

“Estremeço” e suas relações com o teatro épico

“Estremeço” and its relations to epic theatre

Luiz Gustavo Bieberbach Engroff¹

Resumo

O presente artigo pretende investigar as aproximações entre o espetáculo “Estremeço” (2012), desenvolvido em Porto Alegre/RS pela Cia. Stravaganza, e suas relações formais e éticas acerca do Teatro épico disseminado por Bertolt Brecht. Tal espetáculo foi criado a partir da escritura cênica “Je Tremble”, escrita pelo dramaturgo francês Jöel Pommerat, em 2007, e configura-se como a primeira montagem deste texto no Brasil. Tomo com principal estofo teórico a análise sobre Brecht proposta por Walter Benjamin em dois de seus textos “Que é teatro épico” e “O autor como produtor”, ensaios produzidos na década de 1930. Esta pesquisa tende a traçar as aproximações e distanciamentos da estética brechtiana em contraponto com a atualidade do espetáculo contemporâneo em questão. Para tanto, além das reflexões de Benjamin e pensadores contemporâneos, foram elencados procedimentos utilizados no processo criativo do espetáculo e algumas aspirações da direção, conhecidas principalmente através do relato da diretora do espetáculo Camila Bauer. Uma das conclusões a que chego, é que há mais indícios de proximidade do que de afastamento entre as teorias de Brecht e a montagem do espetáculo em questão.

Palavras-Chave: Bertolt Brecht; Cia. Stravaganza; Jöel Pommerat; Teatro épico; Walter Benjamin.

Abstract

The present paper intends to investigate the connections between the play “Estremeço” (2012), arranged in Porto Alegre/RS by Cia. Stravaganza, and its formal and ethical relations to Bertolt Brecht’s epic theatre. Such play was created based on another entitled “Je Tremble”, written by the french playwright Jöel Pommerat in 2007, which is the first time the play was performed in Brazil. I will mainly analyse Brecht’s work by Walter Benjamin’s proposal in “What is Epic Theatre?” and “The author as producer”, both essays written during the 30’s. This research intends to clarify the connections and the distances between Brecht’s aesthetic and the contemporaneity aspect of the play in question. For such, besides Benjamin’s thoughts and other contemporary writers, some procedures used during the creative process were selected, as well as some of the direction aspirations, known because of Camila Bauer’s - the play’s director - report. One of the conclusions that I perceive is that there are more connections than distances between Brecht’s theory and the play.

Keywords: Bertolt Brecht; Cia. Stravaganza; Jöel Pommerat; Epic theatre; Walter Benjamin.

ISSN: 1808-3129

¹ Universidade Federal de Santa Catarina UFSC
gus.biber@gmail.com

No presente trabalho pretendo aproximar a teoria de Walter Benjamin e Bertolt Brecht ao espetáculo “Estremeço”¹, com base na dramaturgia de Joël Pommerat e da encenação desenvolvida pela Cia. Stravaganza², de Porto Alegre/RS. Para atingir este objetivo, creio que haja a necessidade de contextualizar rapidamente os objetos envolvidos.

Nascido em 1963, o francês Joël Pommerat é autor e diretor sediado em Paris. Criou a Compagnie Louis Brouillard, em 1990 e é a partir de 2004, após a estreia do espetáculo “Au monde”, que as atividades da companhia cresceram consideravelmente, realizando turnês em diversos países europeus, como Bélgica, Suécia e Suíça, chegando até a América do Sul, especificamente em Buenos Aires, na Argentina. Em sua trajetória, além de produções teatrais, possui produções audiovisuais. Suas principais influências são Ariane Mnouchkine e seu Théâtre du Soleil, a obra cinematográfica do cineasta David Lynch e a dramaturgia de Anton Tchekhov, Samuel Beckett e Franz Kafka, para citar alguns.

Os temas frequentes, presentes em sua obra, são as inspirações contemporâneas trazidas pelos atores e por ele próprio. O que se destaca em seus espetáculos, é o clima opressivo que se instaura na cena, que é entendido pelo dramaturgo como uma “tradução de um estado interior”³, dele próprio, dos atores e técnicos envolvidos no processo. O espetáculo “Estremeço” não foge a esta regra.

