situam, (...) ainda que tais personagens tenham existência objetiva, autônoma, de próprio direito, e não se reduzam a meras funções visionárias do herói, elas geralmente são focalizadas a partir da consciência do herói que se torna foco subjetivo mediando o mundo imaginário. (ROSENFELD: 1985, p. 283).

A arte de viver de Baal comunga da sina de qualquer outra arte dentro do

capitalismo: é combatida. Baal é um ser associal, mas convivendo em uma sociedade amoral, que reflete a verdadeira essência do homem social. Portanto, a personagem Baal é ampla e generosa na sua relação com a natureza com a qual se funde, revelando que não é o homem que se apodera da natureza, ao contrário, é a natureza que se apodera dele.

BAAL - Eu luto até o fim, com unhas e dentes. Quero viver, ainda que seja sem pele, recuo até dentro da ponta dos pés. Caio como um touro: na relva, no lugar onde ela é mais macia. Engulo a morte e não sei de mais nada. (BRECHT: 1953, p. 51).

Terrível e violento, Baal seduz a amante do seu amante e amigo Ekart e, por ciúmes, acaba por assassiná-lo. Perseguido pela polícia, morrerá numa floresta, sendo o retrato de um anti-herói que, sozinho e arruinado, termina como um animal, ao ar livre, no meio da natureza da qual é parte indissociável. Tomado por um gigantesco egocentrismo, tenta tirar o prazer da morte, pois, tal como viveu, Baal morreu.

TRÊS – Poderíamos comer ovos agora, se ele não tivesse comido tudo. Isso é uma façanha e tanto: roubar ovos no leito de morte! Primeiro fiquei com pena, mas depois me encheu o saco. Graças a Deus que nesses três dias não farejou a bebida. Que desperdício: ovos num cadáver!

UM – Ele tinha um jeito especial de se deitar na lama; sabia muito bem que não se levantaria mais. Deitou-se, como numa cama feita. Com todo o cuidado. Alguém o conhecia? Como é que se chama? O que ele andava fazendo?

QUATRO – Temos que enterrá-lo assim. Agora passa a bebida (BRECHT: 1953, p.74).

É através da peça e da própria personagem Baal que o dramaturgo alemão pode revoltar-se contra o pathos expressionista, contra os artistas endeusados, contra o tradicional conflito por ele repudiado entre a vida e a arte. Brecht procura o escândalo e encontra, pois, pouco depois da estreia de *Baal*, o presidente da câmara de Leipzig proibiu a continuação da carreira da peça. No entanto, apesar da vida curta em Leipzig, garante sua imortalidade em palcos de todo o mundo. A personagem central, de natureza controvertida, impulsiva e feroz, denuncia a hipocrisia burguesa, a normatização e os valores de uma sociedade, que estão em escombros e precisam se reconstruir a partir das cinzas.

O teatro expressionista promove uma ruptura em relação ao teatro convencional e, para isso, utiliza uma renovação dos recursos cênicos de espaço e tempo, enfatizando a evolução psicológica da personagem que, mais que indivíduo, é um símbolo e representa a encarnação dos ideais de liberdade e superação do novo homem que visa transformar a sociedade. Portanto, a estrutura dramática da peça *Baal* é constituída por personagens tipificados, que encarnam tipos sociais determinados, nomeados por suas

funções: operários, soldados, mendigos, jardineiros, comerciantes, vagabundos etc. Embora Baal seja uma personagem com nome, sobre ela, ao certo, há pouca informação. De acordo com Vasques (2007, p.09), “a subjetividade que os expressionistas reclamam, configura uma visão crítica do mundo, da sociedade e suas instituições, da natureza, sendo o anunciado “homem novo” uma abstração desencarnada, reduzida ao símbolo e à alegoria”.

Dessa ruptura criada pelo teatro expressionista em relação ao teatro realista, é possível enumerar como consequência desta fragmentação, que a ação apresenta a trajetória (adjacente ao processo cinematográfico) de uma determinada personagem nutrida por um sentimento utópico (como um Dom Quixote suicida do século XX), cujas tramas ou ações alienadas da realidade, buscam fora de si e dentro da situação: a subjetividade; as mudanças de identidade das personagens, nem sempre explicadas e/ou justificadas, têm um caráter simbólico em decorrência do subjetivismo e do sentimento de impotência com relação às injustiças sociais. O autor apresenta sua concepção de mundo por viés intensos e tênues de idealização, o que dificulta a interpretação ou a recepção clássica da obra por parte dos espectadores, posto que, os expressionistas buscam fascinar e extasiar, através de seus textos.

Essa visão da realidade deformada é consciente e se estabelece como ato de deformação que está na base das personagens expressionistas. A personagem fragmentada, descontinuada, com pouca memória, beirando a morte, está jogada ao mundo, procurando um sentido para sua existência. O teatro expressionista deseja revelar mais que somente situações, ao contrário, quer antes traduzir estados de alma, segundo uma transposição simbólica, de sublinhar as características fundamentais da personagem e dos momentos essenciais da ação, em que o fenômeno de ampliação ultrapassa singularmente as leis habituais da ótica teatral.

2.2 – O DESMANCHE DA PERSONAGEM GALY GAY

De acordo com Gerd Bornheim (1992, p. 182), a segunda fase do teatro de Brecht, conhecida como “período didático”, apresenta uma configuração que se aproxima do teatro épico. “Brecht introduz em seu teatro a dialética marxista e suas peças passam a ter um caráter pedagógico, propondo uma lição a ser aprendida pela plateia”. Não que na peça *Baal* não houvesse didatismo, mas estas características são subordinadas e alheias ante as características expressionistas. “Brecht, como criador literário e teatral, é também pedagogo e produzindo diversão, não esquece de ser didático. Como produtor de arte, participa da produção da sociedade”. (Koudela, *apud* OLIVEIRA e DREHMER, 2014, p. 41).

A proposta da peça didática brechtiana, oferece um teatro de vivência, em que o texto trazido para a prática, convida a plateia a vivenciar, refletir e a investigar as contradições que se apresentam nas inter-relações sociais propostas no palco:

A prática da peça didática tem por objetivo fortalecer o sujeito, o indivíduo (como ser social), prepará-lo para a transformação de (suas) situações e possibilidades de ação. Para isto a rotina do cotidiano e as barreiras da consciência do cotidiano, que tem sempre um traço resignado (“é como deve ser”), devem ser rompidas. A peça didática é um potente meio para suscitar o questionamento perante questões pré-estabelecidas em nosso cotidiano. O rompimento com convenções sociais predeterminadas é uma busca sobre a qual decidimos novamente debruçarmo-nos e, através do teatro, estimular a capacidade questionadora, duvidar, questionar nosso mecanismo de trabalho. (OLIVEIRA e DREHMER, 2014, p.46).

Dessa fase e, ainda em consonância com Bornheim, destacamos suas peças mais representativas: *Um Homem é um homem* (1924-26), *O Elefante Calf* (1924-26), *A ópera dos três vinténs* (1928), *O voo sobre o oceano* (1928), *Harpa End.* (1929), *Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny* (1927-29), *Aquele que diz Sim, Aquele que diz Não* (1929-30), *A peça didática de Baden-Baden sobre o acordo* (1929), *A decisão* (1930), *Santa Joana dos Matadouros* (1929-31), *A Exceção e a Regra* (1930), *A Mãe* (1930-31), *Os Sete Pecados Capitais do Pequeno Burguês* (1933), *Cabeças Redondas, Cabeças Pontudas* (1931-34), *Horácios e Curiácios* (1933-34), *Os Fuzis da Senhora Carrar* (1937) e *Mãe Coragem e seus Filhos* (1938-39), frisando que algumas dessas peças possuem dupla classificação.

Assim, a galeria de personagens da fase didática é extensa e cada qual tem reflexões a ser dividida com a plateia. Pallottini (2013, p. 128) afirma que as proposições didáticas, muitas vezes, “dão margem a confusões. Uma delas, não destituída de razão, está no fato de que, frequentemente, todo ou quase todo o teatro de Brecht é didático”. A finalidade do seu teatro é efetivamente ensinar, questionar, esclarecer e sendo assim, a afirmação de que todas, ou quase todas são didáticas não deixa de ter um fundo de verdade.

Para a pesquisadora de teatro Natália Kneipp Ribeiro Gonçalves (2016, p.167), “as peças didáticas são obras que não se encerram em si mesmas, elas apresentam um formato aberto porque pretendem dialogar com as relações sociais estabelecidas entre os homens”. Dessa maneira, de acordo com as transformações sociais ao longo da história, estas relações também podem sofrer alterações, o que justifica o fato de algumas de suas peças terem sido reescritas pelo autor:

As personagens devem ser criadas de uma maneira peculiar, especial, nunca dando margem a uma complementação emocional, nunca enfatizando conflitos psicológicos ou estados d’alma”. Sabe-se delas quem são, o que vêm fazer, porque

estão lá e o que lhes acontecem, mas tudo de maneira esquemática, funcional e organizada. O mundo para Brecht, “não é o resultado de relações individuais [...], mas sim, um produto instável de situações individuais e condições objetivas”. Assim, o individualismo de cada personagem pouco importa. Logo, como o ator pode e deve passar de uma personagem a outra, a personagem é, também, alguém que pode passar de uma pessoa a outra. (PALLOTTINI: 2013, p.131).

Portanto, a personagem de teatro de Brecht é uma criação da razão que deve usar a sua razão e fazer apelo à razão dos espectadores. Mas em um universo tão vasto quanto as personagens que povoam a fase didática, não é tão simples realizar uma análise coletiva. Optamos pela escolha do protagonista da peça *Um homem é um homem*, Galy Gay. A peça foi escrita entre anos 1924 e 1926 e, desse modo, pode ser percebido como uma transição entre as primeiras peças do autor, próximas ao Expressionismo, e suas obras posteriores, já contendo as características de um teatro épico. A peça em questão, narra a trajetória do protagonista Galy Gay, que é um homem simples e, ao acordar pela manhã, na primeira conversa com sua esposa, refere-se ao desinteresse pela rotina e a falta de perspectivas de sua profissão de estivador.

GALY GAY (*está sentado uma manhã na sua cadeira, e diz para a mulher*) – Minha querida mulher, acabei de tomar a decisão de hoje comprar um peixe, a que nossa bolsa possa chegar. Não é nenhuma extravagância para um estivador que não bebe, fuma só um ou outro cigarrito e quase não tem vícios. Achas que devo comprar um peixe grande ou só precisas de um pequeno?
[...]

MULHER – Estou a pensar numa boa solha. Mas faz-me de te pores a pua com as peixeiras, olha que são muito lascivas e atiram-se aos homens e tu deixas-te levar com muita facilidade Galy Gay.

GALY GAY – Isso é verdade, mas espero que eles deixem em paz um estivador do porto sem dinheiro. (BRECHT: 1953b, p.01).

Brecht desenvolve uma trama de carácter fictício que tem no enredo um processo que culminará em uma completa transformação da personagem central. O protagonista é desmontado e remontado, ao ponto de se tornar uma máquina de guerra do exército imperialista britânico e, ao ser reconstruído, assume o papel do soldado Jeraiah Jip. Gay, não somente assume o papel do militar raso como, ao longo da peça, passa a acreditar ser o próprio Jip.

URIA – Um tipo destes transforma-se só por si. Se o atirarem para dentro de um charco, em dois dias crescem-lhe barbatanas. E tudo porque ele não tem nada a perder (BRECHT: 1953b, p.36)

[...]

URIA no centro – Camaradas, rebentou a guerra. O tempo da desordem terminou. Já não podemos atender a desejos pessoais. E sendo assim o estivador Galy Gay de Kilkoa tem de se transformar, em passo de corrida, no soldado Jeraiah Jip. (BRECHT: 1953b, p.47)

[...]

JESSE dirigindo-se para o fundo, para os soldados. – A lua ainda não nasceu e ele já afirma que é o Jip. (BRECHT: 1953b, p.58).

[...]

GALY GAY – Alto! Não digas três ou ainda te arrependes. Se se põem a disparar, ainda me acertam. Alto! Não, ainda não. Ouçam! Eu confesso! Confesso que não sei o que me aconteceu. Acreditem em mim e não se riam, sou um homem que não sabe quem é. Mas esse Galy Gay não sou, isso eu sei. O que deve ser fuzilado não sou eu. Mas quem é que eu sou? Não me consigo lembrar; ontem à noite, quando começou a chover, ainda sabia. Ontem à noite choveu, não choveu? Imploro-vos, olhem para aqui, ou para ali, o sítio de onde ele desaparece é o Galy Gay, e também o sítio de onde ele aparece. (BRECHT: 1953b, p. 61).

Um homem é um homem se passa na Índia, sob colonização britânica e inspirada nas narrativas de Rudyard Kipling²⁶, e neste processo o dramaturgo alemão constrói, desconstrói e reconstrói um homem (e uma personagem) à medida das necessidades exigidas para o momento. Na peça, Brecht leva o silogismo shakespeariano do “ser ou não ser eis a questão”, a máxima, pois a personagem Galy Gay que é ninguém, ao assumir por conveniência o papel do soldado Jeraiah Jip que é alguém, chega num determinado ponto que não sabe mais quem é:

POLLY *com a roupa*: - Porque é que o senhor não quer ser o Jip? (*Fairchild aparece na janela*).

GALY GAY – Porque sou Galy Gay (BRECHT: 1953b, p. 37).

[...]

FAIRCHILD – Diga à senhora como se chama.

GALY GAY – Jeraiah Jip. (BRECHT: 1953b, p. 43).

E nessa encruzilhada, uma armadilha é preparada para a personagem que começa a martirizar-se com sua própria hesitação do resistir, do subsistir e do persistir. Gay, ao negar-se e assumir-se como Jip, não se reconhece mais, ultrapassando a linha da própria constatação e iniciando um lento processo de desconstrução.

A personagem não se reconhece como um elemento importante à sociedade, muito menos, sua função para o desenvolvimento do país ante a falta de perspectivas e desesperança, em meio à rotina, ao sair para comprar um peixe para o almoço. No meio do caminho, Gay é surpreendido por uma vendedora que lhe convence que a mudança de ideias é sempre uma alternativa melhor e, por esse motivo, ele deveria desistir de sua ideia inicial e trocar a sua compra por um pepino.

BEGBICK - Estou a ver. Faça como muito bem entender,

GALY GAY - Não, tem de acreditar em mim quando digo que gostaria muito de lhe ser agradável.

BEGBICK - Cale-se, quanto mais fala, pior.

GALY GAY - Não é minha intenção, de maneira nenhuma, decepcioná-la. Se ainda me quiser vender os pepinos, tem aqui o dinheiro.

Uria para Polly e Jesse

URIA - Aqui está um homem que não sabe dizer não. (BRECHT: 1953b, p.14).

²⁶ Foi um dos escritores mais populares da Inglaterra, em prosa e poema, no final do século XIX e início do XX. É considerado o maior "inovador na arte do conto curto". Os seus livros para crianças são clássicos da literatura infantil; e o seu melhor trabalho dá mostras de um talento narrativo versátil e brilhante.

Indubitavelmente, Brecht utiliza da alegoria “pepino” para apresentar a metáfora de que a falta de certeza, de convicções, de senso crítico, de consciência sócio-política e de princípios, pode fazer com que qualquer pessoa tome as decisões que lhes são sugeridas, ainda que elas não lhe sejam apropriadas. O autor conduz a plateia à reflexão sobre a falta de formação, percepção dos papéis e funções sociais, além do autoconhecimento dos cidadãos. Logo após essa cena, Galy Gay encontra um grupo de soldados britânicos que, ao saquear um templo em busca de dinheiro para comprar bebidas, havia perdido um dos membros do grupo e precisam de alguém para compor o quarteto, antes que os oficiais do exército percebam a ausência daquele.

Nesse momento, inicia-se um debate entre as personagens sobre a identidade de Galy Gay que, a seguir, é posta em negociação com os soldados. Gay, devido a sua ingenuidade e por não dispor de maiores informações sobre os acontecimentos sociais e políticos, acredita que a proposta dos soldados possa lhe ser vantajosa.

URIA – Aqui está o nosso homem.

JESSE – Um homem que não sabe dizer não

POLLY – E ainda por cima tem os cabelos ruivos como do nosso Jip. (BRECHT: 1953b, p.14).

[...]

JESSE empurrando Galy Gay até ao tabique - Meu caro senhor, o senhor está em boas condições de fazer um pequeno favor a três pobres soldados metidos num aperto, sem que isso represente para si grande incômodo. (BRECHT: 1953b, p.18).

Com isso, o protagonista aceita vender a sua identidade em troca de alguns charutos e umas garrafas de cerveja:

GALY GAY - Meus senhores, a minha profissão de estivador obriga-me, seja qual for a situação que a vida apresente, a arranjar maneira de me safar estava a pensar, duas caixas de charutos e quatro ou cinco garrafas de cerveja. (BRECHT: 1953b, p. 21).

Ao apresentar a cena desse modo, Brecht revela à plateia que qualquer banalidade possa ser motivo para o indivíduo perder a noção de sua função e importância social, sua identidade e seus princípios, quando não dispõe de repertório reflexivo e/ou não está atento às necessidades críticas sobre o que lhe é proposto socialmente. O requinte pelo qual Brecht revela seu argumento dramaturgicamente vem ao encontro de sua proposta de aliar reflexão e entretenimento em seus espetáculos. Ao criar cenas e contextos fora do convencional, o autor conduz o tom cômico e crítico de maneira a estimular o entretenimento e a reflexão crítica caminhando juntos em sua obra.

Galy Gay é um “herói negativo” que não é o típico sujeito do drama, mas sim, o objeto reduzido à condição de mercadoria, a uma máquina à serviço da lógica de autovalorização do capital pela guerra imperialista. Galy Gay, ao entrar para o exército de outro país, com uma identidade falsa, começa a buscar na fonte de seu trabalho como soldado a proteção dos ideais de um país desconhecido, assim como a vitória na produção do seu trabalho. (BOTELHO: 2016, p. 257).

