



O Político na cena: história e teatro.

CARINA MARIA GUIMARÃES MOREIRA¹

...a dificuldade não está em compreender que a arte grega e a epopeia estão ligadas a certas formas de desenvolvimento social. A dificuldade reside no fato de ainda nos proporcionarem prazer estético e, em certos aspectos, valerem como normas e como modelos inatingíveis...

Karl Marx

A presente comunicação pretende apresentar meu atual projeto de pesquisa, que se encontra ainda em fase inicial: “As formas do político na cena contemporânea”, que obteve financiamento junto ao edital CHAMADA UNIVERSAL – MCTI/CNPq Nº 14/2014 e sua execução iniciada em janeiro de 2015 com previsão de trabalho até janeiro de 2017. O projeto propõe realizar dois processos de investigação cênica a fim de refletir sobre as potencialidades políticas na construção de um trabalho cênico, buscando-se investigar as relações entre o artista criador e a construção de seu discurso, promovendo neste um diálogo com as questões do âmbito político, ou seja, aquelas diretamente ligadas ao âmbito social, econômico e cultural, de seu momento. Para tal, propõe-se empreender uma pesquisa teórica e prática no intuito de analisar e refletir sobre as formas do teatro político contemporâneo a partir dos conceitos e noções de teatro épico, teatro político e coralidade.

O projeto se realizará no âmbito da investigação teórico conceitual da Coordenadora e Proponente em articulação com um Núcleo de Estudos em Teatro e Política, composto por alunos da UFSJ e membros da comunidade são-joanense, almeja-se que este Núcleo de Estudos amadureça, com as ações e parcerias deste projeto, para consolidação de um Núcleo de Pesquisa em Teatro e Política na UFSJ.

Até o presente momento o Núcleo de Estudos em Teatro e Política, composto por 9 membros, sendo 7 alunos do Curso de Teatro, 1 aluno do Curso de Comunicação e 1 membro da comunidade são-joanense que não é aluno da UFSJ. A equipe do projeto até então é

¹ Professora doutora do curso de Teatro da Universidade Federal de São João del Rei – UFSJ. CNPq.



composta, além da Coordenadora e dos alunos membros do Núcleo de Estudos em Teatro e Política, pelo docente do curso de graduação em teatro da UFSJ Prof. Dr. Berilo Luigi Deiró Nosella. Além deste compõe a equipe o professor da Escola de Artes Dramáticas da Universidade de São Paulo e diretor da Cia. Teatro de Narradores, Prof. Dr. José Fernando Peixoto de Azevedo; a professora de história e arqueologia da Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Profa. Dra. Camilla Agostini; e o Diretor Teatral, Cenógrafo e Aderecista Antonio Apolinário, mestrando do PPGAC-UFOP. Ainda da UFSJ, compõem a equipe do projeto os técnicos dos laboratórios do curso de graduação: Pedro Decot, Elisa Pita e Pedro Inácio.

Assim, a partir de dois processos de investigação cênica que promoverão a pesquisa de metodologias de construção de uma encenação que se pretende como política, o projeto propõe refletir sobre a hipótese de que a dimensão política presente num produto cênico é fruto de um posicionamento intrínseco ao fator estético, ou seja, ao seu processo. Para tal, procurar-se-á, a partir da experimentação prática, refletir sobre as potencialidades do político na linguagem cênica contemporânea. Propõe-se partir da investigação histórica e teórica das experiências com a cena política de vanguarda, embasando-nos no conceito de Teatro Épico desenvolvido por Bertolt Brecht, Peter Szondi e Anatol Rosenfeld, em direção às experiências cênicas contemporâneas do teatro de grupo paulista atual, buscando possíveis formas e metodologias do trabalho que detenham em si mesmo potencial político.

Para tal pautaremos as criações artísticas nos princípios da criação coletiva, no intento tanto de resgate dos princípios coletivos desenvolvidos pelos grupos teatrais da década de 1960 no Brasil e na América Latina, como também voltando o olhar para as práticas de criação coletiva e colaborativa desenvolvidas hoje nas experiências de Grupos Paulistas, como a Cia. São Jorge de Variedades e a Cia. Teatro de Narradores, permitindo-nos, assim, refletir sobre as potencialidades do fenômeno cênico contemporâneo a partir de conceitos como o de Coralidade, como pensado por Jean-Pierre Sarrazac. Pretende-se, assim, pensar a relação estreita entre os processos históricos socioeconômicos de configuração dos modos de produção da arte e seus rumos temáticos e formais, buscando como ponto de partida para pensar o modo de produção teatral, a definição do teatro de grupo como um conceito que tem o próprio modo de produção como pressuposto, definindo também o teatro de grupo ao qual nos referimos como um fenômeno crescente e recorrente no Brasil a partir da década de 1990, principalmente na cidade de São Paulo.



