

## TEATRO DE FIGURAS ALEGÓRICAS: A FERIDA WOYZEK<sup>1</sup> Ingrid Dormien Koudela<sup>2</sup>

### Resumo

A Ferida Woyzeck foi encenada no Curso de Licenciatura em Teatro da UNISO – Universidade de Sorocaba e faz parte das pesquisas na área de Pedagogia do Teatro, que investiga procedimentos didáticos e artísticos, fundamentais àqueles que pretendem trabalhar com o ensino e a aprendizagem teatral, seja em ambientes escolares ou em espaços culturais onde o teatro se faz presente.

**PALAVRAS-CHAVE:** Teatro; Dramaturgia; Pedagogia do Teatro; Coro

### Resumo

Ferida Woyzeck was performed by students of the Theatre Teaching Degree of UNISO – University of Sorocaba. It was part of a research in the field of Theatre Pedagogy centred on investigations about didactic and artistic procedures required by those who intend to work with theatre teaching and learning processes, whether in schools or cultural spaces.

**KEYWORDS:** Theatre; Dramaturgy; Theatre Pedagogy; Choir

<sup>1</sup> Essa apresentação, coordenada por Ingrid Dormien Koudela, se inspirou na publicação de textos de Büchner "Na Pena e na Cena", Ed. Perspectiva, 2004.

<sup>2</sup> Professora aposentada da ECA/USP e tradutora, com inúmeros trabalhos teóricos e práticos sobre a Pedagogia Teatral, a partir das propostas de Viola Spolin e principalmente de Bertolt Brecht.

O Teatro de Figuras Alegóricas, desenvolvidas na UNISO, propõe a possibilidade de criar encenações que rompem com a forma linear de contar histórias. A história é apresentada de maneira fragmentada, alinhando quadros de cenas que buscam romper o limite entre o palco e a platéia. Na encenação de *A Figura Woyzeck* a opção pedagógica e estética dialoga com cantigas de roda dançadas, criando uma inusitada relação entre o texto de Büchner e a cultura popular brasileira. Trata-se de um teatro no qual a coreografia, a pantomima, o canto e o texto são articulados na estruturação das cenas. A encenação de *A Ferida Woyzeck* utiliza o coro, alegorizando assim os personagens. Através do gesto e da palavra estendidos, o coletivo constrói o Gestus da experiência da coisificação, na qual o corpo é visto em seu presente de dissolução.

De acordo com Sábado Magaldi (Magaldi, 1963, p. 23):

Admiramos muitas peças e muitos personagens. Reconhecemos intelectualmente a genialidade de muitas obras. A Woyzeck, ama-se, como a um semelhante. Sem ser profeta, pode-se imaginar que, no futuro, ele encarnará uma nova mitologia – a mitologia de nosso tempo.

O drama de farrapos, na feliz expressão cunhada por Anatol Rosenfeld é uma obra que se oferece ao encenador e aos atuentes desfazendo as perspectivas de tempo e espaço. As cenas podem ser deslocadas e rearranjadas em novo contínuo. Cada cena representa um momento substancial que encerra variados aspectos do mesmo tema – o desamparo de Woyzeck que se agita e contorce enredado no labirinto do mundo, balbuciando toscamente em seu desespero mudo.

Mais do que buscar uma solução prévia para o arranjo das cenas, com vistas à leitura e representação nos termos comumente realizados pelos diferentes editores da obra, a escritura buchneriana talvez devesse ser considerada, quanto ao

modo de estruturá-la, no sentido em que Brecht (Brecht, BBGW vol.18, p.10; tradução minha) colocou a questão:

É permitido perguntar se o esboço de uma peça deve ser representado quando ela existe em forma mais completa. É permitido responder que por si só a grande importância do complexo textual, no caso do *Fausto* justifica a encenação do *Ur-Faust* (Primeiro Fausto). Mas existe ainda uma outra justificativa. O *Ur-Faust* tem vida própria. Pertence, juntamente com o *Robert Guiskard*, de Kleist e o *Woyzeck* de Büchner a um gênero muito especial de fragmentos. Eles não são incompletos, porém obras de arte feitas na forma de esboços.

A influência de Heiner Müller se fez presente na encenação de *A Ferida Woyzeck*, através das provocações radicais de seu universo reflexivo e poético que figura como referência do teatro pós-dramático.