Para o pesquisador de teatro Vagner de Souza Vargas (2016, p. 46), os soldados, para enganar Gay sobre quais seriam os frutos e a utilidade da produção de sua força de trabalho, o ludibriam por meio do álcool e entretenimento, com falsas promessas de prosperidade, caso consigam melhores resultados em suas empreitadas:

URIA - A vida do soldado é muito agradável. Todas as semanas recebemos uma mão cheia de dinheiro, apenas e só para que possamos marchar por toda a Índia e nos deslumbremos com estas ruas e estes pagodes. E faça o favor de observar estes confortáveis sacos cama de cabedal, que são distribuídos de graça aos soldados, e dê uma olhadela a esta metralhadora com o selo de garantia da firma Everett e Companhia. O nosso principal passatempo é ir à pesca e a Mamã, que é o nome com que, por brincadeira, batizamos o exército, compra-nos o respectivo material, e enquanto estamos à pesca vamos ouvindo melodias tocadas às vezes por bandas militares. O resto dos dias são passados a fumar no bungaló ou a olhar tranquilamente para o palácio dourado dum desses rajás que o senhor, se lhe apetecer, também pode matar a tiro. As damas esperam muita coisa de nós, soldados, mas nunca dinheiro, e o senhor não deixará de concordar que isso é mais um aliciante (BRECHT: 1953b, p. 37).

Nessa parte, Brecht expõe o fato de que os cidadãos perdem o seu valor, tanto no que se refere à individualidade, quanto à falta de percepção que sua força de trabalho produz e pode realmente não estar melhorando a sua qualidade de vida. Para Botelho (2016, p. 257), Gay, assim como as demais personagens de Brecht, é uma contradição viva, atravessado por contradições objetivas dos processos sociais que o dramaturgo coloca em cena, ao invés de transformá-las em contradições subjetivas das personagens, como faria o drama burguês tradicional. As relações pessoais da peça são trocadas por mercadorias e acordos de compra e venda. Estes fatores são definitivos para que Gay deixe ser levado pelos soldados, resultando, em última instância, na negação de sua própria identidade e em sua transformação e incorporação ao pelotão do exército. É na permuta por bebidas, charutos e comida que ele, aos poucos, adere às propostas dos soldados. E pela venda de um suposto elefante, inventado aleatoriamente e atribuído ao exército britânico, que Gay acaba caindo em uma armadilha.

URIA [...] - Para essa finalidade, vamos envolve-lo num negócio, como é próprio dos nossos tempos, e para isso vamos construir um elefante artificial. Polly, pega naquela vara e na cabeça de elefante, que está ali pendurada na parede, e tu, Jesse, pega nesta garrafa e sempre que o Galy Gay olhar para o elefante, despeja para que pareça que o elefante está a verter águas. E eu cubro-vos com este mapa. *Armam um elefante artificial*. Vamos oferecer-lhe este elefante e trazemos-lhe um comprador e mal ele o tenha vendido prendemo-lo e dizemos-lhe: com que então a venderes um elefante do exército? Nessa altura, ele vai sem dúvida preferir

ser o Jeraiah Jip, o soldado a caminho da fronteira do norte em vez de galy gay, o criminoso que até pode vir a ser fuzilado.

SOLDADO - Mas acham que ele vai acreditar que isto é um elefante?

JESSE – Está assim tão mau?

URIA – Digo-vos que ele vai acreditar que é um elefante. Até era capaz de acreditar que esta garrafa de cerveja é um elefante, se alguém apontasse para ela e dissesse: quero comprar este elefante. (BRECHT: 1953b, p. 47).



Figura 06: cena da peça *Um homem é um homem*, da Cia. Portuguesa, Teatro da Cornucópia, 2005

Com essa artimanha Galy Gay receberá sua sentença de morte, pois será sujeitado a um falso fuzilamento: morte, seguido de um enterro simbólico de sua antiga identidade. O protagonista deverá negar a sua identidade, matar o seu 'eu' para assumir a nova condição que a carreira militar está lhe oferecendo. Na sequência é realizado um enterro fictício de um homem anônimo, como se as identidades afastadas do exército fossem descartáveis e facilmente vendidas em troca de poder, estabilidade e segurança. Assim, Gay diz:

Eu não poderia, sem morrer em seguida, contemplar em um caixão, o rosto vazio de um homem, cuja imagem um dia eu vi refletida na água da fonte e, agora, eu sei, está morto. Por isso, eu não posso abrir esse caixão, pois esse medo se apoderou dos meus eus. E eu, meu eu e o outro eu, nós somos úteis e, por isso, somos utilizáveis. (BRECHT: 1953b, p. 69).

Terminado o enterro simbólico, Gay é confrontado pelos seus colegas com o seguinte dilema: para progredir na vida é necessário abraçar a carreira militar e, concomitantemente, ver aumentado seu poder. Durante toda a peça, temos a analogia entre ser humano, animal e máquina. Gay é, desde a primeira cena, comparado a um elefante

MULHER - Tu és como um elefante, que é o animal mais corpulento de todos, mas que, quando embala, dispara como um comboio de mercadorias [...] (BRECHT: 1953b, p. 01).

Enquanto que os soldados, por sua vez, são comparados a máquinas de guerra a serem abastecidas por bebidas alcoólicas que os levam a perderem o autêntico Jeraiah Jip.

JIP – Para isso é preciso cerveja. *Cai.*

POLLY – Se os tanques devastadores da Nossa Rainha se têm de atestar de combustível para os que possam ver a rodar pelas malditas estradas deste Eldorado imenso, também a cerveja é indispensável para os soldados! (BRECHT: 1953b, p. 04).

Galy Gay opta pela apatia, pela não tomada de posicionamento e assume a identidade, os ideais e as causas que os demais lhe propõem sem questionar as consequências que essa atitude causará em sua vida. De acordo com Vargas (2016, p. 48), cada vez mais, Gay se torna um soldado obstinado, melhorando suas atitudes e atividades militares. Porém, sem compreender os objetivos de seu trabalho, muito menos sem compreender a real função de uma artilharia em uma guerra que ele mesmo desconhece. O protagonista se entrega ao trabalho, sem se reconhecer nele, sem ao menos possuir uma identidade constituída ao longo de sua trajetória de vida. Na medida em que Gay se torna soldado, mais esquece quem é e mais se entrega a sua decadência.

Ao ter sua individualidade destruída, Gay simultaneamente se fortalece. Ele é um fraco que pode ser manipulado e não sabe dizer não, mas na pele de Jeraiah Jip, pelo contrário, é mais forte. Inegavelmente, só se torna mais forte após ter deixado de ser individualista, vindo a se tornar mais forte na coletividade. É pela força do coletivo que ele se torna um soldado e que destrói sozinho uma fortaleza ao final da peça.

GALY GAY – Bom, e agora vou disparar uma série de cinco tiros de canhão!
Ouvem-se o primeiro tiro.

[...]

GALY GAY – Aquilo já nem se pode chamar um monte. *(Começa a desmoronar-se a fortaleza)*

POLLY – Olhem!
Entra cinco Sangrento

GALY GAY – Que barbaridade! Deixem isto comigo, agora já sei o que é o sabor do sangue. (BRECHT: 1953b, p. 85).

Sendo assim, Gay é levado à ação devido a seu processo de transformação e por ter seu caráter destruído, sendo inserido em um coletivo. No entanto, insere-se num coletivo desumanizador que é o exército, tornando-se mero número a serviço da guerra imperialista. Portanto, a transformação de Gay apresenta uma característica ambígua pela ênfase na mutabilidade do sujeito, haja visto que o vislumbre, da possibilidade de

transformação em sentido emancipador, de inserção em outras formas de coletividade não seja explorado na peça. Gay assume sua nova identidade de soldado, esquecendo de sua própria esposa, pois durante o diálogo de reencontro do casal, o protagonista nega por três vezes ser a pessoa que sua esposa veio buscar.

MULHER DE GALY GAY – Queiram desculpar esta mulher humilde, meus senhores, e também a minha roupa, mas sai às pressas. Ah, estás aí, Galy Gay, mas será que és mesmo tu, metido nesta farda de soldado?

GALY GAY – Não

MULHER DE GALY GAY – Não te estou a entender. Como é que tens vestida uma farda de soldado? Não te fica nada bem, toda a gente te diria o mesmo. És mesmo um homem estranho Galy Gay.

GALY GAY – A mulher não está de boa cabeça.

[...]

MULHER DE GALY GAY – O que é que estás a dizer? Eu a confundir-te como outro? Estiveste a beber? Ele não aguenta a bebida.

GALY GAY – Sou tanto o teu Galy Gay como sou o comandante supremo do exército.

[...]

FAIRCHILD – Diga à senhora como se chama.

GALY GAY – Jeraiah Jip.

MULHER DE GALY GAY – Isto é incrível! Se bem que, quando me ponho a olhar para ele, sargento, quase me convenço de que é um bocado diferente do meu marido Galy Gay, o estivador, é um bocado diferente embora não saiba dizer em quê. (BRECHT: 1953b, p.42-43).

Para Pallottini (2013, p. 142), o comportamento de Gay é duvidoso: ele parece ser um homem comum, que sai da sua casa de manhã para comprar um peixe e manda sua mulher pôr a panela no fogo. No entanto, pouco depois, é visto carregando a cesta da Viúva Begbick, provavelmente para ganhar algum dinheiro. Mas e o peixe? Logo em seguida, aceita mudar de personalidade, também para levar alguma vantagem, e se convence da existência de um elefante que, em termos reais, não existe. Aqui as convenções são criadas ou determinadas para que se aceite a existência do elefante, mas tudo parece feito de propósito, valendo tudo, o que se leva à seguinte conclusão: nada vale nada.

As características dramáticas das personagens didáticas são entidades criadas para ilustrar algo ou para comprovar alguma tese. A cena não é “transfigurada” pelo lugar da ação; ela exhibe sua materialidade, seu caráter exibicionista e demonstrativo. Ela encarna a ação, mas a mantém à distância. A personagem dramática apesar de procurar didaticamente ensinar uma lição significativa, emprega uma personagem destituída de significado. Galy Gay não tem história, não tem origens, é um ser cuja existência parece tão insignificante que se utiliza de um subterfúgio escapista, para tentar se reconstruir, procurando dar valor a sua essência referencial. No entanto, essa personagem, por mais que se aproprie da função social de outra, se esvazia de si mesmo, se desconstrói, mas não consegue reconstruir-se, pois, continua sem entender qual a sua tangível posição

social. Esta desfragmentação da referencialidade do eu, é uma característica latente das obras de Brecht que, ao procurar revelar axiomas diacrônicos, emprega personagens desprovidas de identidade.

2.3 – A DESCONSTRUÇÃO DO HERÓI EM A VIDA DE GALILEU

A terceira fase da dramaturgia brechtiana, ainda em acordo com a classificação sugerida por Bornheim, foca, sobretudo, nas questões científicas. O ceticismo e a dúvida científica substituem o didatismo. Nessa fase, as obras de Brecht buscam transcrever as suas teorias mais importantes sobre teatro e a interpretação teatral (*Pequeno Organon para o Teatro, 1976, Bertolt Brecht*). Suas peças procuram uma conciliação com o entretenimento. O objetivo primordial agora é divertir a plateia sem, no entanto, deixar de exercer a sua função primordial: educar. Dessa fase, as peças mais importantes são: *O Julgamento de Lucullus (1938-39)*, *Quanto Custa o Ferro (1939)*, *A Alma Boa de Se Tsuan (1939-42)*, *A vida de Galileu Galilei (1938-43)* *O Sr Puntila e seu criado Matti (1940)*, *A Resistível Ascensão de Arturo Ui (1941)*, *As Visões de Simone Machard (1942-43)*, *Schweik na Segunda Guerra Mundial (1941-43)*, *O Círculo de Giz Caucasiano (1943-45)*, *Antígone (1947)*, *Os Dias da Communa (1948-49)*, *O Tutor (1950)*, *Herrnburger Bericht (1951)*, *Coriolanus (1951-53)*, *O Julgamento de Joana D'Arc, (1952)*, *Don Juan (1952)*, *Turandot (1953-54)* e *Trumpetes e Tambores (1955)*.

Sobre a proposta teatral de Brecht, conhecida também como Teatro Épico, merece um pequeno aparte, pois, conforme afirma Rosenfeld (1985, p. 133), “falar em Brecht e do Teatro Épico afigura-se hoje como uma e a mesma coisa, como se esse teatro fosse uma invenção do autor de *Mãe Coragem e seus filhos*”. Todavia, é importante realizar uma distinção entre o termo ‘épico’, que é próprio e técnico da literatura, cujos primeiros registros são oriundos da obra “*A República*”, de Platão.

No livro nº três, Sócrates explica que há três tipos de obras poéticas: “O primeiro, inteiramente por Imitação” o poeta desaparece, deixando falar em seu lugar as personagens. Isso ocorre na tragédia e na comédia. O segundo tipo é um simples relato do poeta, que encontramos principalmente nos ‘dítirambos’ - gênero que equivaleria na contemporaneidade ao lírico; o terceiro, por fim, une ambas as coisas e é encontrado nas epopeias. Neste tipo de poemas, manifesta-se, seja no próprio poeta (nas descrições e na apresentação das personagens), seja em uma ou outra personagem, quando o poeta procura suscitar a impressão que não é ele quem fala e sim a própria personagem; isto é, nos diálogos que interrompem a narrativa. (ROSENFELD: 1985, p. 15-16).

No entanto, desde a época da antiguidade o épico não era um gênero preterido pelos poetas, pois, conforme Szondi (2001, p.23), na Poética, Aristóteles escreve:

“O poeta deve (...) lembrar-se de não dar forma épica à sua tragédia, por épico entendo, porém, um conteúdo de muitas ações, como se alguém quisesse dramatizar, por exemplo, a matéria inteira da *Ilíada*”.

De acordo com Brecht (1978, p.46), “a expressão ‘teatro épico’ pareceu, para muitos, contraditória, pois, a exemplo de Aristóteles, considerava-se que a forma épica e a forma dramática de narrar uma fábula eram fundamentalmente distintas uma da outra”. Além da forma épica, Brecht provoca uma outra inovação em seus espetáculos, no que tange a escolha temática das suas peças, optando pelas questões sociais. A ciência, o preço do petróleo, a inflação, as crises econômicas, a burguesia, a tecnologia, os baixos salários, o desemprego, as guerras, as lutas sociais, a família, a religião, o trigo, o comércio de animais de abate, entre outros temas, fazem parte do repertório do dramaturgo alemão.

Esse teatro procura fazer com que a plateia aprenda e possa abstrair lições e engendrar pensamentos analíticos em relação aos temas propostos. Para isso, o aprendizado não pode ocorrer através das regras aristotélicas do tempo e do espaço, pois, a compreensão desses temas chega na forma narrativa, com quadros descontínuos, geralmente, no tempo passado. A necessidade de propor um método para contar histórias teatrais se justifica

Pela necessidade de um teatro que não proporcione somente as sensações, as ideias e os impulsos que são permitidos pelo respectivo contexto histórico das relações humanas [...] mas sim, que empregue e suscite pensamentos e sentimentos que desempenhem um papel na modificação deste contexto. (BRECHT: 1978, p. 113).

Sobre esta questão é importante salientar que não se está mais pensando em um teatro de ilusão, em que se criam personagens que levam a plateia a um encantamento, na verdade

Foi necessário dar às personagens proporções diversas e também as situações tiveram de ser construídas segundo uma perspectiva diversa, conforme a natureza da diversão possível e necessária em cada forma de convívio humano. Deve-se narrar as histórias de uma forma distinta a fim de que se possam divertir aos helenos, para quem não havia possível escapatória da lei divina, ainda que esta fosse desconhecida, ou aos franceses, com a sua graciosa autossuficiência que o código de deveres palacianos exige dos grandes senhores do mundo, ou aos ingleses da era elisabetana, com o seu narcisismo de homens novos, totalmente libertos de inibições. (BRECHT: 1978, p.103).

Para Brecht (1978, p.87), “o teatro popular é, habitualmente, rude e despretensioso [...] os maus são punidos e os bons se casam. Quem é trabalhador recebe heranças, quem é preguiçoso fica ‘a ver navios’”. As técnicas dos dramaturgos populares são praticamente universais e quase não se modificam. As personagens desse teatro são análogas ao teatro medieval-cristão que, mediante aos seus esforços meritocráticos,

recebem as benesses de Deus. Essas situações são grotescas e não têm, de um modo geral, personagens instigantes e quase não têm variedade de papéis. A monótona fabulação é rejeitada, assim como é rejeitada a monotonia da fabulação; as novas peças não apresentam fábula e mal têm um fio condutor, portanto, essa tradição cênica decrépita deve ser rejeitada. A plateia da era da ciência precisa de um espetáculo que seja científico, que represente as relações sociais como são. Não se convém mais apresentar personagens inverossímeis com soluções irracionais para os desfechos.

Nessas fábulas, Aslan (1994, p. 160) afirma que “a ação teatral não é mais dramatizada, não se desenvolve como uma curva ascendente até o desfecho; ao contrário, o enredo é interrompido constantemente para dar tempo à plateia refletir, comentar, invocar argumentos contraditórios”. Conforme Brecht (1978, p. 119), “assim como o ator não deve iludir o público de forma que este não o veja, mas à personagem fictícia no palco, também não se deve simular que o que acontece no palco não é ensaiado, mas sim, que acontece pela primeira vez”.

A proposta do teatro épico brechtiano é racional, lógica e na sua terceira fase, acrescentada de maturidade científica, pois procura uma forma de representação, tanto para a fábula, quanto para os atores que executam as ações das personagens. A personagem épica de Brecht tem por objetivo despertar na plateia uma emoção que se origina a partir da aprendizagem, haja visto que aprender pode ser emocionante e, portanto, não há espaço para personagens que não estejam dispostas a ensinar algo.

Rosenfeld (1985, p. 66), salienta que “o teatro épico de Brecht não visa suprimir a emoção, o que em matéria de teatro seria incongruente. O que essa proposta teatral deseja é elevar a emoção ao entendimento e à crítica”. Apesar de não suprimir as emoções, a proposta brechtiana procura desenvolver em suas personagens um efeito de distanciamento para exercer crítica social e para apresentar um relato histórico das reformas efetuadas. Por isso, a plateia é prevenida em relação ao conteúdo das cenas que vão se desenrolar, através das didascálias²⁷; evitam dar-lhe um elemento patético; tende-se para um teatro filosófico. A emoção que se quer evitar, nesse caso, é o transe hipnótico que, ao contrário, não constrói conhecimento e não proporciona aprendizagem. A emoção que se quer gerar na plateia é o efeito crítico das cenas que, para Brecht, é digna de um ser pensante e por si só, menos cansativa.