Nas pesquisas empreendidas para o doutorado procuramos compreender como se articula esse caráter político, não apenas impregnado na temática, mas também na forma, tendo como foco a cena teatral que se pretende declaradamente como política. Num primeiro momento refletimos sobre os meandros da relação teatro/política – tanto de um ponto de vista geral, na inserção dessa relação no pensamento referente ao teatro ocidental, como de um ponto de vista mais específico. Assim, no intuito de compreender a relação entre a cena teatral – compreendida como produto artístico – e a sua dimensão política, realizamos uma análise do espetáculo *Barafonda* (2012) da Cia. São Jorge de Variedades, grupo teatral que se formou em 1997 e que está sediado no Bairro Barra Funda, na cidade de São Paulo, portanto uma análise da dimensão política contida num produto artístico. Nesse sentido, o atual projeto de pesquisa é fruto da tentativa de uma continuidade coerente com a pesquisa empreendida no doutorado, porém avançando em relação a mesma, na medida em que expande seu campo de interesse da investigação da dimensão política para o campo da criação cênica, voltando o olhar para a prática do fazer teatral e as relações entre sujeito e produto artístico.

Barafonda estruturou sua dramaturgia utilizando o mito de Prometeu (com referências diretas à tragédia *Prometeu Acorrentado* de Ésquilo) e o mito de Dionísio (também com referências à tragédia *As Bacantes* de Eurípedes), explicitando, portanto, em sua estrutura formal, a presença de duas tragédias clássicas. Essa formulação promove um questionamento quanto à herança de ideais como progresso e felicidade, e as suas possíveis íntimas relações contemporâneas.

As tragédias trazem também a base para experimentações do trabalho com o coro teatral, desenvolvido no sentido de uma linguagem potencialmente política em sua forma coletiva de expressão, lançando mão de um modo de expressão de memória coletiva não individualizante. O coro permeia toda a ação desenvolvida, não apenas em sua função tradicional de pontuar e comentar as ações, mas como protagonista e antagonista, em ações coletivizadas.

Percebemos que o trabalho coral é um dos principais pilares do espetáculo *Barafonda*. Ressaltamos tal presença por dois ângulos, aos quais nomeamos de coro e coralidade. Como Coro, propriamente dito, classificamos toda experimentação cênica baseada na pesquisa e no entendimento do coro grego como forma cênica e dramatúrgica. Como Coralidade, entendemos a conjugação do coletivo como resultado formal.



No primeiro caso, observa-se que a investigação dos modelos gregos trouxe para a estrutura, tanto do texto quanto da cena, experimentos de caráter coletivo, explorando a música e a dança, bem como a composição de quadros cênicos coletivos. A pesquisa de linguagem que deu corpo ao espetáculo caminhou por essa via desde o nome que foi dado a ela: *Ao coro retornarás*. A atriz Paula Klein aborta essa questão em seu texto publicado no fanzine da companhia, quando menciona sobre o processo de criação:

Buscamos no “coro-entidade” a força ancestral da expressão humana. A instância coletiva do coro como a forma de trazer um outro discurso, que se diferencie da voz individual do artista, geralmente isolada no turbilhão urbano. O coro, representante dos cidadãos do povo, é expressão dessa vocação social do teatro. Um desafio para nós modernos: uma estética coletiva que traduza de fato um pensamento coletivo (CIA. SÃO JORJE DE VARIEDADES, 2010: 11).

No caso de Coralidade, ressalta-se a presença do coro no espetáculo através da composição de uma obra que se constrói a partir da escuta e da estruturação de várias vozes coletivas. Tais vozes se fazem presentes seja na construção e elaboração da dramaturgia do espetáculo (resultante de experiência coletiva compartilhada pelos atores), seja na conformação do próprio espetáculo, que consegue dar voz ao coletivo presente no Bairro e, conseqüentemente, abre ao público a escuta dessa coletividade que o envolve.