Dividido em duas partes, “Estremeço 01” e “Estremeço 02”, e escrito, respectivamente, em 2007 e 2008, sua narrativa pode ser vista como uma união de fragmentos de memórias narrados por diversas figuras, que adentram numa espécie de cabaré ou num palco propriamente ambientado para o início de um show. Na primeira cena encontramos apenas o pedestal com o microfone, em destaque, indicado no texto. A linha narrativa da dramaturgia é levada pela figura do apresentador, que já em seu primeiro discurso, convida todos os presentes – no caso, os espectadores - a segui-lo, para que juntos possam estremecer com os depoimentos que serão mostrados em cena.

A primeira parte do texto, que é com qual eu trabalho, é composta de doze fragmentos sem uma linearidade aparente e cada um deles é nomeado apenas por seu respectivo número em ordem cronológica. As figuras que permeiam o texto, também não têm nomes, apenas são conhecidas por suas características físicas ou mentais, como por exemplo, a roupa que vestem, a idade que possuem, a função que desempenham no espetáculo ou alguma distinção em seu estado atual. São vinte e um personagens listados na versão do dramaturgo. São eles: o apresentador, uma mulher, uma mulher que está muito mal, a mulher da camiseta, sua mãe, o homem mais rico do mundo, o homem que não existia, uma criança, a mãe da criança, o pai da criança,

¹ “Estremeço” é o 24º espetáculo da Cia. Stravaganza e um dos poucos a ter à frente da direção uma artista que não faz parte do elenco fixo da Companhia, Camila Bauer – Professora de Dramaturgia de Artes Cênicas da UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. O referido espetáculo estreou no dia vinte e dois de novembro de 2012, no Teatro Renascença, localizado nas dependências do Centro Municipal de Cultura, Arte e Lazer Lupicínio Rodrigues, em Porto Alegre/RS. Foi contemplado com os seguintes prêmios: Prêmio FUNARTE de Teatro Myriam Muniz 2011, de âmbito nacional, para a montagem do espetáculo e o segundo, intitulado projeto “Stravaganza 24 anos: Diálogos Contemporâneos II”, pelo Programa Municipal de Fomento ao Trabalho continuado em Artes Cênicas para a cidade de Porto Alegre/2011.

² Fundada em 1988 por Adriane Mottola, Cacá Corrêa (1964-2010) e Luiz Henrique Palese (1959-2003). O trabalho de estreia do coletivo foi o espetáculo infantil “Shandar e o feitiço de Mungo”, de autoria do próprio Palese.

³ As informações sobre o dramaturgo e suas obras foram retiradas do dossiê intitulado “Le petit chaperon rouge: Joël Pommerat”, escrito pelo professor francês Philippe Cuomo e encomendado pelo Centro Dramático La Comédie de Béthune, sediado na França.

um homem, a família da mulher que está muito mal – o irmão, as duas irmãs, a mãe e o pai – a mulher muito velha, a mulher jovem e duas mulheres muito grávidas. Todos indivíduos com características comuns, sem grandes feitos e nenhuma trajetória espetacular.

A encenação do texto, a que me refiro, foi desenvolvida pela Cia. Stravaganza, de Porto Alegre/RS, em conjunto com a diretora e pesquisadora de dramaturgia Camila Bauer e estreou em 2012. A Companhia tem como diretora artística Adriane Mottola e possui uma trajetória peculiar no cenário brasileiro, por manter-se ativa ininterruptamente durante vinte e sete anos, desde a sua primeira criação artística coletiva. O coletivo encontrava-se, na época da escolha do projeto, num momento em que as relações enfraquecidas entre as pessoas e a consequente perda de experiência, afetavam o público de seus espetáculos e seus próprios integrantes. Havia a necessidade de levar ao palco esta abordagem, que explicitasse estas perdas e transformações, alavancadas pela contemporaneidade. Mottola desenvolveu seu trabalho à frente da Companhia, de modo a jamais ceder à produção de um espetáculo que fosse apenas calcado no entretenimento. Tal qual o contexto em que estavam inseridas, suas escolhas artísticas demonstravam a urgente necessidade de discussão. Não que o teatro não trouxesse o entretenimento, mas existia um discurso crítico impregnado neste, conjugado à diversão explícita para a plateia.