No programa anunciamos um comentário sobre o Woyzeck que deu o título à encenação. Nas palavras de Heiner Müller (Müller, 1990 p. 114, tradução minha):

Woyzeck é a ferida aberta. Woyzeck vive onde o cachorro está enterrado, o cachorro chama-se Woyzeck. Esperamos a sua ressurreição com medo e/ou esperança. Que ele volte como lobo. O lobo vem do sul. Quando o sol está no zênite, quando se torna uno com a nossa sombra, inicia a hora da incandescência, a história. Somente quando a história acontece vale a pena a decadência coletiva na geada da entropia ou, abreviado politicamente, no raio atômico que é o fim das utopias e será o início de uma realidade para além do homem.

A tradição do fragmento remonta, na literatura alemã, a Schlegel e Novalis. Visto por Schlegel como uma pequena obra de arte a estender, qual um ouriço, seus espinhos críticos e provocadores em todas

as direções, e por Novalis como projeto, conotando a idéia de espontaneidade e não acabamento, o fragmento é potencialmente uma semente literária, estimulando também o leitor a refazer ou levar adiante o ato de reflexão. A estética do fragmentário está, por sua vez, ligada a crítica do otimismo do progresso, e se processa dentro dos horizontes do materialismo histórico, nas obras de Bloch, Adorno, Horkheimer e Benjamin. A montagem moderna de fragmentos é vista como reflexo da desordem real, permitindo uma visão crítica da totalidade.

De acordo com Röhl (Röhl, 2006) o trabalho com o fragmento tem para Muller, várias funções. Uma delas, de grande importância, é a de impedir a indiferenciação das partes numa totalidade e ativar a participação do espectador. Na verdade, trata-se de uma continuação radicalizada do teatro praticado por Brecht, visando igualmente a uma abertura para efeitos, de forma a evitar que a história se reduza ao palco. O fragmento torna-se produtor de conteúdos, abrindo-se à subjetividade do receptor, correspondendo ao que Muller chama de *espaços livres para a fantasia*, em sua opinião uma tarefa primariamente política, uma vez que age contra clichês pré-fabricados e padrões produzidos pela mídia.

O trabalho com o fragmento provoca a colisão instantânea de tempos heterogêneos, possibilitando a revisão crítica do presente à luz do passado.

Os *Jogos Teatrais* de Viola Spolin tiveram neste contexto de formação de professores um papel fundamental para o desenvolvimento de habilidades de processo. A partir da experimentação com os jogos teatrais e do confronto com o texto buscou-se construir a autonomia do grupo e a sua leitura do fragmento de Büchner.

A capacidade imaginativa desenvolvida no jogo oferece um número muito maior de hipóteses do que aquelas que a realidade física nos permite experimentar. Característica antropológica mais marcante do homem, o jogo é o núcleo incan-

descende para a capacidade de exercitar o convívio e construir significados através de experimentos de caráter lúdicos e estéticos de teatro.

Os eixos de aprendizagem do jogo teatral como *foco*, *instrução* e *avaliação* formaram a base metodológica do processo. A *instrução*, que é um comando dado pelo coordenador enquanto o jogo está em movimento, possibilitou o direcionamento do processo em função do texto a ser experimentado pelo grupo. A *avaliação*, realizada sistematicamente após o término do jogo às vezes era feita com os jogadores na platéia e outras, quando o grupo todo estava envolvido na cena, simplesmente em roda através de perguntas colocadas pelo coordenador.

O acento do *foco* do jogo teatral foi a construção de uma atitude neutra em cena. Os *Jogos de Espelho* e *Siga o Seguidor* (Spolin, 2008) permearam todos os ensaios instaurando o processo colaborativo no grupo. Neste sentido, as cantigas de roda auxiliaram na construção das relações de parceria entre os atuentes e foram elaborados como material cênico para a construção do produto apresentado para a platéia.