Assim, a personagem da fase científica que será analisada é Galileu Galilei, da peça *A vida de Galileu*. Brecht (1976, p.33) afirma “que o teatro não poderia ignorar que

²⁷ Instruções dadas pelo autor a seus atores, para interpretar o texto dramático. No emprego moderno: indicações cênicas ou rubricas.

somos filhos de uma era científica e que nossas vidas estão determinadas pela ciência e pelos novos parâmetros criados ou potencializados pela atividade científica”. Na tentativa de criar um teatro que se comunicasse com a era científica, o dramaturgo elaborou uma poética autêntica. Em seu exílio nos Estados Unidos, o dramaturgo trabalhou sobre *A Vida de Galileu*, a história de um cientista que negou sua verdade para sobreviver. Galileu estimava examinar o céu e formulou uma teoria que desafiava os dogmas da Igreja Católica Renascentista e por isso, acabou sendo confrontado num tribunal da Santa Inquisição.

De acordo com o ator e pesquisador de teatro Yaska Antunes (2010, p.03), a primeira cena da personagem Galileu é longa e complexa, mas genial. [...] “Em um primeiro momento, deparamo-nos com o vigor de Galileu entusiasmado com suas novas descobertas. Vemo-lo explicar e contrapor, por meio da lógica, as duas visões de mundo opostas e em conflito: a visão ptolomaica e a copernicana”. A forma como Brecht encontrou para colocar o espectador ao par do debate que marcou o século XVII é, no mínimo criativa. Por intermédio de um monólogo, Galileu demonstrou a complexidade destas teorias ao discípulo Andrea, um garoto de oito anos, filho da governanta:

ANDREA (*move as esferas*) - É bonito. Mas nós estamos fechados lá no meio.

GALILEU (*se enxugando*) - É, foi o que eu também senti, quando vi esta coisa pela primeira vez. Há mais gente que sente assim. (*Joga a toalha a Andrea para que ele lhe esfregue as costas.*) Muros e cascas, tudo parado. Há dois mil anos a humanidade acreditou que o Sol e as estrelas do céu giram em torno dela. O papa, os cardeais, os príncipes, os sábios, capitães, comerciantes, peixeiras e crianças de escola, todos achando que estão imóveis nessa bola de cristal. Mas agora nós vamos sair para fora, Andrea, para uma grande viagem. Porque o tempo antigo acabou, e agora é um tempo novo. Já faz cem anos que a humanidade está esperando alguma coisa. As cidades são estreitas, e as cabeças também. Superstição e peste. Mas agora. Veja o que se diz: se as coisas são assim, assim não vão ficar. Tudo se move, meu amigo. Gosto de pensar que tudo tenha começado com os navios. Desde que há memória, eles vinham se arrastando ao longo da costa, mas, de repente, deixaram a costa e exploraram os mares todos. Em nosso velho continente nascia um boato: existem continentes novos. E agora que os nossos barcos navegam até lá, a risada é geral nos continentes, O que se diz é que o grande mar temido é uma lagoa pequena. E surgiu um grande gosto pela pesquisa da causa de todas as coisas: saber por que cai a pedra se a soltamos, e como sobe a pedra que arremessamos. Não há dias em que não se descubra alguma coisa. Até os velhos e os surdos puxam conversa para saber das últimas novidades. Já se descobriu muita coisa, mas há mais coisas ainda que poderão ser descobertas. De modo que também as novas gerações têm o que fazer. Em Siena, quando moço, vi uma discussão de cinco minutos sobre a melhor maneira de mover blocos de granito; em seguida, os pedreiros abandonaram uma técnica milenar e adotaram uma disposição nova e mais inteligente das cordas. Naquele lugar e naquele minuto fiquei sabendo: o tempo antigo passou, e agora é um tempo novo. Logo a humanidade terá uma ideia clara de sua casa, do corpo celeste que ela habita. O que está nos livros antigos não lhe basta mais. Pois onde a fé teve mil anos de assento, sentou-se agora a dúvida. Todo mundo diz: é, está nos livros – mas agora nós queremos ver com nossos olhos. As verdades mais consagradas são tratadas sem cerimônia; o que era indubitável, agora é posto em dúvida. Em consequência. Formou-se um vento que levanta as batinas brocadas dos príncipes e prelados, e põe à mostra pernas gordas e pernas de palito, pernas como as nossas pernas. Mostrou-se que os céus estavam vazios, o que causou uma alegre gargalhada. Mas as águas da terra fazem girar as novas rocas, e nos estaleiros, nas casas de

cordame e de velame, quinhentas mãos se movem em conjunto, organizadas de maneira nova. Predigo que a astronomia será comentada nos mercados, ainda em tempos de nossa vida. Mesmo os filhos das peixeiras quererão ir à escola. Pois os habitantes de nossas cidades, sequiosos de tudo que é novo, gostarão de uma astronomia nova, em que também a terra se mova. O que constava é que as estrelas estão presas a uma esfera de cristal para que não caiam. Agora juntamos coragem. E deixamos que flutuem livremente, desancoradas e elas estão em grande viagem, como as nossas caravelas, desancoradas e em grande viagem. E a Terra rola alegremente em volta do Sol, e as mercadoras de peixe, os comerciantes, os príncipes e os cardeais, e mesmo o papa, rolam com ela. Uma noite bastou para que o universo perdesse o seu ponto central; na manhã seguinte, tinha uma infinidade deles. De modo que agora qualquer um pode ser visto como centro, ou nenhum. Subitamente há muito lugar. Nossos navios viajam longe. As nossas estrelas giram no espaço longínquo, e mesmo no jogo de xadrez, agora a torre atravessa o tabuleiro de lado a lado. Como diz o poeta: “Ó manhã dos inícios! ... (BRECHT: 1953c, p. 04-05).

Vemo-lo agir com relativa rispidez e pragmatismo ao receber a visita de um jovem nobre em busca de aulas de matemática. Galileu, com seu temperamento enérgico e mordaz, recomendou ao jovem:

GALILEU (*quase amável.*) - E por que é que precisa ser a física e não a criação de cavalos? (*Entra Dona Sarti, sem que Galileu perceba.*)

LUDOVICO - Minha mãe acha que um pouco de ciência é necessário. Hoje todo mundo toma o seu vinho com ciência, o senhor sabe.

GALILEU – O senhor podia escolher uma língua morta ou teologia. É mais fácil. (*Vê Dona Sarti.*) Bom, nos veremos terça feira de manhã. (BRECHT: 1953c, p.12).

Somente com a chegada da governanta, Dona Sarti, mãe do jovem discípulo, que exerce um pequeno poder dentro de casa de Galileu, em virtude da administração da economia doméstica que o cientista acabou aceitando o nobre aluno. Ela disse que:

DONA SARTI - o dinheiro para pagar o leiteiro anda faltando. (BRECHT: 1953c, p. 02).

A figura heroica e histórica de Galileu começa a ser desconstruída com a constatação de que é um ser mesquinho, egoísta, narcisista preocupado com os estudos, porém, sem tempo para eles, enquanto está mergulhado em dívidas, frustrado pela falta de reconhecimento de seu trabalho, abatido por não conseguir ter uma vida de um autêntico aristocrata burguês.

GALILEU - É claro que sim, de ouvir falar. Mas o aparelho que eu construí para esses bolhas do Conselho é muito melhor. Como é que eu posso trabalhar com o oficial de justiça na sala? E Virginia logo ... logo, precisa de um dote, ela não é inteligente. Depois eu gosto de comprar livros, e não são só livros de física, e gosto de comida decente. Quando como bem é que me vem as melhores ideias. Época miserável! Eles me pagam menos que ao cocheiro que lhes transporta os barris de vinho. Quatro feixes de lenha por duas aulas de matemática. Agora eu agarrei quinhentos escudos, mas não dá para pagar as dívidas, algumas de vinte anos.

Cinco anos de sossego para as minhas pesquisas, e eu provaria tudo! Quero que você veja outra coisa ainda. (BRECHT: 1953c, p. 26-27).

Diante de todas as dificuldades, a personagem opta por atalhos com a esperança de uma vida confortável em Florença e não perde a oportunidade de procurar proteção do Duque de Médicis, aproveitando para mostrar suas descobertas acerca das estrelas.

GALILEU - Nada para você ver. Só umas manchinhas escuras no lado esquerdo de uma estrela grande para as quais eu preciso dar um jeito de chamar a atenção. (*Galileu fala a Sagredo, por cima da cabeça de sua filha.*) Acho que vou batizá-las de “estrelas mediceias”, em homenagem ao Grão-Duque de Florença. (*Falando à sua filha*). Uma coisa que a interessa, Virginia; provavelmente nos mudaremos para Florença. Eu escrevi uma carta para lá. Vendo se o grão-duque me quer para matemático da corte. (BRECHT: 1953c, p. 33).



Figura 07: A atriz Denise Fraga como Galileu Galilei, de Brecht. Foto: João Caldas, 2015

Galileu envia uma carta ao grão-duque, relatando os fatos e esse relato, demonstra que ele está um tanto quanto enaltecendo ao Ducado de Médicis, pois assim o escreve:

O egrégio nome da casa de Médicis irá garantir vida imortal às estrelas. (BRECHT: 1953c, p. 35).

Apesar de parecer, Galileu não é um bajulador, longe disso, o cientista se vale desse estratagema para tentar provar seus argumentos científicos e para conseguir derrubar as convicções quase que cristalizadas sobre os estudos astronômicos, sem poder expressar incisivamente as suas opiniões.

Para a pesquisadora de teatro Fernanda Isabel Bitazi (2008, p.79-80), o artifício que Galileu se vale, revela uma “personagem perspicaz, lúcida de seu papel e de sua dependência e subordinação em relação aos cargos mais influentes e poderosos da época, mas que, acima de tudo, quer revelar suas descobertas ao mundo”, ou seja, uma estratégia que convêm como argumentos de persuasão, haja visto que o grão-duque é uma criança de apenas nove anos de idade que é regida por um deslumbramento tipicamente infantil e que, por não possuir condições de exercer adequadamente as funções políticas de seu título, busca-se controlá-lo, seduzindo-o com os argumentos adequados.

GALILEU - Eu raramente escrevo a grandes personagens. (*Passa uma carta a Sagredo*). Você acha que a carta está bem?

SAGREDO (*lê em voz alta o fim da carta que Galileu lhe entregou*) - “Pois a nada aspiro tanto como estar mais próximo de vós, do sol nascente que iluminará nosso tempo”. – O Grão-Duque de Florença tem nove anos de idade. (BRECHT: 1953c, p. 34).

No entanto, as estratégias persuasivas de Galileu não surtem o efeito desejado, pois o jovem Grão-Duque não tem interesse nas descobertas feitas pelo cientista, pelo contrário, sua curiosidade está nas estrelas Mediceias que o telescópio pode mostrar. O garoto está ansioso para ver as estrelas que foram batizadas com o nome de sua família

COSMO - Eu quero ver o telescópio.

O MESTRE SALA - Vossa Alteza há de ter paciência, até que o Senhor Galileu volte da universidade com os outros senhores. (*Voltando-se para Dona Sarti*) O Senhor Galileu quer que os astrônomos examinem as estrelas que ele descobriu e batizou de “Medicéias”.

COSMO - Eles não acreditam no telescópio nem um pouco. Onde é que está? (BRECHT: 1953c, p. 37).

Essa ansiedade pode ser constatada pela didascália presente na réplica quatro que descreve o menino:

(*O menino balança a cabeça, olha a escada e, quando Dona Sarti faz que sim, sobe correndo.*) (BRECHT: 1953c, p. 37).

O protagonista não julgava que buscando proteção no Ducado de Médicis e estabelecendo residência fixa em Florença, efetivamente, estaria colocando-se sob a mira dos mais célebres e perigosos alcoses contrários as suas teorias, tendo em conta que, ficou posto em uma situação de preservar sua opinião, sendo sacrificado ou desculpar-se para poder escapar com vida.

PRIMEIRO SECRETÁRIO - Sua Eminência, o Cardeal Bellarmino, ao mencionado Galileu Galilei: o Santo Ofício decidiu que a doutrina de Copérnico, segundo a qual o Sol é o centro do universo, e é móvel, enquanto a Terra não é o centro do universo

e é móvel, é tola, absurda e herética na fé. Eu tenho a incumbência de pedir ao senhor que abjure essa opinião.

GALILEU - O que isso quer dizer? (BRECHT: 1953c, p. 65)

[...]

GALILEU - Roma deixou meu prestígio crescer porque eu calei. (BRECHT: 1953c, p. 78)

Ao renegar suas próprias convicções, Galileu mantém-se vivo e, no entanto, continua clandestinamente, redigindo suas teorias que só divulgará ao mundo assim que o mundo esteja pronto para ouvi-las.

GALILEU - Eu também não posso me dar ao luxo de ser assado no fogo, como um presunto. (BRECHT: 1953c, p.79).

[...]

ANDREA - Tem que ser mais leve que água, senão não flutuaria.

GALILEU - Hum, hum.

ANDREA - Como não flutua uma agulha de ferro. Tudo que é mais leve que água flutua, e tudo que é mais pesado afunda. Como queríamos demonstrar.

GALILEU – Andrea, você precisa aprender a pensar com cautela. Passe-me a agulha de ferro. Uma folha de papel. Ferro pesa mais que água? (BRECHT: 1953c, p. 80).

A personagem de Galileu é um convite a pensar sobre as relações entre produção do conhecimento, divulgação científica e poder. Outra característica dramática de Galileu é a abdicação de suas ideias e de suas teorias, desconstruindo o perfil do herói. De acordo com Bornheim (1992, p.241), “o tema da desconstrução do herói merece uma monografia especial”. Observe-se, no entanto, que a questão está presente no teatro brechtiano desde suas primeiras peças expressionistas com as personagens Baal e Kragler. É dentro da perspectiva da desconstrução que evolui a ideia do herói. Nota-se a diferença de base entre os indivíduos e o dramaturgo maduro: Baal e Kragler são heróis passivos, que sofrem no mundo e, mesmo na revolta e na negação, entregam-se irracionalmente ao seu curso cego. E essa cegueira irracional desaparece mais tarde. Certo ou errado, o mundo passa a ostentar uma transparência racional que é contraposta à modo da personagem principal.

Além da desconstrução da ideia do herói, Brecht apresenta Galileu não como um homem idealizado, mas como um ser afeito aos prazeres da mesa, dos argumentos e da ironia.

GALILEU - Sarti, vamos festejar. Traga uma garrafa do vinho siciliano, do velho! (BRECHT: 1953c, p. 81)

[...]

GALILEU - E outras novidades da Cidade Santa, afora a esperança de que eu volte a pecar? (BRECHT: 1953c, p. 82).

[...]

GALILEU - Vejam só, eles agora precisam de homens como Barberini, que tenha lido um pouco de matemática! As coisas estão entrando em movimento. Federzoni.

Talvez chegue um tempo em que não será preciso se esconder, como um malfeitor, para dizer que dois e dois são quatro. (a *Ludovico*) Eu acho saboroso esse vinho, Ludovico e você o que acha? (BRECHT: 1953c, p. 82).

Conforme Pallottini (2013, p.139), “Galileu Galilei é um cientista do Renascimento, um homem sensual que gosta de bem viver e bem comer, e tem ideias com as quais não concordam os poderosos”. Ao lado dos prazeres do corpo, o Galileu de Brecht valoriza os prazeres do intelecto. Acredita na alegria do aprendizado, no conhecimento que gera prazer e na razão. Por isso, lhe parece natural que suas convicções fossem aceitas. Em outro diálogo com Sagredo, em que este aconselha o cientista a ter cautela com a divulgação de suas descobertas, esbraveja:

GALILEU - Eu não entendo como você pode amar a ciência, acreditando nisso. Só um morto é insensível a um bom argumento. (BRECHT: 1953c, p. 30).

Ao teatro cabe intervir no mundo social, assim como a ciência de Galileu interveio na sociedade de sua época. O dramaturgo Brecht e o homem cientista e histórico, o verdadeiro Galileu, buscaram elaborar uma nova forma de comunicação e, na tentativa de transformar o antigo discurso, Galileu recorre à arte. E Brecht à ciência. Galileu no campo da ciência e Brecht com o seu teatro épico, ambos buscam intervir nos acontecimentos sociais de seu tempo e mostram ao mundo como ele é passível de mudança. Conforme Bornheim (1992, p. 239), “a ciência tira o homem das trevas da ignorância, ou seja, arranca o homem do Reino de Deus e o transporta para o seu próprio domínio, para a vida natural, puramente terrena”. [...] Como esta fala da personagem central:

GALILEU - E a terra gira alegremente em torno do sol, e as peixarias, os comerciantes, os príncipes, os cardeais e até mesmo o papa, todos giram com ela. De um dia para o outro, o Universo perdeu o seu centro, e quando surge uma nova manhã, deparam-se nos inúmeros universos. Assim, hoje cada um pode ser considerado como sendo o centro – e ao mesmo tempo ninguém. (BRECHT: 1953c, p. 05).

Novamente, nesse ponto, percebe-se na obra de Brecht, sob o viés e a ótica da ciência, a desconstrução da personagem, que do centro do universo é reduzida a uma inexistência insignificante, agora não apenas social, mas cosmológica.

Ainda de acordo com Bornheim (1992, p. 241), faz-se evidente que o posicionamento de Brecht contra o herói não poderia ser radical. Sobretudo, se atentarmos para o caráter pedagógico de seu teatro, em que se busca despertar no espectador não somente a crítica racional, mas também, a ideia de que o indivíduo deve ser responsável

pelo curso e pela transformação do mundo e tais postulados, a coloração da ação individual cresce em importância. Recusem-se, entretanto, os extremos: nem o destino cego do teatro clássico, nem o esquecimento do mundo em que acaba incidindo o teatro burguês. E seja como for, a antipatia de Brecht pela figura do herói é palmar, e o mínimo que se deve dizer é que há esse deslocamento do indivíduo para o mundo concreto visto em si mesmo, medida e critério de toda ação.

Para Pallottini (2013, p.140), “à primeira vista, o procedimento de Galileu é pragmático: morrendo, interromperia suas investigações e não daria ao mundo ciência de sua obra. Ao optar-se pela retratação, salvou para o futuro um cientista em plena atividade”. No entanto, não é assim que Galileu é visto pelo autor da peça. Ao contrário, o cientista não é um herói por ter salvo seus trabalhos científicos em favor do mundo. Sua falha também não é o fato de se ter entregue ao poder por amor à sobrevivência, mas sua falha reside justamente no fato de ter se afastado dos homens, de não ter vivido para o saber, mas pelo saber. Brecht é o primeiro a procurar explicações para o comportamento da personagem Galileu. Para ele, não pode ser visto, julgado, ou até mesmo entendido sem antes se compreender de que contexto e à qual sociedade ele pertence. Não se pode condená-lo por critérios psicológicos ou morais; Galileu comete um erro político não participando da ignorância do povo e não fazendo o povo participar da sua sapiência. Seu erro consiste em realizar uma ruptura entre a sua inteligência e a ciência em contraposição ao povo.