A direção dada por Mottola pode nos levar a reflexões suscitadas por Walter Benjamin, em sua conferência intitulada “O autor como produtor”, proferida em 1934. A questão levantada pelo filósofo era direcionada ao ofício do poeta, mas podemos estendê-la para os artistas em geral, nas mais variadas linguagens. A grande reflexão girava em torno da forma e conteúdo da criação artística ou, pelas palavras do próprio Benjamin, “[...] a forma do problema da autonomia do autor: sua liberdade de escrever o que quiser. Em vossa opinião, a situação social contemporânea o força a decidir a favor de que causa colocará a sua atividade” (BENJAMIN, 1994, p. 120). O artista deveria estar em prol dos serviços da comunidade onde desenvolve seu trabalho, levando em conta as referências culturais, o entorno físico e as orientações, potencialidades e carências que absorve do meio.

Para tanto, segundo o autor, há a necessidade de seguir uma tendência, dotada de uma forma um tanto peculiar e realçada no trabalho do artista munido de qualidade. Havendo a necessidade de uma reflexão acerca da relação entre tendência e qualidade, pode-se chegar a uma sentença onde “[...] uma obra caracterizada pela tendência justa deve ter necessariamente todas as outras qualidades” (BENJAMIN, 1994, p.121). Podemos pensar que no momento em que a tendência do trabalho segue uma opinião politicamente potente acerca do universo onde está inserida e propõe uma reflexão acerca do que é tido como regra no mundo capitalista, esta pode estar enquadrada na afirmação anterior. Não podemos deixar de apontar outro fator importante em relação a esta dicotomia: a técnica. Como esta obra, de determinada tendência e qualidade, se enquadra nas relações técnicas vigentes? Podemos pensar que estes dois pontos estão ligados ao trabalho desenvolvido pelos integrantes do trabalho artístico, no caso do espetáculo em questão, e quão fundamentados na prática, no tocante de sua execução, estão inseridos.

Eis então, que Bauer, em seu estágio de doutoramento em Paris, toma conheci-

mento do trabalho de Pommerat e consegue os direitos para trabalhar seu texto aqui no Brasil e, conseqüentemente, angaria discípulos com forte experiência no fazer teatral, iniciando assim a parceria com os componentes da Cia. Stravaganza.

Voltando à dramaturgia de Pommerat, percebe-se já à primeira vista, inclusive com a nomeação específica dos personagens, a existência de algo preponderante nas entrelinhas. Não interessa quem seja o indivíduo em específico, qualquer um em nossa sociedade, poderia passar por algo parecido ou agir de maneira semelhante às figuras que se mostram diante de todos. Acredito que neste ponto haja a primeira confluência entre o que está exposto no palco e a realidade que nos cerca em nosso dia-a-dia. A reflexão crítica que o espetáculo suscita tem o principal intuito de chegar até o espectador, para que este reflita sobre os acontecimentos expostos. Esta é a primeira aproximação ao teatro épico de Bertolt Brecht, que o configuram como uma dramaturgia épica.

Reforço que o teatro épico se distingue do teatro tradicional, ou aristotélico, por referir-se a um gênero literário que tem sua significação técnica relacionada ao narrativo, englobando diversas espécies de narrativa, como a epopeia, a novela, o romance entre outros. Pelas palavras do próprio Bertolt Brecht, podemos acentuar mais uma grande distinção entre o teatro aristotélico e a estética teatral vinculada ao teatro por ele defendido:

O teatro épico pode se dar como algo mais rico, mais complexo, mais evoluído (que o dramático) em todos os seus detalhes, sem precisar fundamentalmente de nada além do que se passa numa cena de rua para ser grande teatro (BRECHT, 1976, p. 148).

Para o pesquisador Anatol Rosenfeld, o teatro épico

distingue-se pela sua estrutura mais aberta, repleta de episódios que não se integram na linha de uma ação uma, contínua, de tempo reduzido e lugar fixo (ou seja, o teatro épico rompe com as chamadas unidades de ação, tempo e lugar). Abre-se a um mundo maior pela própria variedade de tempos, lugares e episódios que apresenta e, dessa forma, ultrapassa o diálogo interindividual pela riqueza cênica, pela multiplicidade de elementos visuais e imaginários que tendem quase a se sobrepor à exposição puramente verbal, declamada (ROSENFELD, 2012, p. 29).