Outro foco enfatizado na experimentação com o grupo foi o *espaço* (Onde) com suas inúmeras variantes. A apresentação se deu em um espaço de arena. A cenografia da encenação era constituída através do *objeto no espaço* (Spolin, 2008), sendo que atitude corporal e linguagem gestual eram configuradas pelos atuentes que criavam o espaço imaginário da tenda, do quarto, do pântano etc. Também os personagens foram construídos através de jogos teatrais que tinham o *quem* como foco. Jogos como *Quem sou eu?* (Spolin, 2008) que mantém embutido o princípio da charada foram fundamentais para a criação dos coros de Woyzeck e Marie. Nascidos destas relações de jogo foi possível realizar com o grupo de vinte e oito atuentes uma encenação que classificamos como singela, mas que guardava a pulsão do jogo na qual teve origem.

A encenação de *A Ferida Woyzeck* partiu de uma busca nas pistas de linguagem oferecidas pelo próprio texto. O confronto

de Woyzeck com seus superiores, representantes dos estratos sociais dominantes, é indicado pelos vários padrões de linguagem utilizados por Büchner. Enquanto o Capitão, o Médico e o Professor empregam com moderação o dialeto de Darmstadt, as personagens populares falam o dialeto puro: Woyzeck, Marie, Margareth, Karl, avó crianças. Woyzeck, soldado e barbeiro, faz a barba do Capitão tagarela e bitolado. O Médico, o Tambor-mor e o Capitão podem dar ordens a Woyzeck, enquanto a este só é dado cumpri-las sem manifestar vontades.

Surpreende a inserção de versos e cantigas populares inseridas por Büchner nas várias versões do fragmento. Foi com o intuito de expandir esse gesto presente no texto que trabalhamos inicialmente com cantigas de roda no processo da encenação. Essas cantigas viriam a substituir os versos alemães por referências populares brasileiras sendo que o canto, os versos e a dança introduziam e faziam o comentário das cenas.

Woyzeck sucumbe sob o peso de um universo cujos mistérios não consegue apreender nem articular e em relação ao qual sua ação nada pode, estando à mercê de forças que o manipulam como os fios a um títere. Esta visão do ser humano, que o converte em fantoche e automatiza a sua atuação, imprime-lhe, pela perda das modulações e mecanização de suas ações, uma feição grotesca. Mas neste viés, Woyzeck é acompanhado tanto pelo Capitão como pelo Doutor e pelo Tambor-mor, personagens construídas com perfis esquemáticos e que vivem, cada qual, em função de suas idéias fixas. Woyzeck atravessa a peça em agitação desesperada, contorcendo-se como um boneco suspenso nas cordas. Corre pelo mundo como *uma navalha aberta*. Vendo-o chispar pela rua, seguido aos pulinhos pelo Doutor, o magro pelo gordo, o Capitão exclama às gargalhadas: *Grotesco! Grotesco!*

O elemento grotesco, tão presente no texto, foi explorado de variadas formas. Os personagens do Doutor e do Capitão foram encenados através de máscaras, acentuan-

do o *Gestus* da dominação do pobre e coitado Woyzeck, submetido aos experimentos medicinais e à exploração. O ventríloquo, sugerido por Büchner, foi expandido através da construção de um boneco (Jaime Pinheiro, também responsável pelo figurino da encenação) que recebeu o apelido de Sir Woyzeck e acompanhava a encenação do coro de quatorze Maries e onze Woyzecks sentado em poltronas destinadas à platéia do teatro, ao lado do Pregoeiro, do Charlatão (e do Bobo), anunciados pelo nosso autor na cena *Tendas, Luzes, Povo* (3). Essa cena, em nossa releitura do texto, recebeu o título de Prólogo. O coro de Maries e Woyzecks foi a forma encontrada para a alegorização das personagens. Através do gesto, do canto e da palavra estendidos, o coletivo dos atuantes construiu o *Gestus* da experiência da coisificação. Na nossa cena final, o Epílogo, o Charlatão, o Pregoeiro, o Bobo e Sir Woyzeck levantavam das poltronas para fazer o comentário das cenas mostradas pelo coro:

**BOBO:** Um bom assassinato, um autêntico assassinato, um belo assassinato, mais belo como não se poderia desejar, faz tempo que não tínhamos nada igual.

**PREGOEIRO:** No mundo não há permanência, todo devemos morrer, disso sabemos muito bem. Pobre homem, velhinho! Pobre criança! Criançinha! Preocupações e festas!