Em *A vida de Galileu Galilei* o que está posto em discussão são as relações sociais e econômicas que fazem de uma personagem aquilo que ela é, quase que à sua revelia. Brecht pretende incluir a perspectiva científica em sua estética teatral e também vislumbra a possibilidade de se pensar em uma estética da ciência. O Galileu de Brecht, não é um herói que aparece de uma forma idealizada, ao contrário, a personagem é apresentada cheia de contradições, como um homem que gosta de comer bem, que quer ser rico e que abandona suas teorias para salvar a própria pele, por medo.

A petição de Galileu solicitando aumento de ordenado foi indeferida, a Universidade não dá de bom grado por teorias físicas a mesma quantia que paga pela teologia; dele, que se move num plano subestimado da investigação, apenas solicita algo que tenha utilidade para o dia-a-dia. Pela maneira como apresenta o seu tratado, notará que Galileu está habituado às recusas e às repreensões. O Curador aponta-lhe o fato de a República conceder liberdade de investigação, se bem que remunerando mal; Galileu responde que pouca coisa pode fazer com esta liberdade, desde que não disponha do tempo necessário que provém de uma boa remuneração. Convém que não atribua à impaciência de Galileu um caráter demasiado sobranceiro, senão a sua pobreza fica em segundo plano. Momentos depois ele está preso a lucubrações que precisam de uma explicação. O arauto de uma nova era de verdades científicas pondera acerca da possibilidade de burlar a República, apresentando-lhe o telescópio como invenção sua. Verificar que esta nova invenção, que ele estuda visando, unicamente, a dela se apoderar, não significa para Galileu senão a maneira de ganhar alguns ducados. [...] quase esqueceu o dinheiro, pois descobriu que o instrumento, além de ter uma importância

militar, é também valioso no campo da astronomia. [...] ao aceitar, lisonjeado, durante a cerimônia, as honras imerecidas, ao apontar ao sábio seu amigo as suas maravilhosas descobertas - repare bem em sua atitude teatral-, descobrirá nelas uma excitação muito mais profunda do que a que foi provocada pela perspectiva de lucro pecuniário. E, mesmo que a sua charlatanice pouco signifique sob este aspecto, ela revela a que ponto este homem está decidido a escolher o caminho mais fácil e a utilizar a sua razão tanto de uma forma inferior como de uma forma superior. Uma prova mais significativa está iminente, e não é verdade que uma fraqueza conduz a outra fraqueza? (BRECHT: 1978, p.127).

Conforme o pesquisador de teatro Renato Florencio Pavanelli Ortega (2013 p.03), o discurso e a perspectiva que Brecht apresenta sobre Galileu, “o intelectual [...] demonstra uma personagem no enredo que, por mais que tente provar ao mundo suas ideias, não se furta do direito e do prazer de sua vida”. Na passagem final da obra *A vida de Galileu*, em que a personagem é inquerida pela Igreja Católica, que na peça é entendido como uma metáfora para com os governos totalitários presentes no século XX, a personagem central apresenta os motivos verdadeiros da abjuração:

GALILEU - Eu abjurei porque tive medo da dor física. (e em seguida), diz: Eles me mostraram os instrumentos. (BRECHT: 1953c, p. 119).

Dessa afirmação, a análise que se pode fazer é a de que Brecht, ao criar Galileu, revela a ideia de uma personagem que é composta por características de fortes convicções de defesa de seus argumentos, a ponto de colocar sua vida em risco, porém, não a ponto de perdê-la, sendo que esta atitude é um reflexo do ambiente e do tempo de incertezas e imprevisibilidades às quais o próprio dramaturgo está inserido. Indubitavelmente, não há como deixar de realizar uma comparação autobiográfica entre a personagem Galileu e o dramaturgo Brecht, haja visto que todo intelectual com o objetivo de compor pensamentos e análises que vão contra a estrutura vigente, correm o perigo de vida, principalmente, na metade do século XX. Brecht, assim como Galileu, foi um desses intelectuais que precisou abandonar a sua pátria por colocar em risco a sua vida e a de seus familiares. Portanto, para Brecht, o intelectual representado por Galileu é um homem que pensa, reflete e desenvolve teorias e as defende, porém, é feito de carne, tem medo e receios, e quando percebe que diante de tempos de cerceamento das liberdades individuais e intelectuais, escolhe viver para continuar pensando sobre a sociedade e suas ideias, compreendendo que é melhor não morrer para poder presenciar a autenticidade de suas teorias.

Szondi (2001), com os adventos da “crise do drama” evidenciados na Teoria do Drama Moderno, da incomunicabilidade apontada no teatro do Absurdo, percebe que Brecht evidencia alguns elementos que vem ao encontro de propostas que preconizam, senão a desconstrução total da personagem, pelo menos, sua fragmentação parcial. Após

análise da personagem expressionista Baal, da personagem didática Galy Gay e da personagem científica Galileu Galilei, é possível concluir que Brecht levou ao teatro uma crítica das relações humanas dentro do mundo capitalista, se aproximando do teatro épico, preconizado desde a Grécia antiga cujos prólogos, interrupções, epílogos, relatos de mensageiros são igualmente restos do épico na forma dramática, meios para deixar adivinhar quem está falando e a quem se dirige.

Para Pavis (1999, p. 130-131), o gênero épico também foi utilizado na Idade Média para os mistérios e suas cenas simultâneas, sendo que este movimento de epicização (ou desdramatização) também é sensível em certas cenas no teatro renascentista de Shakespeare e se acentua no século XIX com Erwin Piscator. O teatro Brechtiano é uma síntese de todas as possibilidades disponíveis no período. Da arte do submundo e da arte do cabaré, que produz quadros relativamente independentes e curtos, o pesquisador alemão Lehman (2009, p. 106) afirma que sua ligação com o cabaré, suas representações oníricas e suas inovações de linguagem, como o estilo telegráfico e a sintaxe fragmentada, subvertem a perspectiva unitária baseada na lógica da ação humana; da música, além do distanciamento, também é usada para marcar o ritmo das ações de suas personagens; das revoluções e guerras encontra inspiração para, pedagogicamente, explicar os efeitos que estas palavras podem produzir e impactar na humanidade, ou seja, formula histórias didáticas em que se pode aprender algo. O Teatro Épico de Brecht não é em nada uma invenção de Brecht, mas, paradoxalmente, é em tudo, uma invenção do próprio Brecht.

O espectador compreende e distingue que existe uma dicotomia em relação ao ator e a personagem, através da técnica do distanciamento e da narrativa épica. Por isso, o ator em cena não assume se transformar completamente na personagem que representa, pois, é como se sua atuação no palco estivesse enfatizando uma proposta de representação épica que não procura a metamorfose total e integral do ator na personagem. E diante destes artifícios inovadores que Brecht propôs em seu teatro épico, percebe-se que as características dramáticas das personagens expressionista, didática e científica, sofrem uma ruptura, uma desconstrução que reflete a crise diacrônica que a arte, o teatro, o romance e os movimentos culturais da época estavam engajados em demonstrar nas suas produções. A personagem desse teatro, não tem voz, memória, sentido, desejos, ou movimentos e não consegue se entender através do diálogo, portanto, destitui-se da personagem o seu protagonismo.

A personagem brechtiana beira a contradição e isso não parece afetar muito o seu autor. O talentoso e selvagem poeta Baal não ama ninguém, mas mata Ekart por ciúmes; o estivador Galy Gay sai para comprar peixe e vira um soldado ou uma máquina

de guerra do exército Imperial Inglês; o genial físico e matemático Galileu Galilei é corajoso para pesquisar e encontrar as provas que confirmam o sistema Copérnico, mas se intimida na hora de as revelar diante do tribunal da Inquisição. A personagem, para Brecht, é uma entidade criada para exemplificar e provar alguma coisa. O século da razão exige um espetáculo racional e, por isso, Brecht desenvolve uma proposta teatral em que o espectador delega poderes à personagem para que esta atue em seu lugar, mas se reserva o direito de pensar por si mesmo, muitas vezes, em oposição a própria personagem.

Conforme o pesquisador em filosofia Reinaldo Bossmann (1975, p. 266), “o teatrólogo Brecht deixa o futuro em aberto, não oferecendo soluções, apenas desmascarando fatos [...] o estilo de suas peças corresponde ao racionalismo e funcionalismo do neo-objetivismo, com uma lucidez provocante”. As características dramáticas das personagens brechtianas carregam questionamentos e angústias. Sendo assim, seria de se esperar que fossem personagens completas e dotadas de razão, mas ao contrário, são geralmente fragmentadas, quase incompletas como o esboço de um desenho inacabado cujos traços e cores foram interrompidos, sem história que possam revelar suas origens. São compostas de heróis e anti-heróis que, de quadro em quadro, são desconstruídas, revelando uma presença social que apesar de parecer insignificantes ou inexpressivas, são dotadas de ambições e intenções, pois ainda que sejam suprimidas de referencialidade, buscam a transformação social.

3.0 – A PERSONAGEM NO TEATRO DO OPRIMIDO

Na metade do século XX, no Brasil e, sobretudo em São Paulo, a arte teatral vivia momentos efervescentes, apresentando produções com novas técnicas e experimentos que modificaram para sempre a cena nacional. Em um desses momentos, ganhou força uma metodologia teatral desenvolvida a partir da conscientização política daqueles que dela participavam. O método, inovador para a época, ficou conhecido mais tarde como “Teatro do Oprimido” e o responsável por sua elaboração, organização e sistematização foi Augusto Pinto Boal, nascido no subúrbio da Penha, Rio de Janeiro, no ano de 1931. Boal, aos 18 anos, foi estudar Engenharia Química na antiga Universidade do Brasil, atual UFRJ, onde, paralelamente, escrevia textos para teatro. Em 1956, a convite do pesquisador teatral Sábato Magaldi e do ator e diretor de teatro José Renato, Boal passou a integrar o Teatro de Arena²⁸ de São Paulo que, nessa época, era uma das mais importantes companhias de teatro brasileira, resistindo à ditadura e perdurando até o início dos anos 1970.

Após retornar de seu exílio em países da América Latina e da Europa e já bastante conhecido na época, o mais novo integrante do Teatro de Arena, é eleito vereador da Câmara da cidade de Rio de Janeiro, fato que, mais tarde, se apresentara como fundamental para a compreensão do surgimento de seu método. O sucesso de Boal não parte de sua dramaturgia ou mesmo de suas encenações, o que despertou interesse em críticos e pesquisadores teatrais e educadores, foi a criação de uma metodologia de conscientização política, desenvolvida através de técnicas cênicas.

O método surge no Brasil e se constrói ao longo de duas décadas, durante o período da ditadura militar, sendo aprimorado em diversos países da América Latina, como Argentina, Chile, Peru, Bolívia, e em alguns países da Europa, como Portugal, França, Espanha e Itália, sendo concluído no país de origem, após o retorno do exílio de Boal.

As primeiras publicações de ensaios sobre o método surgem em 1973, na capital argentina e foram intituladas *A Poética do Oprimido*, em razão do entusiasmo do autor pela obra do educador Paulo Freire, *Pedagogia do Oprimido*, cujo acesso se firmou durante a sua estada no Chile enquanto trabalhava como alfabetizador em tribos indígenas. No entanto, foi aconselhado pelos seus editores a alterar o título, pois, as livrarias poderiam confundir-se em relação a classificação da obra e colocá-la erroneamente na sessão de

²⁸ O Teatro de Arena de São Paulo foi um dos mais importantes grupos teatrais brasileiros das décadas de 50 e 60. Fundado em 1953, tendo promovido uma renovação e nacionalização do teatro brasileiro, sua existência, no entanto, termina em 1972.

poesia ao invés de teatro. Diante dos apelos do mercado editorial, Boal renomeou a sua obra: *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*.

Se por um lado, o método de Boal vinha sendo desenvolvido, por outro, a sua participação junto ao Teatro de Arena enfrentava limitações financeiras e seus idealizadores não tinham outra escolha senão adaptar suas obras às condições materiais disponíveis. Perdia-se público e apoios financeiros e, por consequência, o Teatro de Arena fechou as portas para a dramaturgia estrangeira e as abriu para o drama nacional e a quem quisesse falar do Brasil. Nesse sentido, personagens como a “vizinha fofoqueira”, o “dono do botequim”, o “jornaleiro”, eram comuns nos palcos do Arena, ficando evidente que tais personagens eram também vistos fora do teatro, sem pagar ingressos. Tais reflexões foram primordiais para a criação de um espetáculo teatral que tivesse nova dinâmica: *Arena conta Zumbi*.

A peça *Zumbi*, escrita em 1965, era um musical escrito por Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal e tinha como proposta a destruição das convenções teatrais que vinham se constituindo em obstáculos para a compreensão dramática.

Zumbi destruiu convenções, destruiu todas que pode. Destruiu inclusive o que deve ser recuperado: a empatia. Não podendo identificar-se a nenhum personagem em nenhum momento, a plateia muitas vezes se colocava como observadora fria dos feitos mostrados. E a empatia deve ser reconquistada. Isto, porém, dentro de um novo sistema que a enquadre e a faça desempenhar a função que lhe seja atribuída. (BOAL: 1991a, p.196).

Se *Zumbi* havia destruído as convenções do teatro brasileiro, o Teatro de Arena entrava numa encruzilhada perigosa, pois ainda não tinha um novo sistema de convenções a ser apresentado. No entanto, a reconstrução da desordem parte de quatro técnicas embrionárias que, mais tarde, viriam contribuir para a criação do método do “Teatro do Oprimido”. A primeira técnica consistia na desvinculação da personagem, prática usada por Brecht, sobretudo, nas peças *A Decisão* e *As histórias para serem contadas*, do dramaturgo argentino Oswaldo Dragun que aproveita vários atores para interpretar uma única personagem. Em *Arena conta Zumbi*, os atores representavam todas as personagens e a peça era contada por uma equipe, de acordo com critérios coletivos, ou seja, as características pessoais dos atores iam de encontro às características das personagens. Em uma cena onde o rei Zumbi se mostra afetuoso, quem o interpreta é um ator com tais características e assim por diante. Devido a estrutura financeira precária do grupo, o palco italiano foi abandonado e a peça era encenada em uma arena que tornava a montagem mais barata, aproximando espectadores, atores e todo o processo de troca de personagens.

A segunda técnica se fundamentava na independência das cenas que não

tinham uma ordem sequencial, desfigurando a necessidade de causalidade. O roteiro não se desenrolava em torno de um protagonista, que poderia ser Zumbi, mas em torno de diversos protagonistas como o rei Zumbi ou as personagens Ganga Zumba e Ganga Zona. Durante a encenação, testemunhamos desde a prisão de Zumbi na África até sua chegada ao Brasil, das torturas a fuga, do surgimento e o desenvolvimento de Palmares até os enfrentamentos com os “brancos senhores da terra”, e sua destruição culminando com a morte de Zumbi. Todas estas cenas independentes só se relacionavam porque se referiam ao mesmo tema.

A terceira técnica se baseava na criação do caos, pois apesar da peça abordar um fato histórico dentro do contexto de seu tempo, o texto de Arena *Conta Zumbi* ganhou um caráter universal e atemporal ao mostrar para todas as gerações que a luta incansável contra a exploração e a opressão se faz sempre necessária e é parte da luta pela liberdade. O espetáculo percorria caminhos que iam, desde o melodrama até a chanchada circense.

A quarta técnica dependia dos eventos musicais que tinham a função de preparar e receber os textos mais simplificados, pois, ditavam a maior parte dos diálogos e tornavam a linguagem das personagens mais populares e de simples compreensão. Essas abordagens se assemelhavam a algumas técnicas aplicadas posteriormente no TO e conhecidas como: “Teatro-Jornal”, “Teatro-Invisível”, “Teatro-Imagem”, “Teatro-Fórum”, “Teatro-Arco-Íris do desejo” e “Teatro-Legislativo”, que ainda hoje são aplicadas por diversos grupos populares no Brasil e no mundo, denunciando opressões cotidianas e se posicionando diante de possíveis questionamentos.

Todo teatro é necessariamente político, porque políticas são todas as atividades do homem, e o teatro é uma delas. Os que pretendem separar o teatro da política, em suma, pretendem nos conduzir ao erro e esta é uma atitude política. (BOAL:1991a, p. 11).

Percebe-se que o TO traz em suas raízes uma preocupação constante ao devolver ao povo o que é do povo. Na obra *Teatro do Oprimido e Outras poéticas políticas*, Boal, na introdução, assinala a questão histórica que, na “Grécia Antiga, o teatro era feito pelo povo e que foi a aristocracia da época que separou o povo do teatro, estabelecendo as categorias atores (ativos no palco) e povo (plateia na posição passiva)”. Além de ser um método de teatro, o TO tem uma forte conotação política que pretende promover uma revolução a partir do teatro.

O conjunto de papéis que um indivíduo exerce no dia-a-dia pressiona-o a vestir numerosas máscaras sociais de comportamentos, como: o profissional, o familiar, o acadêmico, o religioso, o amoroso, o social, entre outros, e os exercícios desenvolvidos por

Boal visam romper com esta mecanização, quebrando máscaras e levando as pessoas de encontro a sua essência, indicando quais os caminhos. Neste sentido, a personagem-coringa²⁹, que se estrutura ainda no Teatro Arena, foi uma das primeiras experiências para Boal romper com a tradição aristotélica e permitir que os papéis flutuassem entre os atores. Neste sentido, a personagem deve ser entendida dentro do contexto da peça e nas múltiplas relações de interdependência. Atribui-se à personagem-coringa o direito de narrar, propor e levantar questionamentos. Uma vez acessa a fagulha da discussão, caberá ao coringa mediar as soluções possíveis e encaminhar o desenvolvimento cênico.

No TO, a hipnose do teatro convencional que gera empatia entre a personagem e o espectador não existe, pois, é desprovido da “catarse”. A hipnose da fábula é rompida, assim como rompe a condição passiva do espectador. Os atores do TO interpretam situações cotidianas e convidam os espectadores a vivenciarem seus próprios dramas diários. O público recebe o título de “espect-atores”, pois além de se constituírem como plateia, também são protagonistas da ação vivenciada. Em *Arena conta Zumbi*, o espectador não mais se identificava com uma ou outra personagem, mas assumia, momentaneamente, os seus papéis. A plateia era estimulada a encontrar soluções para as opressões sofridas pelas personagens.