Aprofundando as reflexões citadas acima, tomo as palavras de Walter Benjamin⁴, nas quais o filósofo sustenta a ideia de que Brecht, no momento de sua idealização, estaria tentando desestabilizar as relações entre palco e público, texto e encenação, direção e atores. A partir das proposições de Brecht, detenho-me, primeiramente, no que concerne a distância que separava atores e público no momento da ação teatral. “O palco ainda ocupa na sala uma posição elevada, mas não é mais uma elevação a partir de profundidades insondáveis: ele transformou-se em tribuna” (BENJAMIN, 1994, p. 78). A tribuna em questão deve servir para dar voz aqueles indivíduos que tiveram seus discursos ignorados ou não tiveram a oportunidade de se expressar a favor de uma modificação social. O intuito parece ser o de sacudir cada um dos espectadores, para que iniciem uma reflexão acerca do seu papel da sociedade atual,

⁴ Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht. In: BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

analisando aquilo que pode ser verdadeiro ou soar como falso.

O teatro à italiana, que Benjamin se referia, foi projetado para servir à burguesia vigente e ainda hoje, depois de cinco séculos de uso, é sinônimo de status e ostentação. O intuito de Brecht era de que outros relatos fossem ouvidos, que outros sentassem naquelas poltronas e que houvesse a desmistificação do que é real e o que é ilusão. A certeza de que aqueles personagens poderiam ter o mesmo nome e estar no lugar de qualquer um de nós, faz com que a peça adapte-se a um status de exposição para um público politizado, que deixa de ser apenas “um agregado de cobaias hipnotizadas” (BENJAMIN, 1994, p. 79).

A proposição inicial de Pommerat, ao escrever, segundo suas próprias declarações, é tentar transportar o espectador em um momento específico, ou seja, levá-lo à “[...] um tempo em que pode reunir espectadores e atores em um determinado local. Um tempo que pode conectar fortemente os seres uns aos outros, por exemplo: como um grupo de pessoas contra o perigo comum⁵” (POMMERAT, 2006, p. 5). Ou seja, trazer o espectador para dentro de cena e incitá-lo a refletir, também com os problemas alheios. Ao mesmo tempo em que busca um eco no espectador, seguramente por influências brechtianas, ele desconstrói outra relação a que Benjamin se refere: a relação texto e representação.

Como segundo ponto de aproximação, podemos encontrar a sua dramaturgia, que se constrói em cena. Segundo o dramaturgo, o trabalho em cima do texto não pode ser separado do trabalho dos atores no palco. “Eu não escrevo peças de teatro, eu escrevo espetáculos [...] O texto é o traço deixado pelo espetáculo no papel. Nós não escrevemos um texto teatral⁶” (POMMERAT, 2009, p. 19). Há uma nítida tentativa de encerrar com “[...] a ilusão de que o teatro se funda na literatura” (BENJAMIN, 1994, p.79), chegando ao status de roteiro de trabalho, com o qual Brecht almejava alcançar, apontando as alterações pertinentes e necessárias para que se chegue ao objetivo a ser alcançado.

Pelas próprias palavras de Pommerat, podemos constatar que suas ideias confluem para o pensamento de Benjamin e, conseqüentemente, ao de Brecht. “Rejeito a ideia de uma hierarquia entre os diferentes níveis de linguagem ou expressão no teatro. O teatro é poético, não apenas literário⁷” (POMMERAT, 2006). Percebe-se a preocupação do artista em criar uma dramaturgia própria que se construa sob influência dos inúmeros fatores que compõem uma encenação teatral, conectando-se às ideias de Hans-Thies Lehmann e seu “Teatro pós-dramático⁸”.

Para traçarmos um paralelo para a terceira relação, indicada por Benjamin, isto é, entre a direção e atores, teremos que tomar alguns indícios do processo criativo que a Companhia desenvolveu durante um ano, a fim de encenar o espetáculo “Estremeço”. Durante o processo, Bauer sugere exercícios através dos quais os atores

5 *Un temps qui puisse rassembler spectateurs et acteurs dans un lieu donné. Un temps capable de relier fortement des êtres les uns aux autres, par exemple : comme un groupe de personnes face à un danger commun.* (Tradução nossa).