Esse fenômeno da Coralidade está presente em diversos trabalhos contemporâneos – como nos mostra Sarrazac em sua obra *O Futuro do Drama* (2002) – e dialoga diretamente com nosso presente histórico, na busca de uma expressão não individualizante que remeta tanto às formas mais democráticas de se encarar a produção artística, no sentido de horizontalizar as relações humanas pelo questionamento das categorias da divisão do trabalho, como também por representar um discurso coletivo que procure olhar para as relações políticas e comuns da



experiência contemporânea. A pesquisadora Flora Sússekind nos fala sobre a questão da Coralidade na literatura:

Antes mesmo da eclosão das jornadas de junho, e das manifestações ainda em curso no país, um conjunto significativo de textos parece ter posto em primeiro plano uma série de experiências corais, marcadas por operações de escuta, e pela constituição de uma espécie de câmara de ecos na qual ressoa o rumor (à primeira vista inclassificável, simultâneo) de uma multiplicidade de vozes, elementos não verbais, e de uma sobreposição de registros e de modos expressivos diversos. Coralidades nas quais se observa, igualmente, um tensionamento propositado de gêneros, repertório e categorias basilares à inclusão textual em terreno reconhecidamente literário, fazendo dessas encruzilhadas meio desfocadas de falas e ruídos uma forma de interrogação simultânea tanto da hora histórica, quanto do campo mesmo da literatura. (SÜSSEKIND, 2013)

As duas categorias – Coro e Coralidade – formam a face de uma mesma moeda, formadoras de um discurso que se pretende opor ao individualizante, buscando formas que deponham como vozes sociais e políticas, reintegrando o homem ao coletivo. Partindo dessa premissa, o trabalho do coletivo em *Barafonda* experimenta um caminho que tira a ênfase do indivíduo (o herói) e a transfere para o coro, para o coletivo. Raymond Williams, na obra *A Tragédia Moderna* (2002), enumera alguns fatores que, em princípio entendidos como continuidade da tradição grega, representam uma transformação do conceito original levando-o a uma leitura superficial ou mesmo equivocada da tragédia. O fator que aqui ressaltamos é exatamente a ênfase dada ao herói, ou seja, ao indivíduo em detrimento do coro.

As específicas relações entre o coro e os atores formam as suas relações dramáticas reais. A verdadeira ação é a conhecida e atroz história de algumas famílias no poder que tem uma importância geral e representativa na substância compartilhada do mito. A conhecida história é representada por três atores mascarados, que se separam do coro, mas, como o

compartilhar de papéis entre si e a sua relação formal com o coro deixam claro, eles não se separam dele completamente. O que a forma incorpora, então, não é uma postura metafísica isolada, enraizada na experiência individual, mas uma experiência compartilhada e de fato coletiva – a um só tempo e de maneira indistinguível, metafísica e social. (WILLIAMS, 2002:37)

Essa peculiaridade inerente à tragédia descrita por Williams como “uma experiência compartilhada e de fato coletiva – a um só tempo e de maneira indistinguível, metafísica e social”, foi enfraquecida na modernidade no momento em que foi dada a ênfase apenas ao herói, eliminando a importância do coro, como aquele que provocava o sentimento e conferia sentido à tragédia.

Como nos esclarece Rosenfeld, “o coro, além de centro ritual, exerce várias funções. Representando a *polis*, o coletivo, amplia a ação além do conflito individual” (ROSENFELD, 2008: 54). Além de detentor dessa articulação, o coro exerce uma função épica, abrindo perspectivas para a coletividade em cena. “Por sua fala épica e distanciadora ele comenta, generaliza e exprime um *phatos* que simboliza o próprio *phatos* dos espectadores” (SARRAZAC, 2012: 61).