De acordo com Boal (1991a, p. 205), “um sistema vem sempre em resposta a estímulos e necessidades estéticas e sociais. E a crise econômica da época, por sua vez, propiciou necessidades urgentes de reformulações, que também se pretendiam em níveis diversos”. No Teatro do Oprimido deve-se ter sempre presente o seu objetivo maior: transformar o povo, o ‘espectador’, ‘o ser passivo’ em fenômeno teatral; o sujeito em personagem e em transformador da ação dramática.

3.1 – FUNÇÃO, FORMA E FUNCIONALIDADE DA PERSONAGEM NO TEATRO DE BOAL

Ao investigarmos as origens da personagem, partindo das prerrogativas aristotélicas, podemos constatar que a personagem pensa pela plateia. Não apenas pensa, como também exprime, toma decisões e encontra saídas para seus dramas vividos. Não há indagações e nem hesitações, tão pouco, equívocos. Somente a hipnose do drama que conduz o espectador a viver a realidade mostrada no palco. Isto explica o fascínio que a personagem provoca, causando empatia no espectador. Brecht, por sua vez, propõe uma ruptura com essas formas tradicionais, pois sua narrativa, na maior parte de sua obra, não

²⁹ O Coringa é uma personagem onisciente que altera, inverte, recoloca, pede para ser refeita sob outra perspectiva uma cena, sempre que sinta necessidade de alertar a plateia para algo significativo, concentrando a função crítica e distanciada.

segue uma linha contínua. Ao contrário, sem linearidade, apresenta quadros independentes, cujas tramas se resolvem em si. Os atores, apesar de não suprimirem as emoções, trabalham com a técnica do distanciamento e a personagem se fragmenta, rompendo com a catarse e convertendo o teatro numa ferramenta lúdica, pedagógica e política. Na técnica empregada por Brecht, os espectadores delegam poderes às personagens, para que atuem em seu lugar, mas reservam o direito de pensar por si mesmos, muitas vezes, em oposição a si próprias. No primeiro caso produz-se catarse, no segundo, desperta a consciência do espectador.

A técnica introduzida por Brecht, não rompe com a distância entre atores e espectadores, mesmo que o seu teatro apresente temas sociais ligados às classes desfavorecidas e rompam com os padrões sociais e morais dominantes. Do mesmo modo, o espectador continua imobilizado, porém, é estimulado a pensar, ainda que de acordo com as acepções oferecidas pelo dramaturgo. Ainda assim, perdura o espaço e a linha divisória entre o espetáculo e os espectadores.

Não vemos esse hiato no Teatro do Oprimido. O que vemos é a oportunidade de a plateia transformar o destino da sua história através de sua interferência, de suas ações. No entanto, quando a plateia passa a intervir no espetáculo, as personagens necessitam ser reclassificadas. Boal já afirmou que, em seu método, a única personagem essencial é o coringa, pois, para o dramaturgo, o teatro é um jogo e o coringa, uma definição baseada na função da carta do baralho, ou seja, aquele que pode substituir qualquer carácter. Nas produções do TO, há personagens que interagem com o Coringa e, portanto, atribuiremos formas, funções e funcionalidades a elas de acordo com as técnicas do Teatro-Jornal, Teatro-Invisível, Teatro-Imagem, Teatro-Fórum, Teatro-arco-íris do desejo e o Teatro-Legislativo.

3.2 – DAS PÁGINAS DOS JORNAIS PARA OS PALCOS

Em 1971, o Regime Militar no Brasil iniciou uma série de ações violentas e de perseguições aos setores da educação, da política e das artes em geral, determinando que se não estivessem satisfeitos com as novas políticas de estado e/ou que viessem a realizar críticas em público seriam visitados por agentes e convidados a se retirarem do país. Nesse contexto, o Teatro de Arena passou a enfrentar uma série de restrições para montagem de suas peças que, a todo momento, eram censuradas, retaliadas e, às vezes, bruscamente interrompidas durante as apresentações. Em seguida, a censura partiu para o ataque aos meios de comunicação, cerceando a livre expressão de pensamento. Como

resposta, Boal desenvolveu a técnica do Teatro-Jornal. De acordo com o pesquisador em ciências sociais Flávio José Rocha da Silva (2014, p. 08), “esta técnica já havia sido experimentada na Rússia e nos Estados Unidos, por volta de 1930, com o nome de Living Newspaper”. No Brasil, foi chamada de “Teatro-Jornal” e, para “driblar” a censura, suas apresentações não tinham texto definido e eram curtas, evitando qualquer ação policial.

Para a produção de um espetáculo a partir da veiculação de notícias, Boal desenvolveu uma metodologia de construção do enredo que, através da leitura simples, destaca-se a notícia que se pretende trabalhar; em seguida, parte-se para a leitura cruzada, que procura duas ou mais fontes da mesma notícia, para que surjam novos olhares; depois, a leitura complementar, que visa acrescentar dados/fatos que foram omitidos na notícia primeira, para direcionar o pensamento do leitor. Numa segunda etapa, são realizadas improvisações, com o objetivo de explorar as maiores possibilidades cênicas sobre a notícia. Na penúltima etapa, a concretização da abstração que busca o que está implícito na notícia (normalmente fatos que oprimem) e revela, de forma concreta, a imagem através de cenas dramáticas. Por fim, o texto fora do contexto, que procura encenar a notícia.

A técnica do Teatro-Jornal exige a presença da personagem-coringa que divide a cena com outras personagens as quais vamos classificar de personagem-referencial. Optamos pela nomenclatura referencial, associando-a diretamente a Teoria da Comunicação de Roman Jakobson³⁰, pois, para este teórico, a linguagem possui determinadas funções, entre elas, a função referencial que privilegia o referente da mensagem, buscando transmitir informações objetivas sobre a notícia. Essa função predomina nos textos jornalísticos e, assim como Coringa, associamos a personagem-referencial a técnica do Teatro-Jornal. Seu fim último, é retratar situações que estão vinculadas de maneira objetiva ao contexto. A personagem-referencial é caracterizada pela sua referencialidade com a vinculação de uma situação inusitada aos parâmetros cotidianos, que mereceu o registro na imprensa. Certamente, dependendo do contexto em que está sendo divulgada, poderá conter informações que estão a serviço de grupos influentes, que através das mídias corporativas, procuram distrair as classes menos favorecidas para desviarem a atenção sobre as verdadeiras opressões diárias. A personagem-referencial busca romper o laço da verdade absoluta que as mídias exercem na sociedade, levando o espectador a compreender que os meios de comunicação não são corporações isentas de ideologias, ao contrário, podem estar subordinados a outros

³⁰ Roman Osipovich Jakobson (1896-1982) foi um pensador russo que se tornou um dos mais importantes linguistas do século XX e pioneiro da análise estrutural da linguagem, poesia e arte. Autor da Teoria da Comunicação e das Funções da Linguagem, entre elas figurando a função poética, e tendo feito, por exemplo, estudos sobre as obras de Edgar Allan Poe, Fernando Pessoa e Bertolt Brecht.

interesses. A personagem-referencial não tem uma identidade própria, mas também não representa valores atributivos como o pecado e a virtude e, tão pouco, está parcialmente sujeita a fatores sócios-econômicos.

A personagem-referencial do Teatro-Jornal está a serviço da análise crítica e do pensamento reflexivo, procurando desconstruir a hegemonia tendenciosa da imprensa. A forma da personagem-referencial leva a composição da materialidade concreta da ação, colaborando para que o espectador visualize o conteúdo real da notícia. No teatro jornal, falta ainda, a interação com a plateia, uma das características significantes do método do TO, que auxilia na consolidação da empatia entre espectador e personagens. Na época de seu surgimento, o Teatro-Jornal era somente uma ramificação dentro da complexa árvore do método do TO.

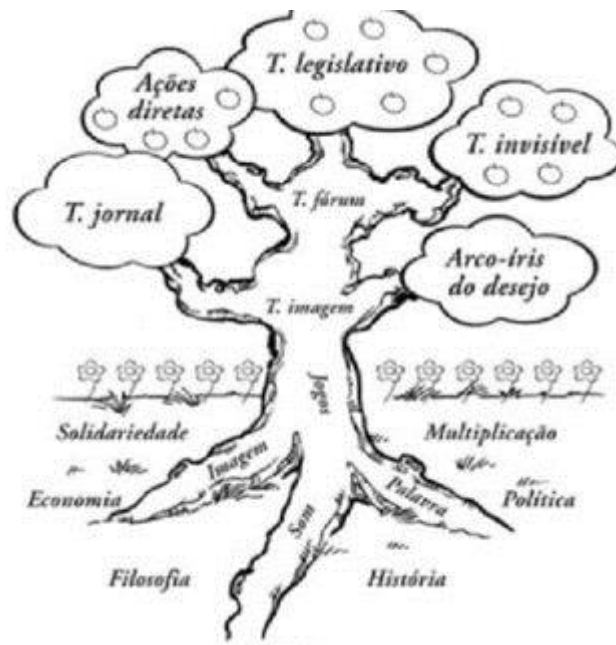


Figura 08: Árvore do Teatro do Oprimido - Secretaria de Estadual de Educação do Paraná

A função da personagem-referencial, portanto, é buscar através das notícias, a matéria prima para justificar a encenação, por isso, os atores não contavam com o suporte de um texto fixo. Suas apresentações eram livres, propensas ao improviso, provocando reflexões e constatações ante o impacto das notícias divulgadas de forma distorcida, incompleta, tendenciosa ou, muitas vezes, fora de contexto. A funcionalidade dessa técnica era garantir o exercício ao público da importância de se informar sobre os fatos relacionados ao cotidiano, com olhar crítico, aguçado e preparado para perceber as artimanhas de quem as publicava.

O Teatro-Jornal foi descoberto pelos agentes responsáveis pela censura e Boal, após ser preso e repreendido, foi alertado que “se quisesse continuar a fazer arte no

Brasil, deveria parar de realizar apresentações desse tipo, pois eram muito perigosas”. A mensagem, ambígua, que não deixava claro se o perigo era para o sistema ou para o dramaturgo, foi incisiva. Diante do recado, o teatrólogo percebeu que a situação no Brasil havia ficado insustentável para a produção de espetáculos do caráter do TO. Para não ser vítima de novas prisões e percebendo que sua vida corria perigo, Boal foi obrigado a exilar-se na Argentina, onde deu sequência a novos experimentos, desenvolvendo uma das mais importantes técnicas de seu método: o Teatro-Invisível.

3.3 – A AÇÃO INCONSCIENTE DO ESPECT-ATOR COM AS APRESENTAÇÕES INVISÍVEIS

De acordo com Silva (2014, p. 06), “o Teatro do Invisível é uma ideia desenvolvida pelo irlandês Sean Wellesley-Miller, que chamou seu espetáculo de invisível”. O conceito deste procedimento consistia em apresentar uma cena para espectadores que não soubessem, à princípio, que estavam presenciando uma encenação. Os atores e atrizes atuavam em locais públicos não convencionais, como estações de trem e metrô, praças, restaurantes, feiras e no interior de ônibus etc. As atuações estimulavam a participação da plateia diretamente, através de comentários e questionamentos vindos inicialmente dos próprios atores, como se estivessem sendo feitas pela assistência. O público começa a exercer um papel coadjuvante no decorrer do processo. O conceito de ‘espect-ator’ passa a ser desenhado e só não é finalizado porque a plateia não tem consciência de que está atuando e participando de uma apresentação teatral. Sua participação, apesar de voluntária é inconsciente e rompe com a mecanização das opressões diárias, sendo encorajada a se posicionar.

Assim como no Teatro-jornal, a técnica do Teatro-Invisível conta também com a personagem-coringa, porém, com atuações reduzidas: estimula o debate sem, no entanto, incentivar a troca de papéis, uma vez que ficaria evidente tratar-se de uma encenação. O objetivo maior do Teatro-Invisível é manter as pessoas sobre a falsa ilusão de que a situação é normal, dentro de um contexto de resistência. Estamos diante de um outro tipo de personagem que optamos por denominar “personagem-fática”. Tal nomenclatura foi novamente escolhida por associação à Teoria da Comunicação de Roman Jakobson, a partir da função da “Linguagem Fática” cuja principal característica é estabelecer o contato com o interlocutor, mantendo-o e encerrando a comunicação quando necessário. Ou seja, a principal característica da personagem-fática é estimular, manter e interromper o diálogo a respeito de problemas crônicos da coletividade que deveriam ser

resolvidos pelas autoridades competentes, mas que acabam passando despercebidos:

Deve ficar claro: Teatro-Invisível é teatro! Cada peça deve ter um texto escrito, que servirá de base para a parte chamada fórum. Esse texto será inevitavelmente modificado segundo as circunstâncias, para se adaptar às intervenções dos espectadores. (BOAL: 2008c, p.11).

Para Boal (2008c, p. 12), “o Teatro-Invisível é uma técnica que estimula os atores a interpretar seus papéis de forma verdadeira. Os temas a serem trabalhados devem ser empolgantes e envolverem a plateia. Uma experiência significativa realizada pelo dramaturgo e um grupo de atores em Buenos Aires - Argentina, foi a partir da exploração da temática sobre o Abuso Sexual: No último vagão de um metrô, duas atrizes que viajavam em pé, estavam próximas à porta central do trem. Uma terceira atriz - a vítima - sentou-se ao lado de outro ator - a personagem-coringa - num banco próximo à porta. Um pouco mais atrás, estavam uma mãe com seu filho, ambos atores. Outros atores viajavam dispersos pelo vagão. Liam jornais ou puxavam conversa com os passageiros, até que, na terceira estação, entrou o ator que representava um papel com características agressivas. Ele deveria sentar-se ao lado da vítima, ou ficar em pé ao seu lado, caso o lugar estivesse tomado. Algum tempo depois, ele começou a apoiar sua perna sobre a perna da moça, que protestou imediatamente. O agressor alegou que fora só um acidente e que nada acontecera. Ninguém tomou o partido da vítima. Um pouco mais tarde, o agressor, voltou a apoiar a sua perna sobre a perna da moça e tocou ostensivamente a sua mão nas coxas da vítima. Ela ficou indignada, mas ainda assim, ninguém a defendeu. Então ela decidiu ficar em pé. A personagem-coringa aproveitou a oportunidade para defender o agressor, argumentando que as mulheres reclamavam de tudo e veem agressões sexuais em qualquer acidente banal. As duas atrizes apenas observaram silenciosas com ar de desoladas. Concluiu-se assim a segunda ação.

Após algumas estações, entra outro ator para participar da cena. Um ator bonito e bem-apessoado. As duas atrizes que estavam perto da porta, passaram a falar em tom alto sobre as qualidades do rapaz. Algum tempo depois, uma das atrizes foi até o rapaz e lhe perguntou as horas; ele respondeu. Ela perguntou, então, em qual estação ele iria descer e ele respondeu. Enquanto ela falava, acariciava o rapaz, sob o olhar surpreso dos passageiros, que mal podiam acreditar no que viam. O rapaz tentava escapar, mas estava preso entre as duas moças que cobravam o direito de beijá-lo. Desta vez, os passageiros tomaram partido contra as mulheres e muitos passageiros intervieram diretamente na ação. O agressor da primeira cena tomou a defesa do agredido; A vítima da primeira cena saiu em defesa da moça agressora, alegando que ela não fora defendida minutos antes e, por isso, não havia razão para defender o agredido. Se um homem tem o direito de assediar uma mulher, ela tem o mesmo direito. A vítima e as duas moças passaram a atacar o

primeiro agressor que fugiu, sendo perseguido pelas moças que ameaçavam tirar-lhe as calças. Os outros atores continuaram no vagão para escutar o que diziam os passageiros e também para orientá-los a refletirem sobre a situação ocorrida.

A partir desse exemplo é possível identificar que a personagem-fática pretende, através do canal teatral, chamar a atenção do expectador e estabelecer uma discussão a respeito de problemas crônicos da nossa sociedade, que de tão cotidianos acabam passando despercebidos, ou até mesmo tornando-se rotineiros. Em território argentino, Boal, através da personagem-fática, promoveu um questionamento sobre um tema corriqueiro em transportes públicos, mas que carece de reflexões sobre as atitudes dos usuários desses meios de transporte.

A forma de atuação da personagem-fática é com naturalidade, misturando-se ao público, ouvindo suas histórias, agindo como se fosse um desconhecido simpático e despertando o caos para, a partir daí, desmascarar a hipocrisia, propor reflexões, cobrar soluções e romper com o silêncio dos oprimidos. A personagem-fática geralmente é representada pelas suas características como: a vítima, o agressor, o reacionário, o preconceituoso etc. Essas personagens iniciam o debate, mantêm o calor da discussão e diante do esgotamento do tema, saem de cena, permitindo que os espect-atores possam iniciar um processo de internalização dos argumentos e, conseqüentemente, de tomada de consciência de que algo deve ser modificado. É imprescindível o caráter invisível dessas personagens, para que os espectadores possam atuar com liberdade. As discussões podem não render uma solução imediata, mas, possibilitam a conscientização para uma transformação efetiva.

Na Argentina, assim como no Brasil, os militares propunham as mesmas ações violentas em relação ao Teatro do Oprimido. Dessa forma, era chegado o momento, de mudanças, o que culminou na descoberta de outras formas de atuação e desenvolvimento de personagens. O governo socialista de Salvador Allende, no Chile, surgiu como uma possibilidade segura e promissora para a criação de novas técnicas do TO que pudessem contribuir e fortalecer o método.

3.4 – DA PERSONAGEM ABSTRATA À PERSONAGEM CONCRETA DO TEATRO IMAGEM

No Chile, o teatrólogo brasileiro iniciou um trabalho com indígenas de tribos que falavam idiomas diferentes. Com a dificuldade para se comunicar nos diversos dialetos, surgiu a ideia de utilizar o corpo como linguagem e, dessa forma, nascia a técnica do Teatro-Imagem. Seu principal objetivo era contribuir para que os participantes observassem as

imagens apresentadas e estabelecessem um debate sobre diversos assuntos, sem o uso da palavra, utilizando apenas a linguagem corporal. Com o passar do tempo, Boal percebeu que o Teatro-Imagem poderia ser uma das técnicas do Teatro do Oprimido, mas que necessitaria de adaptações, como ensaios para a transformação da realidade usando a linguagem corporal.

Um ator escolhe um tema ou problema que pode ter abrangência local ou global, mas que seja significativa para a maioria do grupo. Em seguida, alguns atores se posicionam no espaço cênico como massas moldáveis. O protagonista vai modelando os corpos em formato de estátuas, buscando representar a situação em questão. Ao montar o quadro vivo os espect-atores são convidados a modificar as imagens-problemas para uma situação ideal. Por fim, cria-se uma imagem de transição entre o problema e a solução.