6 *Je n'écris pas des pièces, j'écris des spectacles [...] Le texte, c'est la trace que laisse le spectacle sur du papier. On n'écrit pas un texte de théâtre. [...]* (Tradução nossa)

7 *Je réfute l'idée d'une hiérarchie entre ces différents niveaux de langage ou d'expression au théâtre. La poétique théâtrale n'est pas seulement littéraire.* (Tradução nossa)

8 Lehmann aponta que um dos traços estilísticos do Teatro pós-dramático pode ser conceituado como parataxe, ou seja, uma “des-hierarquização dos recursos teatrais. [...] Esta estrutura não-hierárquica contraria nitidamente a tradição, que leva a evitar a confusão e produzir a harmonia e a compreensibilidade [...]” (LEHMANN, 2007, p. 143).

colocarão sua criatividade e experiências anteriores, trazendo inspirações pessoais, movimentações, desejos e frustrações, a fim de construir, também, em conjunto, o espetáculo. Podemos perceber o quão rico se configurou o processo, a partir das palavras da diretora:

Então teve muito a participação deles. Eles criaram praticamente tudo e meu trabalho entrava em dar um norte pra tudo isso. E claro, como são fragmentos, cada um poderia ir pra uma linha totalmente diferente [...] mas, ao mesmo tempo, era o mesmo espetáculo. Então, como compor um universo do espetáculo e que tudo aquilo pudesse se encaixar? (BAUER, 2014)⁹

Existia a dramaturgia, como principal estímulo para a encenação, mas a visão da direção era muito mais ampla. Portanto, o espetáculo deveria ser construído colaborativamente, onde no qual todos os envolvidos colocavam parte de suas reflexões e posicionamentos. Todos em função de um espetáculo que suscitasse a reflexão também na plateia, assim como provocava em cada um deles. Os participantes do elenco do espetáculo deveriam ter a plena consciência de que, estando inseridos dentro de um contexto contemporâneo, dos quais também estavam imersos os personagens que iriam carregar pelo palco, a reflexão acerca de seu papel como indivíduo e como artista, deveria ser exercitada mais profundamente. A influência do meio externo recaía também sobre os ombros de cada um deles. Afinal, além de atores, todos sem exceção possuíam suas vidas privadas e distintas daquele coletivo. Parece ser este o intuito de Brecht, o teatro épico a serviço da modificação, tanto do elenco, quanto do público.

Outro aspecto que podemos identificar na encenação de “Estremeço” é a característica gestual do teatro épico. “O gesto é seu material, e a aplicação adequada desse material é a sua tarefa” (BENJAMIN, 1994, p.80). Um gesto que é constantemente interrompido. Interrompido para que os espectadores possam refletir e até invocar questionamentos contraditórios. Brecht queria excluir a quarta parede, aproximando cada vez mais o discurso proferido no palco ao discurso do espectador. Por isso, a direção optou que os atores proferissem o discurso diretamente ao público, mesmo que a plateia estivesse sempre no escuro. As perguntas, feitas pelos personagens eram inúmeras, mas a plateia, em todo o histórico de apresentações, nunca se manifestou segundo relato do elenco. Um dos fatores possíveis é de que não havia nenhuma indicação do espetáculo para que o público emitisse a sua opinião, além das perguntas a ele dirigidas. Podemos elencar alguns questionamentos ditos pelos personagens: “Assim como eu vocês perceberam uma coisa? Nós não temos mais futuro!” (POMMERAT, 2007, p. 3) ou “Senhoras e senhores, a minha pergunta vai surpreendê-los talvez... Tem alguém nesta sala esta noite que não existe? Minha pergunta lhes parece estúpida?” (POMMERAT, 2007, p. 10). Como podemos perceber, as perguntas eram instigantes e poderiam ter incitado alguma resposta. Mas não foi o que aconteceu.

Todas estas características conferem ao teatro épico o efeito do distanciamento¹⁰. Este distanciamento não deve ser confundido com um não-envolvimento, mas

⁹ Declaração verbal. Entrevista concedida a mim pela diretora Camila Bauer em maio de 2014.

¹⁰ Efeito V (Verfremdungseffekt). Segundo Jeanne Marie Gagnebin, fremd significa estranho ou estrangeiro, podendo o termo ser traduzido também como estra-

como um período para analisar o objeto em questão, levando em conta as inúmeras características que podem influenciar sobre ele. Segundo Patrice Pavis, o efeito do distanciamento é a tomada de distância da realidade e altera radicalmente a atitude do espectador, transformando-a de identificadora para crítica. (2005, p. 106).