Houve, em nossa modernidade, um movimento no qual as manifestações coletivas figuradas na presença do coro foram aos poucos sendo substituídas pela experiência individual e particular. Ao primeiro movimento de enfraquecimento do entendimento de tragédia pela ênfase no herói, soma-se o entendimento dessa ênfase como algo inerente ao indivíduo e ao seu livre arbítrio, uma operação plenamente possível quando passa a figurar no palco o burguês, promovendo uma expansão da categoria trágica à nova classe ascendente, como nos indica Rosenfeld:

Até então, personagens de classe burguesa só podiam aparecer na comédia, assim como as do “povo”, na farsa, segundo os cânones tradicionais, o privilégio de ser herói da tragédia era reservado a reis, príncipes, etc. O burguês, como herói trágico, implicava profundas transformações; sua presença impunha mais realismo em menor estilização, o uso de prosa, teor

mais profano, não cabendo a solenidade tradicional, nem a grandeza e a distância místicas. Sobretudo se verificavam a privatização e particularização da temática. Esta, tornando-se “doméstica”, perdia o caráter público, ligado a heróis cujo destino envolvia o de cidades ou nações inteiras. (ROSENFELD, 2008: 61)

Para Williams, com a perda da importância do coro e da coletividade, isolamos a experiência e a ideia original de tragédia, sendo-nos legado através da academia um entendimento de tragédia como um tipo específico de arte dramática que, supostamente herdada da tradição grega, se unira à tradição cristã, originando uma experiência Greco-cristã, considerada um dos cerne de nossa cultura ocidental. O autor nos argumenta que a tragédia “não é uma realização estética ou técnica que possa ser isolada: ela está firmemente enraizada numa estrutura de sentimento precisa” (WILLIAMS, 2002: 36). Dito isso, podemos levantar o caráter político e social representado pela tragédia, ou seja, uma manifestação cultural que fazia parte da vida na *polis*, de sua concretude cultural, política e religiosa.

Margot Berthold, na obra *História mundial do teatro*, fala da realização das *Grandes Dionisiacas* por parte do estado de Atenas, como ponto “culminante e festivo na vida religiosa”, mostrando que o público não era apenas espectador, mas “participava ativamente do ritual teatral, religioso, inseria-se na esfera dos deuses e compartilhava o conhecimento de grandes conexões mitológicas” (BERTHOLD, 2008: 104).

Barafonda busca, através do teatro e do experimento estilístico do coro, uma aproximação com a coletividade do local. Os personagens que vemos durante todo o espetáculo não são apenas indivíduos, mas porta-vozes de um grupo, de uma categoria. Assim, os personagens representados no espetáculo aproximam-se muito mais da ideia do corifeu, que se destaca do coro para representá-lo. Tal proposta cênica proporciona ao espectador sentir-se parte do coro, enquanto que o deslocamento em massa pela cidade propicia um sentimento de coletividade, de um grupo que compartilha uma mesma experiência.



Começamos a nos perceber como coletivos: grupo de artistas, grupo de trabalhadores, de motoristas, de moradores de ruas, de pessoas que correm atrás do tempo ou que preferem perdê-lo, enfim, nos é dada a noção de coletividade quando assistimos e somos assistidos. Eis o teatro como evento da cidade, compreendida não apenas em sua estrutura de concreto, mas em sua materialidade humana, propiciando ao espectador uma espécie de conexão (ainda que momentânea) de compartilhamento da experiência coletiva.

Desta feita, voltando novamente a atenção para o projeto de pesquisa “As formas do político na cena contemporânea”, ressaltamos o intento de ao desenvolver tais experimentos cênicos propostos no projeto, buscaremos junto à equipe formada por alunos e pesquisadores, não apenas uma possível metodologia coletiva de construção da cena, mas acima de tudo refletir sobre as potencialidades do coletivo como forma de expressão cênica, procurando problematizar e questionar as formas coletivas da construção do discurso cênico, seja em suas potencialidades formais como históricas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CIA. SÃO JORGE DE VARIEDADES. **Fanzine da Companhia São Jorge de Variedades**, n.8, 2010. Disponível em: <http://issuu.com/ciasaojorge/docs/fanzine8/1?e=0>. Acesso em: 25 out. 2012.
- SÜSSEKIND, Flora. **Objetos**, 2013. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2013/09/21/objetos-verbais-nao-identificados-um-ensaio-de-flora-sussekind-510390.asp>. Acesso em: 12 dez. 2013.
- WILLIAMS, Raymond. **A tragédia moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- ROSENFELD, Anatol. **Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. **O futuro do drama: escritas dramáticas contemporâneas**. Porto: Campo das Letras, 2002.
- _____. **O léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify 2012.



BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o trágico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004