Esta técnica vem para preencher uma lacuna no método do TO, que é a tomada de consciência do corpo enquanto agente que pode representar, expressar e comunicar sem o uso da palavra. São imagens criadas e desenvolvidas para representar ações concretas e assim, encontramos uma nova espécie de personagem que tem diferenças contrastantes em relação às personagem-referencial e personagem-fática. Chamaremos de “personagem-passiva”, em associação a flexão do verbo na voz passiva que, de acordo com os linguistas José de Nicola e Ulisses Infante (1997, p.114), “é quando o sujeito sofre uma ação”. Esta definição, apesar de gramatical, vem de encontro à função de moldar-se a uma posição para representar uma ideia, sofrendo interferências diretas dos espect-atores. Assim como o verbo na voz passiva em que o sujeito sofre a ação, a personagem-passiva do Teatro-Imagem tem uma função similar de sofrer interferências que demonstrem consenso da maioria. Um exercício de participação coletiva e consciência social.

Em uma experiência do Teatro-Imagem, pedi aos integrantes que fizessem uma imagem que representasse o ‘Amor’, uma jovem de 18 anos mostrou, como imagem do amor, uma representação opressora do que ela mesma sofria, uma mulher deitada, pernas abertas e um homem sobre ela, na posição mais convencional de se fazer amor, a chamada papai-e-mamãe (imagem real). Pedi aos espect-atores que fizessem a imagem ideal correspondente a essa mesma cena. Um homem se aproximou e inverteu as posições: a mulher por cima, o homem por baixo. Outra jovem protestou e fez sua própria estátua: homem e mulher juntos, face a face, pernas entrelaçadas. Aquela era a sua representação de dois seres humanos, duas pessoas fazendo amor. (BOAL: 2008c, p.07).

A forma da personagem-passiva se estrutura a partir da despersonalização do ser, reconstruindo-se através de temas opressivos como a violência, a fome, o abandono, a exploração sexual, entre outros. Enquanto no Teatro-Invisível o espect-ator não tem a noção da sua interferência na encenação, no Teatro-Imagem os alicerces para um protagonismo são preparados, pois, o espect-ator de maneira consciente interfere e

transforma as imagens de acordo com o seu pensamento e em concomitância com a coletividade.

A função e funcionalidade da personagem-passiva é possibilitar ao espectador a compreensão da expressão com rapidez, não apenas para ganhar tempo, mas principalmente, para evitar que raciocinem através das palavras e em seguida transformem ou traduzam suas imagens fixas em representações concretas. Claro está que não se trata de um espetáculo teatral. O Teatro-Imagem é um conjunto de técnicas e dinâmicas que procuram a “desmecanização” do discurso oral, proporcionando aos participantes, movimentos integrados às ações da personagem. Não há um texto e tão pouco uma catarse. De acordo com Boal, o Teatro do Oprimido nem sempre requer um espetáculo finalizado. Muitas vezes, o ensaio pode ser mais eficaz para romper com as opressões diárias.

No Chile, Boal teve contato com o método de alfabetização de Paulo Freire, denominado *Pedagogia do Oprimido*. Essa teoria educacional que encantou Boal, representa o momento em que o teatrólogo demonstra ter consciência de que seu trabalho encontra ecos em outros trabalhos. Em homenagem ao educador brasileiro que Boal nomeou o seu método, que se fortalecia a cada experiência. No entanto, a estadia no Chile chegava ao fim em 11 de setembro de 1973: o Palácio de *La Moneda*, onde Salvador Allende se encontrava, foi bombardeado por forças norte-americanas e o presidente morto, em um golpe instaurado e liderado pelo sanguinário General Augusto Pinochet. Era hora de mudanças.

3.5 – A CONVERSÃO DO ESPECTADOR EM PROTAGONISTA DA CENA

Do Chile, Augusto Boal migra para o Peru que em 1973, pela intervenção do presidente Velasco, iniciava um intenso programa de alfabetização. Para auxiliar nesse trabalho educacional, Boal desenvolveu uma técnica teatral que, naquela oportunidade, denominou de “Dramaturgia Simultânea” que, mais tarde, evoluiu para o Teatro-Fórum, uma das técnicas do TO mais referendadas e popularizadas no Brasil e no mundo.

Em uma das oficinas realizadas por Boal, em um bairro periférico de Lima, capital peruana, uma senhora propôs uma discussão como forma de solucionar um problema que lidava com a questão do machismo e da traição conjugal. Não satisfeita com a solução encontrada pelos atores e as atrizes, a referida espectadora subiu ao palco e representou como a cena deveria ser realizada, substituindo a própria atriz que representava o papel. Aquela situação, foi singular na percepção de Boal que, naquele

momento, percebeu que era possível maior interação do público durante a realização do espetáculo. Em suas palavras, “...esta forma de teatro produz uma grande excitação entre os participantes: começa-se a demolir o muro que separava atores e espectadores” (Boal, 2008c, p. 202). Era o que ele estava procurando para competir com a empatia do público com os protagonistas do teatro clássico, era isso que precisava para romper o hiato entre o público e o palco, transformando o espect-ator em protagonista. Dessa forma, o Teatro do Oprimido devolveria ao povo o que era do povo: o teatro.

A técnica do Teatro-Fórum propõe a radicalização da atuação popular nos espetáculos teatrais. Essa abertura para a interferência da plateia seria um instrumento para as transformações desejadas, todavia, há de se considerar, que a transição não ocorre logo após a apresentação, pois a participação espontânea da plateia proporciona análises sobre a necessidade da mudança de comportamento, conjuntura ou situação de opressão, mas não de forma imediata e concreta. O alicerce pedagógico do Teatro-Fórum consiste em conduzir o espectador, de observador passivo, para um ser atuante, possibilitando-o a encontrar saídas para as discussões apresentadas.

O texto deve caracterizar claramente a natureza de cada personagem, identificá-lo com precisão, para que o espect-ator reconheça a ideologia de cada um. O Teatro-Fórum se aplica ao estudo de situações sociais bem claras e definidas. (BOAL: 2008c, p. 28-29).

O espectador transforma-se em espect-ator e converte-se em um elemento ativo da ação, sendo convidado a participar da encenação pela personagem-coringa, assumindo o lugar da personagem oprimida e possibilitando a transformação do seu destino

O Teatro-Fórum não é teatro-propaganda, não é o velho teatro didático; ao contrário, é pedagógico, no sentido de que todos aprendemos juntos, atores e plateia. A peça deve apresentar um erro, uma falha, para que os espect-atores possam ser estimulados a encontrar soluções e a inventar novos modos de confrontar a opressão. Nós propomos boas questões, mas cabe à plateia fornecer boas respostas. A peça pode ser realista, simbolista, expressionista, de qualquer gênero, estilo ou forma, ou formato, exceto surrealista ou irracional, porque o objetivo é discutir sobre situações concretas, usando-se para isso a linguagem teatral. (BOAL: 2008c, p. 29).

É comum acreditar que no Teatro do Oprimido, uma mesa e uma cadeira sejam suficientes para compor a cenografia. Geralmente, os grupos que praticam o Teatro-Fórum são desprovidos de recursos econômicos, no entanto, a cenografia é um elemento importante e deve ser elaborada com o maior número possível de detalhes e destreza. O mesmo é válido para os figurinos: as personagens devem ser reconhecidas pelas roupas que vestem e pelos objetos que utilizam; a opressão deve aparecer também na indumentária, nos elementos de cena e, portanto, é necessário que sejam presentes, atuantes e estimulantes. Quanto melhor a apresentação estética do espetáculo, maior o

estímulo e mais intensa a participação da plateia:

Cada personagem deve ser representado visualmente, de maneira a ser reconhecido independentemente do seu discurso falado, e o figurino deve conter elementos essenciais a personagem, para que os espect-atores possam também utilizá-los quando substituírem os atores, e ser de fácil compreensão. (BOAL: 2008c, p. 30).



Figura 09: Encenação do Teatro-Fórum, no Peru. Documentário sobre Augusto Boal e o Teatro do Oprimido, 2014.

A substituição de um ator por um espec-ator é fator que necessita de cuidados no Teatro-Fórum, pois, se não for realizada adequadamente pode prejudicar a apresentação e todo o desenvolvimento do espetáculo. Neste sentido, não se pode modificar os dados sociais do problema apresentado. Não se podem modificar os laços de parentesco entre as personagens, a idade, o sexo, o status econômico, entre outros fatores, que condicionam as ações de cada um. Se estes fatores forem modificados, as soluções de nada adiantam, pois se aplicam a casos diferentes daquele exposto no modelo. Portanto, no Teatro-Fórum a identificação das personagens é fundamental, se um ator interpretar um ato de libertação, o faz no lugar do espectador e produz-se a catarse. Se um espec-ator executa a mesma ação, a faz em nome de todos os outros espectadores, produzindo a dinamização no lugar da catarse. Dessa forma, se um homem substitui uma personagem feminina no palco, não há identificação imediata com todas as outras mulheres presentes. Esse homem não representa as mulheres, se uma personagem é feminina, sua substituta precisa ser mulher, para que possa existir a identificação coletiva das mulheres presentes na plateia.

A personagem-coringa é uma espécie de mediadora do espetáculo, antecipando as regras e informando aos espect-atores que o seu primeiro passo é tomar o lugar do protagonista quando este cometer um erro, e intervir, procurando uma solução

melhor para a situação que a peça apresenta. O espect-ator deve se aproximar da cena e dizer palavras como: “para”, “*stop*” ou “aqui”. Os atores devem imediatamente congelar a cena, imobilizando-se em seus lugares e o espect-ator deve dizer de onde quer que a cena seja recomeçada, indicando uma frase, momento ou movimento e a partir disso, a ação ser retomada. A peça recomeça no ponto indicado tendo agora o espect-ator como protagonista. (BOAL: 2008c, p. 31).

A partir do momento em que o espect-ator assume o lugar do protagonista e propõe novas soluções, os outros atores se convertem em agentes de opressão ou, se já exerciam essa opressão a intensificam, a fim de mostrar ao espect-ator que, das sugestões para as soluções práticas, existem numerosas dificuldades e implicações, muitas vezes, intransponíveis para romper-se com as opressões diárias.

Para exemplificar vamos apresentar uma experiência do Teatro-Fórum na Suécia. O uso da energia nuclear e a construção de usinas atômicas era intensa nos anos 70:

A primeira ação partirá sob o foco da personagem Eva, que está no seu escritório de arquitetura e engenharia, trabalhando. A cena mostra os colegas, o chefe, os problemas do dia-a-dia, o esforço para se conseguirem novos projetos, a rotina dura de buscar trabalho. Mostra a falta de projetos e contratos, o risco de serem obrigados a fechar o escritório, o desânimo. Na segunda ação, Eva está em casa. O marido está desempregado, os filhos não economizam e estão sempre precisando de mais dinheiro. Uma amiga passa em sua casa, as duas saem juntas. Vão a uma manifestação de protesto contra a construção de novas usinas atômicas. Na terceira ação, de volta ao escritório. O chefe entra gritando de alegria, um novo projeto foi aceito. Todos comemoram! Abrem um champanhe! Agora sim, o trabalho vai recomeçar: vai haver dinheiro! Alegria enorme, até que o chefe explica que o projeto será para desenvolver um sistema de refrigeração para uma usina nuclear. Eva se divide. Quer o trabalho que é a sua fonte de renda e precisa dele até para apoiar seus companheiros que desejam trabalhar. Mas essa situação lhe propõe um problema moral. Eva apresenta todas as razões que tem para não aceitar esse novo projeto, e os seus companheiros mostram as razões contrárias. Eva, contra sua própria vontade e contra sua ideologia, acaba aceitando novo contrato. Nessa peça, como em todas as outras do Teatro-Fórum, é claro que a protagonista deve cometer um erro e não se portar como uma heroína. O que se deseja é que os espect-atores intervenham e mostrem o que julgam ser a boa solução, a melhor saída, o caminho justo. As pessoas gritavam quando Eva se submetia. É importante que o protagonista renuncie ou se submeta – (depois de haver lutado, é claro: nenhum protagonista provocaria em alguém o desejo de substituí-lo se não fosse visto lutando, antes de perder) – pois nesse modelo se provoca igualmente a intensificação da luta. O jogo ator/opressor versus espect-ator/oprimido, quando depois, no fórum, se trata de buscar soluções ou alternativas para que Eva possa dizer não. Cada vez que um espect-ator se dava por vencido e abandonava o papel da protagonista, a peça retornava de imediato em direção ao “sim” de Eva. O público voltava a se agitar, até que um outro alguém gritasse “Páral!” A cena parava e o novo espect-ator tentava encontrar uma solução, partindo da primeira cena, da segunda ou até mesmo da terceira. Tudo era analisado: o desemprego do marido, a mania consumista dos filhos, a própria indecisão de Eva. Algumas vezes, as análises eram puramente “psicológicas”, até que alguém mostrasse o lado político do problema. (BOAL: 2008c, p. 40-41).

A personagem-coringa compartilha o espaço cênico com um novo tipo de

personagem, diferente das personagens que já dissertamos em relação as outras técnicas do TO. Vamos chama-la de “personagem-relativa” e optamos por essa nomenclatura, pela similaridade com a função que exerce um pronome relativo. De acordo com Nicola e Infante (1997, p. 202), “é aquele que retoma um termo expresso anteriormente”. Ora, a forma da personagem-relativa consiste em provocar no espectador a aspiração de retomá-la para repetir sua ação e buscar resolver seus dilemas. Sobre a personagem-relativa, a plateia toma consciência de sua existência partindo do contexto, de suas concepções, de seus dilemas, que são apresentados ao espectador por um processo de identificação que sugere intervenções. O espectador sente-se impelido a tornar-se espectador, saindo da atitude passiva e tornando-se agente ativo da cena.

A função desta personagem consiste em possibilitar soluções aos espectadores, por meio de diálogos abertos e responsáveis, desestimulando qualquer tipo de violência contra a personagem opressora. A funcionalidade da personagem-relativa é uma incontestável experiência dialógica para os participantes do jogo teatral que não consiste apenas em receber algo. Ao contrário, produz uma troca que proporciona desconforto a partir das indagações, com o objetivo de uma futura mudança de comportamento e de ações frente ao processo de opressão identificado de maneira empática pela plateia.

São nesses alicerces que estão construídas as principais características da base da personagem-relativa cujo processo pedagógico de um diálogo aberto, promove conscientemente o espectador à protagonista do processo cênico. De todas as técnicas do método do Teatro do Oprimido, o Teatro-Fórum é a que mais insere a plateia no espetáculo. A partir dela, qualquer técnica que venha a ser aplicada no Teatro do Oprimido deve conter em sua essência o máximo possível de liberdade, responsabilidade e atuação do público.

Em um espetáculo stanislaviskiano, o ator sabe que é ator, mas procura ignorar conscientemente a presença dos espectadores. Em um espetáculo brechtiano, o ator tem perfeita consciência da presença dos espectadores, que são, por ele, transformados em verdadeiros interlocutores embora mudos. Mesmo assim, permanece o monólogo: só em um espetáculo de Teatro-fórum o espectador adquire voz e movimento, som e cor, e pode assim exprimir desejos e ideias: para isso foi inventado o Teatro do Oprimido. (BOAL: 1996b, p. 37).

Os caminhos percorridos por Boal em diversos países latino-americanos contribuíram para a solidificação de seu método. Em cada vilarejo, comunidade agrícola, favela, bairro periférico ou até nas grandes metrópoles, era possível aplicar as técnicas do TO. No entanto, a interferência norte-americana, sobre os países da América Latina, auxiliando governos militares a ascenderem ao poder era evidente e perigosa para continuar as pesquisas deste novo método, o que obrigou Boal a buscar exílio e segurança em um novo continente.

3.6 – O TEATRO COMO TERAPIA PARA AS OPRESSÕES INTERNAS

Na América Latina, Boal estava familiarizado a trabalhar com pessoas que sofriam de opressões como: fome, desemprego, pobreza, desigualdade social, exploração, concentração de terra, entre outras, mas no velho continente, essas necessidades básicas estavam parcialmente satisfeitas. O dramaturgo constatou que as opressões diárias dos europeus estavam ligadas a angústias como: solidão, depressão e medo, percebendo que ali, as taxas de suicídio eram maiores que em países da América Latina.

Por aqui, morre-se de fome; por lá, de overdose, pílulas, lâminas e gás. Seja qual for a forma, é sempre morte. E imaginando o sofrimento de alguém que prefere morrer a continuar com o medo do vazio ou angústias de solidão, fui-me obrigando a trabalhar com essas novas opressões e aceitá-las como tais. (BOAL: 1996b, p. 23).

Até o momento, o Teatro do Oprimido havia se desenvolvido nas vertentes artística-social, didática-educativa e jogos-exercícios, porém, em razão das necessidades europeias, foi necessário desenvolver uma nova técnica: a terapêutica. O Teatro Arco-Íris do desejo propunha o tratamento desses traumas internos por meio de terapias psicodramáticas. De acordo com Boal (1996b, p. 39), nas psicoterapias teatrais, o espaço vai além do evento cênico, estreitando relações afetivas e oníricas, que são capazes de despertarem a memória e a imaginação do participante, mas que apresentam resultados também na assistência, sem ônus para as possibilidades artísticas. Portanto, a técnica do Teatro-Arco-Íris do Desejo, apesar de se apropriar de experiências terapêuticas, com uma vertente próxima à auto-observação, não perde de vista o aparato artístico.

Os efeitos curativos são produzidos no espaço cênico sobre o ator-paciente, que toma consciência de seu protagonismo no ato da encenação, tornando-se sujeito e objeto da ação. O ator-paciente age e se vê agindo, mostra e se observa mostrando, fala e ouve o que diz. No espaço cênico, tudo o que acontece se torna maior, portanto, mais fácil de enxergar. De acordo com Boal (1996b, p. 41), “é como se estivesse acontecendo em um poderoso microscópio”. Com os gestos aumentados, os bloqueios e dificuldades dos participantes ficam expostos, emitindo sinais que podem ser decifrados por quem assiste, tornando-se um meio terapêutico.

O protagonista, ao reviver uma cena no palco, diante de testemunhas, deseja mostrar o que lhe aconteceu. Dessa forma, ele também se verá em ação e isso já lhe mostrará alternativas para o seu conflito, já que o espaço dicotômico o obrigará a se observar em uma situação passada (BOAL, 1996b, p. 39).