Segundo reflexões da pesquisadora Jeanne Marie Gagnebin, em seu ensaio “Identificação e Kátharsis no teatro épico de Brecht” (2014), há uma contradição entre o pensamento dos dois pensadores alemães, Benjamin e Brecht, em relação ao assunto. Analisando o artigo de Benjamin sobre o teatro épico, já citado neste trabalho, a autora aponta um desvio de foco, do filósofo ao acentuar os efeitos de estranhamento, interrupção e distanciamento, sem ater-se em seus resultados. Ressalta ainda que, a tomada de consciência do espectador, seguindo os três elementos listados acima, não se realiza espontaneamente, sem a incidência de alguns fatores: “[...] há obstáculos de peso, econômicos, políticos, pequenas covardias cotidianas ou situações excepcionais que impedem seu bom desenrolar” (GAGNEBIN, 2014, p. 152). Ou seja, depende de quem seja aquele espectador e por quais experiências este indivíduo tenha passado. A pesquisadora ainda reforça a influência do jogo e do gesto, substituindo os discursos verbais e valoriza a modalidade de treinamento como atividade artística, chegando a afirmar que aquilo que Benjamin almejava estava bem mais próximo do que nomeamos hoje como performance ou instalação do que ao teatro realmente em si.

Estes apontamentos tendem, à primeira vista, afastar o espetáculo, em questão, da estética Brechtiana, devido ao entendimento de Gagnebin acerca das reflexões de Benjamin sobre o assunto. Contrários aos apontamentos, na peça, há uma enxurrada de solilóquios, atrelados a algumas reminiscências do efeito de distanciamento através do *gestus*¹¹. E, ainda, há uma intencional falta de jogo entre os atores e quando a contracenação aparece, é sempre num estágio menor, acentuando a falta de relações existentes entre os indivíduos que são retratados no palco, ou seja, alguns retratos do homem contemporâneo.

Analisando o espetáculo por outra perspectiva, podemos considerar que a intencional falta de jogo pode ser entendida como uma maneira singular de se jogar ou de atuar, diferente daquela que comumente vemos em espetáculos de teatro. Se formos examinar mais detidamente a atuação dos atores em cena, podemos perceber um furor interno, ou seja, uma atuação mais distanciada, mas ao mesmo tempo com emoção. Talvez, algo que se aproxime mais do que podemos presenciar ao assistir filmes franceses¹².

Segundo Susan Buck-Morss¹³, que assim como Jeanne Marie Gagnebin pesquisa a obra de Walter Benjamin, o homem, desde o advento da Modernidade, sofre de um efeito anestésico absorvido do meio em que está inserido. De acordo com a autora,

O entendimento da experiência moderna por Walter Benjamin é neurológico.

nhamento. (GAGNEBIN, 2014, p. 147).

11 “É noção primordial no jogo brechtiano. [...] Exige que o ator selecione gestos capazes de exprimir uma atitude global, uma característica social. O *gestus* é a tomada de posição em relação aos outros” (ASLAN, 2005, p.169).

12 Podemos tomar como exemplos os seguintes filmes: “A professora de piano”, de Michael Hanecke (2001) e “Passion”, de Jean-Luc Godard (1982).

13 “Estética e anestésica: O ‘ensaio sobre a obra de arte’ de Walter Benjamin reconsiderado”. Florianópolis, Editora da UFSC : 1996.

Está centrado no choque. Aqui, como raramente faz, Benjamin baseia-se numa ideia freudiana, a de que a consciência é um escudo que protege o organismo contra estímulos (BUCK-MORSS, 1996, p.21).

Pela incidência constante desses estímulos vindos do ambiente externo e com seu crescente aumento, no âmbito contemporâneo, o sistema sinestésico do indivíduo composto por seu aparato sensorial – audição, paladar, olfato, tato e visão – mediado por seus terminais, ouvidos, boca, nariz e algumas áreas mais sensíveis da pele e olhos, acaba criando um bloqueio, evitando assim um possível efeito traumático.