**CHARLATÃO:** Um homem precisa ser também tolo por entender, para que possa dizer: mundo tolo, mundo bonito!

O Bobo, um personagem do fragmento que tem algumas falas esporádicas, também foi expandido, sendo que a atriz (Fernanda Brito) que fazia o papel pesquisou falas de Bobos em Shakespeare as quais foram inseridas em algumas cenas. O resultado era um comentário caustico dos acontecimentos como o assassinato de Marie.

Nas culturas teatrais ancestrais a fala é parte indissolúvel de uma expressão que

engloba a palavra, o canto e a dança. No mimos grego existiam formas de teatro improvisacional que utilizavam a fala cotidiana. A partir destas tradições deriva a fala em versos do teatro clássico de Büchner a Brecht e Heiner Müller que devem ser creditados à forte ligação do teatro europeu com a literatura teatral, mas também com a fala cotidiana até ao extremo das várias formas de teatro improvisacional na história do teatro até a década de setenta. A Peça Didática de Brecht e o jogo teatral desenvolvido a partir desta dramaturgia mostram uma relação dialética entre a fala gestual (*Gestische Sprache*) dos originais brechtianos e as inserções de variantes de invenção própria criados pelos coletivos de atuantes em oficinas de criação.

A primeira frase do Evangelho de João reza (...) *no início era a palavra*. No Fausto de Goethe encontramos (...) *no início era o ato*. Ou seja, no processo da fala o ato adquire primazia. A fala se baseia, portanto em ações em determinadas situações e contextos de significados ao mesmo tempo em que por si só possui a qualidade de ser ação. Este aspecto actancial da fala é de grande importância em todo evento cênico e em especial quando a teatralidade recorre a textos literários. Pois a fala em cena não é de forma alguma a enunciação correta ou bem sucedida de um texto literário. As palavras necessitam ser antes de faladas, pensadas e percebidas de novo para serem ancoradas novamente na ação. Elas precisam ser novamente vividas.

Este caminho é indicado pelas teorias de interpretação, através de diferentes abordagens. Stanislavski introduz o conceito de sub-texto através do qual nasce o sentido da obra. Brecht vê a fala como instrumento da ação. Através do conceito de linguagem gestual (*Gestische Sprache*) Brecht acentua que toda fala é uma ação dos homens entre os homens. Uma questão fundamental para todo enunciado através da fala é, portanto o que move aquele que atua e de que forma interage com o outro.

A fala caminha por atalhos tanto quan-

do parte de textos literários como quando se trata de repetições de falas que nascem do teatro improvisacional. Estes atalhos podem partir de *modelos de ação* (*Handlungsmuster*, Koudela, 1991) prefigurados no teatro dramático, narrativo e/ou poético, mas retornam para o espaço do sentir, do pensar e principalmente da fisicalização que incorpora as motivações e impulsos de ação. É somente a partir destes muitos atalhos de experimentação no jogo que o modelo literário assume a dimensão de uma ação, de uma atitude, de um gesto – a corporificação de uma intenção.

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:**

BRECHT, BERTOLT *Gesammelte Werke*, Frankfurt: Suhrkamp, 1967.

Brecht, Bertolt Aus den Notizbüchern 1920-26. **Zur Literatur und Kunst**, BBGW 18-10.

GUINSBURG, J. e KOUDELA, I.D. *Georg Büchner. Na Pena e na Cena* SP: Ed. Perspectiva, 2004.

KOUDELA, INGRID D. HEINER MÜLLER. *O Espanto no Teatro* (org) SP: Ed. Perspectiva, 2003.

---. *Brecht: um jogo de aprendizagem* SP: Ed. Perspectiva, 1991.

---. *Brecht na Pós-Modernidade* SP: Ed. Perspectiva, 2001.

---. *Texto e Jogo* SP: Ed. Perspectiva, 1996.

MÜLLER, HEINER. *Heiner Müllermaterial* Leipzig, Reclam, 1990.

RÖHL, RUTH. *Literatura da República Democrática Alemã* SP: Ed. Perspectiva, 2006.

---. *O Teatro de Heiner Müller*, SP: Perspectiva, 1997.

ROSENFELD, ANATOL. *O Teatro Moderno* SP: Perspectiva, 1977.

SPOLIN, VIOLA. *Jogos Teatrais na Sala de Aula* SP: Perspectiva, 2008.

MAGALDI, SÁBATO. *O Texto no Teatro* SP: Perspectiva, 1989.