O método do Teatro-Arco-Íris do Desejo propicia a análise de si mesmo,

despertando o conhecimento de novas alternativas para cenas apresentadas no espaço terapêutico. Ao apresentar alternativas para as cenas propostas, caracteriza-se um procedimento curativo, uma vez que, em ações terapêuticas, é fundamental para o paciente perceber novas alternativas para solucionar os seus problemas. Os atores, quando interpretam uma personagem, representam as emoções que são consideradas da personagem, enquanto que o ator-paciente representa emoções que são assumidamente suas. Por isso, no Teatro-Arco-íris do Desejo as emoções expressas pelo protagonista podem ser libertadoras, na medida em que auxiliam no rompimento de bloqueios emocionais.

No Teatro-Arco-íris do Desejo, o que é proposto ao participante é que ele tome decisões sobre determinadas questões de sua vida. Como foi dito anteriormente, o principal elemento terapêutico da técnica é a auto-observação proposta pelo efeito dicotômico do espaço estético. Dentro da terapia do Teatro-Arco-Íris do Desejo existe um conjunto de técnicas auxiliares que visam amenizar a dor e o sofrimento dos atores-pacientes. O objetivo é a exclusão das causas de sofrimentos físicos, psicológicos ou psicossomáticos das pessoas, através de jogos e exercícios propostos. Na comunidade de Sartrouville, na França, onde Boal foi convidado a trabalhar sua nova técnica. O pesquisador brasileiro chegou à clínica psiquiatra e, de súbito, constatou:

O primeiro dia foi um choque para mim. Eu já vira aqueles que são chamados deficientes mentais. Já havia visto alguns em ônibus, na rua. Os excepcionais que eu conhecera não esperavam nada de mim, sequer haviam me olhado. Encontros acidentais, circunstanciais. Em Sartrouville, foi a primeira vez que eu me encontrei frente a frente com eles, para iniciar um diálogo, uma troca: havia muita expectativa de cada lado. Minha primeira impressão foi totalmente superficial. Chamavam minha atenção a sua similaridade, os seus tiques, os seus movimentos repetitivos e sua dificuldade em articular seu aspecto diferente. (BOAL: 1996b, p. 62).

Apesar da técnica do Teatro-Arco-Íris do Desejo trabalhar com a imagem, ela não pode ser reduzida ou considerada uma extensão da técnica do Teatro-Imagem, haja visto que os participantes envolvidos não atuam como personagens-passivas, sujeitas às interferências do espect-ator. Ao contrário, o ator-paciente é o início e o fim dentro do espaço cênico, pois, ao incorporar a imagem proposta pela dinâmica, atua subjetivamente e, portanto, estamos diante de uma nova personagem, que será classificada como “personagem-reflexiva”. Optamos por esta nomenclatura pela sua similaridade com a função do pronome reflexivo que, de acordo com Nicola e Infante (1997, p. 200), “é quando a ação é executada pelo sujeito e recai sobre o próprio sujeito”. A personagem-reflexiva executa a ação visando encontrar saídas ou soluções para amenizar suas opressões internas, em virtude da sua dicotomia ativa diante da cena, a ação recai passivamente sobre

si mesmo. Sua forma consiste em sair da posição de espectador e converter-se em um espect-ator que absolve o seu mundo interior (artístico), transformando o mundo exterior (real), sem sofrer a sua interferência.

Sua função não é transformar as opressões da realidade social, mas antes, a sua realidade subjetiva. O Teatro-Arco-Íris do Desejo é uma técnica terapêutica que procura, através de jogos, dinâmicas e improvisações teatrais, devolver aos atores-pacientes sua sanidade física e psicológica. O teatro-terapia é um instrumento que proporciona alentos a estas opressões.

3.7 – O TEATRO COMO INSTRUMENTO DE EMANCIPAÇÃO POLÍTICA

O Teatro-Legislativo é uma nova técnica do Teatro do Oprimido, pertencente a vertente didático-política. Trata-se de uma extensão da técnica do Teatro-Fórum, com uma metodologia que explora e exprime uma história concreta. Identificam-se os conflitos que estão em jogo e os obstáculos à resolução da situação. Esses obstáculos podem variar, explorando comportamentos individuais e coletivos ou estabelecendo relações de poder, distinguindo-se, no entanto, do Teatro-Fórum pela capacidade de se transformar em lei ou um conjunto de leis, que possam contribuir para que as pessoas tenham oportunidades de acesso aos seus direitos, diante de uma situação que consagra uma relação injusta, de desigualdade, de opressão ou de exploração. A técnica visa partir de histórias concretas e testar novas formas de organizações coletivas necessárias para a construção de uma relação de forças que imponha uma lei mais justa e igualitária a todos.

A personagem do Teatro-Legislativo assume uma função similar à personagem do Teatro-Fórum - a personagem-relativa -, que tem as mesmas funções, formas e funcionalidades, produzindo uma situação problemática que estimula a substituição da protagonista pelo espect-ator para propor soluções. É somente na próxima etapa do processo que o Teatro-Fórum se difere parcialmente do Teatro-Legislativo, pois nesse, um dos integrantes da dinâmica escreve uma súmula de cada cena produzida, que é entregue a um gabinete político, para que seja examinada por uma espécie de 'célula metabolizadora' que, na verdade, é uma equipe de assessores legais que indicam a ação adequada para que o problema seja solucionado. Essas ações podem variar, de acordo com o caso, mas geralmente resultam na redação de uma nova lei para ser apresentada à Câmara Municipal.

A proposta do Teatro-Legislativo visa humanizar a política com o objetivo de atrair a atenção das pessoas para a busca de soluções dos problemas sociais. Quando

temos personagens concretas à nossa frente, palavras como: violência, desemprego, discriminação, não são apenas conceitos vazios para discursos inflamados, ao contrário, são marcas reais representadas por personagens reais, ainda que em situações fictícias, mas que simbolizam contextos verdadeiros e genuínos. O Teatro-Legislativo é uma das formas possíveis de democratizar a política, porque não exige linguagem técnica para se exprimirem. Ele impele as pessoas a falarem da sua vida através da própria presença – corpo, voz, movimento –, facilitando a expressão das pessoas e reconhecendo-as como competentes para falarem de acordo com sua realidade. O Teatro-Legislativo, portanto, é uma forma envolvente de discutir política através de uma concepção humanizadora, possibilitando o desenvolvimento de ações que garantam a revisão de injustiças por meios legais.

3.8 – A MUTABILIDADE DAS PERSONAGENS DO TEATRO DO OPRIMIDO

A princípio, a personagem-coringa surgiu como proposta para um novo sistema em resposta à crise econômica que assolava a falta de público nas apresentações teatrais brasileiras. Boal ainda não tinha em mente o seu método de lidar com os oprimidos. Seu objetivo era diminuir o número de atores, viabilizando as companhias teatrais para que o teatro pudesse competir com a crise. Era um sistema preocupado com as despesas mais que as razões políticas e a estética artística. No entanto, a metodologia tinha problemas como a falta de empatia do público para com as personagens, como ocorreu na peça *Arena conta Zumbi*. Em meio a busca de soluções, o país sofreu um golpe militar que acabou levando o pesquisador ao exílio. E o problema persistia: como recuperar a empatia pública com seu sistema Coringa? E à medida que Boal desenvolvia novas técnicas, o Coringa deixava de ser um sistema, convertendo-se num elemento mutante dentro do próprio método. Em algumas técnicas do TO a personagem-coringa tinha mais espaço e liberdade. Em outras, menos e, algumas vezes, se quer tinha uma função determinada.

No Teatro-Jornal, por exemplo, a personagem-coringa ajuda a contar a história e a conscientizar a plateia a respeito da notícia real. Incita a dúvida, semeia a discórdia e substitui outras personagens, mas não incentiva o público a participar dos desfechos da narrativa. No Teatro-Invisível é apenas uma personagem provocativa que alimenta a discussão com o espectador, mas tem seus poderes limitados, principalmente porque a plateia não desconfia que se trata de uma peça teatral. No Teatro-Imagem e no Teatro-Arco-Íris, as formas da personagem-coringa são simbólicas ou quase inexistentes, haja visto que a personagem-passiva no primeiro, sofre a influência do espectador sem

necessariamente ter a interferência ou a mediação da personagem-coringa. No Teatro-Arco-Íris do Desejo a personagem-reflexiva também não precisa da mediação do coringa pois, ela própria é o início e o fim do processo terapêutico.

No Teatro-Fórum e no Teatro-Legislativo, o Coringa se destaca em relação às demais personagens e participantes do espetáculo, pois é a ponte para que o espectador se converta em protagonista do espetáculo, rompendo com a ideia de palco (atores) e plateia (espectadores). Ou seja, dependendo da técnica a ser empregada, a mutabilidade da personagem-coringa emerge, provocando uma ruptura dicotômica em relação ao próprio discurso de Boal, que insiste que tal personagem é essencial em seu método. Esta essencialidade pode ser questionada diante da análise do conjunto das técnicas do próprio método.

A função mutante da personagem-coringa pode ser explicada ou teorizada pela associação das vertentes que o método possui. Nas vertentes artísticas-sociais, como as técnicas dos Teatro-Jornal e do Teatro-Invisível, o coringa tem uma função de destaque como personagem que participa e atua dentro do contexto coletivo de encenação. Na vertente didático-política, como as técnicas dos Teatro-Fórum e Teatro-Legislativo, o coringa funciona como uma espécie de estímulo para que o espectador assuma a posição de protagonismo, além de ser um mediador das soluções propostas. Nos jogos-exercícios-terapias, a personagem-coringa tem uma função limitada. Portanto, classificar a personagem-coringa é uma tarefa complexa afinal, ela é “uma” a cada contexto; um narrador em uma narrativa; um juiz em um jogo; um mediador em um debate e até, uma peça decorativa. Se a classificação mais adequada que pode ser atribuída ao Coringa é a personagem-mutante, podemos estender esta classificação a todas as outras personagens do Teatro do Oprimido que interagem com ela, e as quais classificamos.

Portanto, afirmar que as personagens do Teatro do Oprimido sejam mutantes nos remete a um conceito de entre-personagem, haja visto que não apresentam os componentes de uma personagem dramática como o texto escrito, um nome que as identifiquem ou as marcas de referencialidade, pois existem enquanto existir o contexto de opressão, mas quando se encontra uma saída consensual para o problema engendrado, esta personagem se dissipa no ar. Seu vestígio, suas marcas, suas particularidades, seus movimentos, seus apelos, sua voz, sua angústia, simplesmente desaparecem. A característica marcante da obra de Boal é o seu método. Seguindo a lógica da forma, função e funcionalidade da Personagem-Coringa, encontraremos outras personagens que contracenam com ela e que, assim como ela, podem também ser consideradas mutantes.

4.0 – CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao observarmos as características da personagem dentro da concepção Épica-didática de Brecht em contraposição ao método do Teatro do Oprimido é possível inferirmos algumas comparações relevantes entre as duas propostas. O caráter político, que ambas personagens exercem é notório. Na primeira proposta, a personagem assume uma postura de experimentação sociológica, trabalhando para realizar uma síntese em que a arte se encarregue de desempenhar uma função engajada, radicalmente contra a ideologia ilusória do mundo burguês. Na segunda, o espectador é invocado a assumir uma posição de protagonista dentro do espetáculo com o intuito de resolver ou minimizar determinadas situações de opressão a qual a personagem esteja inserida.

Outro fator, em que as duas propostas sofreram diversas críticas, foi a falta de empatia em relação as personagens. Na proposta brechtiana, essas análises surgiram a partir do emprego expressivo do distanciamento do ator ao se dirigir ao público. No entanto, o dramaturgo defendia, que a empatia deveria ser obtida com a naturalidade de uma pessoa, que transmite uma informação cotidiana na forma natural com que o emissor (personagem) busca chamar a atenção do receptor (plateia), com a pantomima, com o movimento escrachado, com a dor exagerada, com os movimentos brincalhões ou sérios, mas sempre no âmbito da informação clara, simples e objetiva. Para Boal, a questão da empatia, foi um grande desafio recuperá-la em seu método, e foi reconquistada gradativamente, através de diversas técnicas que convidam e inserem a plateia a experimentar a ação e o movimento da personagem improvisando falas, propondo soluções, discutindo os problemas, enfrentando a opressão conseguindo alcançar um denominador comum diante de uma situação opressiva.

As personagens, em ambas propostas, não requerem espaços cênicos sofisticados, ou seja, os adereços, o cenário, o figurino, a iluminação, sonoplastia e todos os outros recursos teatrais podem ser econômicos em relação ao ilusionismo cênico burguês, o teatro brechtiano é anti-ilusionista, é estilizado e reduzido ao necessário, pois a presença dos atores, representando suas personagens, tem mais peso que os recursos cênicos. Característica que vem de encontro com as montagens de Boal cuja personagem pode executar suas ações em ruas, praças, estações de ônibus, espaços públicos em geral, não requisitando necessariamente, um espaço teatral apropriado.

A personagem na proposta de Brecht está atrelada ao texto, se o espaço cênico pode ser simples, o mesmo não ocorre com a marcação e as falas textuais em cena que são meticulosamente ensaiadas. Estes cuidados são importantes para o espetáculo, pois a personagem, para Brecht, é uma entidade que propõe conscientizar a plateia sobre

as questões políticas que a cercam. No método de Boal a personagem goza de liberdade e improvisação, pois não está subordinada a um texto e sim ao contexto, sua encenação empenha-se em promover uma emancipação política em relação as questões de repressão que são discutidas nas encenações.

A personagem que exerce a função do herói em ambas as propostas é uma questão que merece algumas considerações. Na proposta brechtiana, o herói deteriora-se gradativamente, num processo de desconstrução e fragmentação, pois as informações são ocultas, em relação à referencialidade da persona de forma intencional, visando revelar e denunciar as ações e proposições das ideologias dominantes. Ou seja, o herói se fragmenta porque, para Brecht, “feliz é o povo que não tem herói” (Boal, 1991a, p.234), quando o povo não é feliz, a presença do herói torna-se indispensável e esta figura do herói nas narrativas épica-didáticas são desconstruídas para se provar a tese de que a presença do herói é o reflexo de uma sociedade infeliz. No método de Boal, o herói é um representante das camadas mais simples que sofre um processo de opressão, incapaz de romper com as amarras opressivas da sociedade, geralmente, representadas por caracteres que retratam uma opressão concreta no trabalho, na família, na igreja, num relacionamento etc., e que estimula a plateia a encontrar e buscar soluções, porque tais enredos são familiares, portanto, podem ser vencidos a partir de ações adequadas.

Nas duas propostas, estes recursos têm como objetivo romper com o processo de desmecanização na qual a plateia vive mergulhada, inerte no eternamente habitual, anulando as situações familiares, os noticiários, os comentários diários, a falta de consciência crítica, aplicando o choque do “não-conhecer”, para dar início ao processo do conhecer, essas são algumas das finalidades das técnicas que as personagens brechtiana e boalina empregam em suas propostas.

Todavia, no Teatro do Oprimido de Boal, através da proposta de utilização do sistema coringa, as personagens são mais ousadas, pois, procuram emancipar politicamente a plateia, oportunizando ao espectador a se tornar um protagonista ativo e transformador dentro do processo artístico. No método proposto por Boal, identificamos personagens cujas características ultrapassam a conscientização política brechtiana e as submetem a um processo de emancipação do espectador, no entanto, despertam dúvidas se estamos diante de uma apresentação teatral convencional ou uma performance, em razão dos elementos performáticos ali encontrados. Os participantes que atuam na trama, dividindo a cena com o Coringa não reúnem elementos dramáticos suficientes para ser classificados como personagens, apesar de encarnarem realidades teatrais. Dessa forma, surge outra indagação: como definir a personagem do Teatro do Oprimido ou relacioná-la a um contexto histórico-teatral?

De acordo com Lehmann (2007: 25-27), o teatro dramático, pautado a partir das regras aristotélicas, apresenta características essenciais para a sua compreensão e classificação: a primazia do texto sobre os demais signos da encenação, a mimese ou imitação, a catarse do espectador, a construção de uma ilusão cênica, o desenvolvimento de uma fábula ou história.

Por sua vez, o teatro pós-dramático – termo cunhado por Lehmann –, infringe tais características, exonerando os signos de uma hierarquia cênica e ativando a participação do espectador no evento teatral. O teatro pós-dramático é um teatro pós-brechtiano, afirma o autor, na medida em que suscita a reflexão sobre o processo semiótico: o “desapassivamento” do espectador em relação a obra. (Lehmann, 2007, p.30). Tais características minimizam algumas dúvidas em relação à classificação da personagem do Teatro do Oprimido, haja visto que a paródia pós-moderna exonera os obstáculos entre o real e o imaginário, entre o ser e o parecer. A imposição da catarse é amplificada pelos meios de comunicação de massa, como a televisão e o cinema, que se apoderam do drama de maneira mais eficiente que aquele tentado pelo teatro. O teatro é espaço, luz, corpo, profundidade e perde a sua eficiência na busca da construção da ilusão de realidade de uma história: o drama. Sendo assim, o teatro contemporâneo procura algo que vai além do drama e da representação de personagens.

O teatro pós-dramático supõe a desalienação do espectador, a fuga do drama, a experiência cerimonial, o compartilhamento reflexivo e crítico sobre o simulacro da sociedade, da vida cotidiana e artificial. E tudo isto, justamente, deixando a obra em aberto, rompendo com o pensamento fabular dramático, irrompendo corpos, volumes, cores para compartilhar memórias entre os corpos e, por fim, despertar sua propriocepção, sua consciência: O processo dramático se dá entre os corpos; o processo pós-dramático no corpo (do artista e do público). (LEHMANN: 2009: p. 336).

No Teatro pós-dramático a representação é sobreposta pela apresentação do sujeito-ator, numa relação de atuação direta com o espectador. As personagens, com unidade e verossimilhança, são substituídas por personas, figuras, seres ficcionais ou espectros, que surgem durante o evento espetacular. Variáveis estruturadas por mitologias pessoais e universais do ator, que se manifestam revelando o jogo, porque o ator age. Essas características estão parcialmente em sintonia com as personagens do Teatro do Oprimido, assim como outros caracteres, que são passivos de serem comparados, como a consciência do fato de que o ato teatral se representa enquanto acontecimento, ou seja, a estética pós-dramática se apodera do contexto teatral e se estabelece durante a presença entre artistas e público, ou seja, é explorado de modo consciente entre ambos, sem ilusões. Não se procura mais, como era o caso do drama burguês, criar um clima de ilusão, em que

as personagens pretendem representar seres do mundo real, enquanto o palco representa o mundo. É justamente, através dessa consciência que as fronteiras entre arte e vida começam a ser desconstruídas. Na proposta mais elaborada do TO – o Teatro Fórum – o objetivo maior é transformar o espectador passivo em sujeito ativo, personagem e coautor da encenação

Diferentemente do teatro convencional, o ator do Teatro-Fórum deve apresentar uma estrutura dialética, mostrar a complexidade da personagem, que muitas vezes aparece em cena dizendo “não”, mas pode mudar de opinião e vir a dizer “sim”, assim como ocorre na vida. O ator do Teatro-fórum “deve expressar sobretudo a dúvida: cada gesto deve conter sua negação; cada frase deve deixar pressupor a possibilidade de dizer o contrário daquilo que se diz, cada sim pressupõe o não, o talvez. (BOAL, 1991a, p. 335).