Este “escudo protetor” pode evitar a abertura sinestésica, afastando a memória recente daquela que se consistia numa experiência do passado. “O problema é que, nas condições do choque moderno – os choques quotidianos do mundo moderno – responder estímulos *sem*¹⁴ pensar tornou-se uma necessidade de sobrevivência” (BUCK-MORSS, 1996, p. 22). Há uma inversão de operação e, em vez de incentivar na captação dos estímulos, poderá haver um entorpecimento do sistema. Este entorpecimento nos leva às figuras que são mostradas no texto e no palco, a partir da obra de Pommerat, que não reagem mais aos sentimentos e tornam-se indivíduos dotados de corpos que não sentem nem dor e nem prazer. Tornam-se insensíveis. Parece ser o reflexo de uma sociedade estampada em cena, mas, a identificação com aquelas personagens que são “perdedores” e que não encontram seu lugar na sociedade em que vivem, não pode ser de fácil assimilação ao espectador.

Por todas as características apontadas até o presente momento, levando em conta teoria, texto e encenação, discordo da afirmação abaixo, escrita pelo crítico Antônio Hohlfeldt, em seu artigo “O tremor de Pommerat”, publicado no Jornal do Comércio, em Porto Alegre, ao explicar suas impressões sobre o espetáculo, que acabara de assistir, afastando-o do teatro épico brechtiano:

Quando a peça se encerra, a gente pode se perguntar: e daí, o que aconteceu? De fato, não aconteceu nada. Pommerat certamente não acredita na teoria brechtiana do distanciamento crítico, nem mesmo que as coisas possam mudar ou que o espectador tenha qualquer responsabilidade moral por sua vida. O dramaturgo “treme” simplesmente porque a cena que ele idealiza é atravessada, a cada momento, pela própria vida, que pulsa nas ações daqueles personagens que ele apresenta ao espectador, aparentemente sem qualquer outro sentido que não o de mostrar, o mais proximamente possível, aquilo que ocorre todos os dias, mas no que, em geral, não prestamos atenção, por ser de tal modo banalizado.¹⁵

Hohlfeldt acredita num saldo positivo da encenação, principalmente, pela presença cênica dos atores e das escolhas da direção. Fato que também concordo, mas, considero que a afirmação sobre o afastamento entre Brecht e Pommerat, não possa ser sustentada. Acredito que Pommerat trema sim, ao ter a sensação de que a vida atravesse o palco a todo o momento, principalmente, porque o espetáculo é criado na sala de ensaio, junto com os atores. Deste processo surge a posterior dramaturgia, com o principal intuito de fazer com que os espectadores encontrem-se mutuamen-

14 Grifo da autora.

15 HOHLFELDT, Antônio. “O tremor de Pommerat”. Jornal do Comércio online. Disponível em: http://jcrs.uol.com.br/site/noticia.php?codn=134318&fb_action_ids=10151652700102807&fb_action_types=og.recommends&fb_source=aggregation&fb_aggregation_id=288381481237582 / Acesso em 01 de fevereiro de 2015, às 19h28min.

te e com a peça. As inúmeras interrupções e o distanciamento com que os atores dão o texto, evidenciando que aquilo que eles contam deixou de ser importante, faz com que a plateia reflita. É como se houvesse uma suspensão, enquanto a história é narrada e interrompida, evidenciando que não há saídas possíveis, a não ser deixar-se levar pela multidão e sofrer com as consequências impostas pela contemporaneidade.

É como se a cada palavra proferida pelos atores, um soco fosse desferido no estômago do espectador, para em seguida, vir a sensação de alívio. Mas, sem demora, há um novo golpe no estômago e assim, sucessivamente. Esta sucessão de golpes conduz à possibilidade da identificação da plateia, não para se chegar à catarse, mas a uma reflexão. Pode não haver retorno para aqueles personagens do palco, mas não, para os espectadores. “O teatro épico também trabalha com as emoções, mas estas deveriam levar o espectador a refletir, a propor soluções, a enfim agir prática e politicamente (assim o espera Bertolt Brecht)” (GAGNEBIN, 2014, p. 146).

Como afirma Benjamin, o teatro épico permite que o público ordene elementos da realidade e identifique condições. “Elas não são trazidas para perto do espectador, mas afastadas dele. Ele as reconhece como condições reais, não como arrogância, como no teatro realista, mas como assombro. [...] É no indivíduo que se assombra que o interesse desperta” (BENJAMIN, 1994, p.81). E, é em busca desses espectadores que assim como Brecht, Pommerat está se dirigindo.

Gagnebin defende a ideia de que Brecht considerava que o efeito de distanciamento fosse capaz de provocar a reflexão na plateia, mas inscreve-o numa categoria clássica que “[...] consiste numa compreensão mais elevada. Essa compreensão (*Verständnis*) está ligada ao entendimento racional (*Verstand*) [...]” (GAGNEBIN, 2014, p. 154), enquanto que, para Benjamin, a ideia sobre o teatro épico ia mais longe. Para conseguir o efeito almejado, a plateia deveria ser instigada por um efeito de estranhamento mais extremo que o alcançado pelo distanciamento clássico, a partir de figuras, que remetessem à estética surrealista ou dadaísta. Esta necessidade de um questionamento maior sobre aquilo que estivera à frente das percepções do público, como algo que não fosse passível de referências, levaria ao domínio de um não entendimento imediato, que poderia suscitar questionamentos mais profundos.

Tendo como uma das principais influências, a obra de David Lynch e Franz Kafka, Pommerat pode ter um entendimento semelhante do efeito de estranhamento. Tanto no texto quanto na encenação, há indícios de figuras estranhas, fora do padrão normal de indivíduos saudáveis, tanto física, quanto psicologicamente. Para descortinar a solidão, sua obra povoa o palco com figuras, que talvez não possam ser identificadas como um de nós, talvez pelo zelo exacerbado de uma aparência que pensamos manter durante nossa atividade em sociedade. Mas o discurso se faz presente, mesmo que seja para evidenciar fatos nem tão agradáveis à reflexão individual de cada um de nós, mas que talvez não surta efeito, perante nossa visão anestesiada do universo em que estamos soterrados.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASLAN, Odette. **O Ator do Século XX: Evolução da Técnica, Problema da Ética**. Tradução: Rachel Araújo da Baptista Fuser, Fausto Fuser e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2005.

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: _____. **Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense: 1994. p. 120-136.

_____. Que é teatro épico? In: _____. **Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense: 1994. p. 78-90.

BRECHT, Bertolt. La compra de bonce. In: _____. **Escritos sobre teatro**. Buenos Aires: Nueva Visión, vol 2, 1976.

CUOMO, Philippe. **Le petit chaperon rouge: Joël Pommerat**. Disponível em: <http://www.comediedebethune.org/wp-content/uploads/2014/08/POMMERAT-en-quelques-clics.doc>. Acesso em: 28 de janeiro de 2015, às 17h04min.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Identificação e Cátharsis no teatro épico de Brecht. In: _____. **Limiar, aura e rememoração: Ensaio sobre Walter Benjamin**. São Paulo: Editora 34, 2014. p. 141-154.

HOHLFELDT, Antônio. O tremor de Pommerat. Jornal do Comércio online. Disponível em: http://jcrs.uol.com.br/site/noticia.php?codn=134318&fb_action_ids=10151652700102807&fb_action_types=og.recommends&fb_source=aggregation&fb_aggregation_id=288381481237582 / Acesso em 01 de fevereiro de 2015.

BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestética: O ensaio sobre a obra de arte de Walter Benjamin reconsiderado. In: **A estética do fragmento**. Travessia. Nº 33. ago. – dez. Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis: Editora da UFSC, 1996, p. 11 – 41.

PAVIS, Patrice. **Dicionário do teatro**. Tradução: J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2005.

POMMERAT, Jöel. **Estremeço 1**. Tradução: Giovana Soar. Arquivo disponibilizado digitalmente. Do original Je tremble (1). Arles: L'Atelier graphique Actes Sud, 2007.

_____. **Estremeço 2**. Tradução: Giovana Soar. Arquivo disponibilizado digitalmente. Do original Je tremble (2). Arles: L'Atelier graphique Actes Sud, 2008.

ROSENFELD, Anatol. **Brecht e o teatro épico**. Organização e notas: Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2012.

Theatre Nacional. Communauté Française. Disponível em: http://www.theatrenational.be/dbfiles/mfile/3600/3669/DOSSIER_CENDRILLON_web.pdf Acesso em: 28 de janeiro de 2015, às 17h36min.

ENTREVISTA CONCEDIDA AO AUTOR

BAUER, Camila: entrevista [08 mai. 2014]. Entrevistador: Luiz Gustavo Bieberbach Engroff. Porto Alegre, Teatro Renascença.