A proposta do TO, apesar de transparecer que está em sintonia com as características do teatro pós-dramático, são contrárias a elas, pois, mesmo negando as estruturas do drama burguês, promove um teatro de modelo acabado. No TO, a personagem é complexa e traz em si as contradições da vida social e da relação opressor/oprimido, por isso a personagem deve estar aberta ao diálogo, à troca mútua e aos aprendizados que as intervenções da plateia podem produzir. Assim, “a personagem deve ser dialética, dar e receber, dialogar, medir-se, ser estimulante, criadora. Não deve ter medo de perder seu posto no palco”. (BOAL, 1991a, p. 335).

A personagem do teatro pós-dramático é executada por um profissional cuja atuação prevê riscos calculados, que interage e provoca o espectador, mas não lhe dá o direito de assumir sua função. E o espectador, ao vestir a personagem, sucinta questionamentos e oscilações de que esta entidade assuma de fato os caracteres, a forma, a função e a funcionalidade da personagem, haja visto que, ao procurar uma solução para a opressão sem levar em consideração os aspectos referenciais, sociais e psicológicos dessa persona, possa agir contrariamente à própria personagem.

Poderíamos pensar como se comportaria Medeia, na hora de praticar sua vingança contra Jasão se fosse substituída por alguém da plateia. Não é difícil entender que sua (seu) substituta (o) agiria diferentemente de suas características, principalmente, diante dos apelos coletivos. O mesmo pode ser imaginado em relação a frustração que Romeu sente, diante da constatação da morte de Julieta. Se Romeu fosse substituído pelo espect-ator pressionado pela interferência da plateia. A vingança passional ou o suicídio/assassinato são temas amplamente discutidos, e esses dois exemplos poderiam servir de base para a produção de um TO. Principalmente, por que nos noticiários, somos constantemente, inteirados sobre as várias Medeias, que por ações passionais executam seus rebentos ou enteados, assim como muitos Romeus acabam morrendo por suas

Julietas. O amor, o ódio, as paixões mais violentas retratadas nas peças clássicas, não são enredos restritos ao campo da ficção, desprovidos de lógica ou racionalidade, ao contrário, estão presentes no dia-a-dia, no campo do opressor e do oprimido. De quem tem mais força e que através desta força, não mede esforços, para atingir a si mesmo e ao objeto da predileção. No entanto, a resolução de determinadas questões, não dependem somente do desejo de mudança, mas de uma análise profunda das causas desses fenômenos e do que levou as personagens a agirem de determinadas maneiras.

Em nosso entender, a resposta apropriada para esta questão é a palavra “entre”. De acordo com a pesquisadora teatral e performer Eleonora Fabião, no prefácio da obra *Entre o ator e o performer*, de Matteo Bonfitto (2017, p. 13), “o entre não é lá, nem cá; não é antes, nem depois; não é isto ou aquilo; não é eu, você, nem o outro. Ou ainda, “entre” não é, pois acontece como espaço-tempo de indeterminação, como campo de relação, como corpo em transição. Nesse ponto encontramos, nas personagens de Boal, uma significativa semelhança à estética pós-dramática. No entanto, além da mutabilidade e da concentração no processo político de transformação social, essas personagens sofrem uma destituição, pois, se anulam enquanto objeto estético de uma encenação. Ou seja, não sofrem um processo de desconstrução, mas também não aniquilam a personagem, ao contrário, parece que estamos diante de uma espécie de “entre-personagem”. A personagem desse método não é dramática, não se alinha ao teatro épico-didático de Brecht, mas também não pode ser considerada pós-dramática.

Ao afirmarmos que as personagens do Teatro do Oprimido estão na posição de entre-personagem, percebemos que estão em um espaço intermediário, demarcando um intervalo de experimentos, de formação e transformação do espaço, do tempo, do sentido e do próprio fazer teatral. Não é uma coisa nem outra, mas um meio-termo que expressa reciprocidade como o próprio corpo vivo que está entre o nascimento e a morte.

Um dos pressupostos para a compreensão dos Teatros Fórum e Legislativo é a substituição do ator que interpreta a personagem-relativa por alguém que está na plateia. É a função “espect-ator” que Boal encontrou para recuperar a empatia com o público. O espect-ator ao assumir o lugar da personagem com seu corpo, voz, pensamento e ação, visa ensaiar possibilidades de realização do desejo e de superação da relação dicotômica entre opressor e oprimido apresentada em cena. Mas neste momento, em que assume a cena, estaria assumindo a função da personagem com toda a carga referencial, social, filosófica, psicológica e sentimental, diante da situação de estresse que se procura amenizar? Ou este espect-ator que assume a cena e que age como a personagem, demonstra e representa movimentos e ações que ele mesmo faria se estivesse em tais circunstâncias? Essa espécie de entre-personagem não age individualmente, pois, suas

ações precisam encontrar respaldos que ecoem dentro da aceitabilidade do grupo maior.

Sendo assim, a personagem em questão não é um ser particular, mas também não é um coro. É uma entidade que age através de si, mas em função e razão dos outros, pois sua prioridade é a busca de uma solução em conformidade com a coletividade. A transformação do espectador em protagonista que procura modificar a sociedade e não apenas interpretá-la, é um dos pontos significativos que a personagem do TO se contrapõe à personagem pós-dramática, pois, a primeira não busca transformar a realidade de modo concreto como visa à segunda. A constatação da existência dessa entre-personagem nos coloca em uma encruzilhada sobre o próprio conceito da personagem de teatro em relação a sua forma, função e funcionalidade e, principalmente, sua existência.

Dentro do método do TO podemos perceber que a personagem é mutante e, ao se concentrar no processo político para além da qualidade estética, provoca um fenômeno que resulta no conceito do termo entre-personagem, que não resulta em sua aniquilação, mas que conflui para isso. Indubitavelmente, provoca rupturas significativas em relação aos teatros dramático, épico-didático e pós-dramático. No TO, apesar de Boal desejar que sua proposta se aproxime do teatro dramático, quando pede para que seus atores hajam dentro da metodologia stanislaviskiana de interpretação; de propor um aprendizado e conhecimento através das encenações em sintonia com a proposta do teatro épico-didático brechtiano; de não se preocupar com um texto ou com um espaço apropriado para apresentações características que vem de encontro a estética do Teatro pós-dramático. O método de Boal vai além, pois propõe a participação direta da plateia, autorizando-a a se tornar protagonista da encenação. Essa entre-personagem do Teatro do Oprimido fica num espaço multidimensional, orbitando entre uma proposta e outra. Ao devolver o teatro para o povo, como queria Boal, seu método nos remete a um primitivismo artístico que rompe com os alicerces das estruturas dessa arte, eliminando as formas de barreiras entre nós (plateia) e eles (atores); promovendo um hibridismo de espect-atores com função de atores sociais que participam do espetáculo ativamente, mas que, para propor soluções funcionais para as opressões cotidianas caminham rumo a aniquilação da personagem. Essa espécie de entre-personagem, mutante, mais preocupada com o processo político que com a qualidade estética, por fim, não aniquila o conceito do termo personagem que procuramos entender e definir, mas estabelece rotas para novas formas de se compreender e entender o termo.

REFERÊNCIAS

- ASLAN, Odette. **O ator no século XX**. Editora: Perspectiva, p. 157-171, São Paulo, 1994. p. 156-171.
- BERTOLD, Margot. **História do teatro mundial**. Editora: Perspectiva, São Paulo, 2001.
- BOAL, Augusto. **200 exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do Teatro**. Editora: Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1982.
- BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. Editora: Civilização brasileira, Rio de Janeiro, 1991a.
- BOAL, Augusto. **Teatro-Arco-Íris do desejo: Método Boal de Teatro Terapia**. Editora: Civilização brasileira, Rio de Janeiro, 1996b.
- BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não-atores**. Editora: Civilização brasileira, Rio de Janeiro, 2008c.
- BONFITTO, Matteo. **Entre o ator e o performer**. Editora: Perspectiva, São Paulo, 2013.
- BONFITTO, Matteo. **O ATOR COMPOSITOR**. Editora: Perspectiva, 2ª Edição, São Paulo, 2016.
- BORNHEIM, Gerd Alberto. **Teatro Épico dialético**. Editora: Graal, Rio de Janeiro, 1992.
- BRECHT, Bertolt, **“Teatro Completo em 12 Volumes: Baal**. Editora: Paz e Terra, 3ª edição, Rio de Janeiro, 1953.
- BRECHT, Bertolt, **“Teatro Completo em 12 Volumes: Um Homem é um Homem**. Editora: Paz e Terra, 3ª edição, Rio de Janeiro, 1953b.
- BRECHT, Bertolt, **“Teatro Completo em 12 Volumes: A vida de Galileu Galilei**. Editora: Paz e Terra, 3ª edição, Rio de Janeiro, 1953c.
- BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro: O Pequeno Organon para o Teatro**. Editora: Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1978.
- LEHMANN, Hans Thies. **O Teatro pós-dramático**. Editora: USP, São Paulo, 2009.
- NICOLA, José de e INFANTE, Ulisses. **Gramática Contemporânea da Língua Portuguesa**. Editora: Scipione, 15ª edição, São Paulo, 1997.
- PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia: a construção da personagem**. Editora: Perspectiva, 2ª edição, São Paulo, 2013.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Editora: Perspectiva, São Paulo, 1999
- PEIXOTO, Fernando. **Brecht – vida e obra**. Editora: Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1968. p.30-35.
- ROSENFELD, Anatol. **Prismas do teatro**. Editora: EDUSP e Perspectiva; São Paulo, 1993. p. 156-186

ROSENFELD, Anatol. *Teatro Moderno*. Editora: Perspectiva, 2ª edição, p. 133-176, São Paulo, 1985. p.133-176

ROSENFELD, Anatol. *Teatro Épico*. Editora: Perspectiva, São Paulo, 1985.

SEGOLIN, Fernando. *Personagem e Anti-Personagem*. Editora: Olho d'água, São Paulo, 1999.

SHAKESPEARE, William. *Romeu e Julieta*. Tradução Maria José Martins, Editora: América Do Sul LDA. São Paulo, 1988.

SZONDI, Peter. *A Teoria do drama moderno*. Editora: Cosac & Naify Edições Ltda, São Paulo, 2001.

VASQUES, Eugenia. *Expressionismo e Teatro*. Editora: Biblioteca Escola Superior de Teatro e Cinema, Portugal, 2007.

INTERNET

ANTUNES, Yaska. “*Montagem Galileu Galilei: a partir da obra Vida de Galileu de Bertolt Brecht*”. VI Congresso de Artes Cênicas, 2010. São Paulo. Disponível em < <http://portalabrace.org/vicongresso/processos/Yaska%20Antunes%20-%20Montagem%20Galileu%20Galilei%20a%20partir%20da%20obra%20Vida%20de%20Galileu%20de%20Bertolt%20Brecht.pdf> > acesso 25 de março de 2018.

____ Artistas Unidos. *Baal de Bertolt Brecht*. Blog de teatro, 2003, Portugal Disponível em < <http://www.artistasunidos.pt/pessoas/os-actores/429-baal-de-bertolt-brecht> > acesso em 10 de março de 2018.

BITAZI, Fernanda Isabel. *O Distanciamento e o Gestus Social em “A vida de Galileu”: Elementos despertadores da consciência revolucionária*. UEFS, nº 09, 2008. São Paulo. Disponível em < periodicos.uefs.br/index.php/acordasletras/article/download/1541/pdf > acesso 29 de março de 2018.

BOSSMANN, Reinaldo. O Teatro Épico de Brecht. Revista Letras, v. 24 Curitiba, Paraná, 1975 Disponível em < <https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/19607/12819> > acesso em abril de 2017.

BOTELHO, Letícia. *Diálogos entre Benjamin e Brecht o caso da peça Um Homem é um Homem*, revista Limiar, vol.03 nº 06, São Paulo, 2016 Disponível em < http://www2.unifesp.br/revistas/limiar/pdf-nr6/11_botelho_benjamin-brecht_limiar_vol-3_nr-6_2-sem-2016.pdf > acesso dia 15 de março de 2018

BRAIT, Beth. *A personagem*. Editora: Ática 1ª Edição, São Paulo, 1985. Disponível em < <https://ayrtonbecalle.files.wordpress.com/2015/07/brait-b-a-personagem.pdf> > acesso em 10 de novembro de 2017;

CARVALHO, Sérgio. *Aspectos da Dialética no Teatro do Oprimido*. Editora: USP e Companhia do Latão, Revista Terceira Margem, Vol. 18 nº 30, São Paulo, 2014. Disponível

em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/9753/7571> Acesso em 06 de junho de 2017.

DAIANA, Daniela. *Análise de Romeu e Julieta*. 2017 Disponível em <<https://www.todamateria.com.br/romeu-e-julieta/> > Acesso em 18 de fev. de 2018

DALL'ORTO, Felipe Campo. *O Teatro do Oprimido na Formação da Cidadania*. Revista de História e Estudos Culturais, Vol.05 nº 02, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: http://www.revistafenix.pro.br/PDF15/Artigo_03_ABRIL-MAIO-JUNHO_2008_Felipe_Campo_Dall_Orto.pdf Acesso em 04 de Abril de 2017.

DINNEEN, Mark. *Teatro Legislativo: Estimulando a cidadania Ativa*. Teatro: Revista de Estudos Culturais, v.26 nº 26 p. 141-161, Reino Unido, 2013. Disponível em <https://digitalcommons.conncoll.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.com/&httpsredir=1&article=1316&context=teatro> Acesso em 12 de dezembro de 2018.

FARIA, Fernando Mesquita de. *No Rastro do ator pós-dramático*. VI Congresso de Artes Cênicas, 2010. São Paulo. Disponível em <<http://www.portalabrace.org/vicongresso/processos/Fernando%20Mesquita%20de%20Faria%20-%20No%20rastros%20do%20ator%20p%F3s-dram%20E1ticoFernando%20Mesquita%20de%20Faria%20-%20No%20rastros%20do%20ator%20p%F3s-dram%20E1tico.pdf>> acesso em 20 de junho de 2018.

GONÇALVES, Natália Kneipp Ribeiro. *A "didática" nas peças didática de Bertolt Brecht: ensino em cena*. UNESP, Araraquara, São Paulo, 2016. Disponível em <https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/138286/concalves_nkr_dr_arafcl.pdf?sequence=3 > acesso em 18 março de 2018

GIRARDI, Alice. *Resenha da peça de Teatro Galileu Galilei*, Blog Oxigênio, 2016. Disponível em <<http://oxigenio.comciencia.br/resenha-da-peca-de-teatro-galileu/> > acesso em 22 de março de 2018.

MAGALHÃES, Henrique. *Análise de Hamlet*. São Paulo, 2014 Disponível em <<http://pilulasliterarias.blogspot.com.br/2014/01/hamlet-de-william-shakespeare.html> > Acesso em 18 de Fev. 2018

MOUTINHO, Wilson, Felisberto. *História do teatro*. 2017 Disponível em <<https://www.coladaweb.com/artes/historia-teatro> > Acesso em 21 de fev. de 2018

NETO, Dhenise de Almeida Celso. *Uma Análise Crítica da Montagem Um Homem é um Homem de Bertolt Brecht pelo grupo galpão*. UnB, 2007, Brasília. Disponível em <<file:///C:/Users/Usu%C3%A1rio/Downloads/1541-7311-1-PB.pdf> > acesso em 29 de março de 2018.

_____. NOVAS ESCOLAS CLUBE. Disponível em<<http://rede.novaescolaclub.org.br/planos-de-aula/estudo-de-personagens>> acesso em 15 de dezembro de 2017;

OLIVEIRA, Marco Antônio de; **DREHMAR**, Gabriela Arcari. *Brecht sem Brecht: A experiência com a peça didática no processo de construção a partir de um texto não brechtiano*. Revista Nupeart UDESC, Vol. 12, Joinville, 2014. Santa Catarina. Disponível em <<http://revistas.udesc.br/index.php/nupeart/article/viewFile/4394/3911> > acesso em 27 de março de 2018.

ORTEGA, Renato Florêncio Pavanelli. *Representações do Papel Intelectual: Uma análise de “A vida de Galileu” de Bertolt Brecht*. XXVIII – Simpósio Nacional de História, Natal Rio Grande do Norte, 2013 Disponível em <http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1371315195_ARQUIVO_Textocompleto-ANPUH-RenatoFlorencioPavanelliOrtega.pdf> acesso em 25 de março de 2018.

PAIVA, Ana Carolina. *Enfrentando a Questão: Há um abismo entre palco e plateia na cena contemporânea?* Revista Rascunhos, v. 01 nº 02 p. 148-158 Uberlândia, Minas Gerais, 2014. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/viewFile/28681/15987> Acesso em 11 de novembro de 2017.

SILVA, Flávio José Rocha da Silva. *Uma História do Teatro do Oprimido*. Aurora: Revista de Arte, Mídia e Política, v. 07 nº 19 p. 23-38, São Paulo Fev. Maio de 2014. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/aurora/article/viewFile/17313/14298> Acesso em 10 de outubro de 2018.

TEATRO de Vanguarda. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo615/teatro-de-vanguarda>>. Acesso em: 25 de fev. 2018.

VARGAS, Vagner de Souza. *Encontrando Brecht e Marx: Um homem é um Homem*. Revista “O teatro transcendente” Vol. 21 nº 01 Blumenau, 2016, Santa Catarina. Disponível em <<http://proxy.furb.br/ojs/index.php/oteatrotranscende/article/view/5306/3447>> acesso 20 de março de 2018.

ZOMBONI, Isabela. *Análise Otelo*. 2107 Disponível em <<https://resenhasalacarte.com.br/tag/otelo-resumo/>> Acesso em 18 de fev. de 2018