

Montagem *Galileu Galilei*: a partir da obra *Vida de Galileu* de Bertolt Brecht

Yaska Antunes

Professor-adjunto no Curso de Teatro – UFU

Doutor em Sociologia (Artes-Teatro) – USP

BOLSISTA FAPEMIG – Edital de Popularização da Ciência - 2009

Atriz, encenadora, professora-pesquisadora

Resumo: Este artigo fala do processo, das tentativas e erros experimentados pelos atores-pesquisadores no projeto que deu origem ao espetáculo “Galileu Galilei” a partir de “Vida de Galileu”, peça clássica de Bertolt Brecht. O relato expõe o duplo desafio enfrentado pelo grupo ao se confrontar tanto com a complexidade do texto quanto com a dificuldade de apropriação da técnica do teatro épico-dialético: o *Verfremdungseffekt* e o *Gestus*. A tentativa de se aprofundar na compreensão destes dois princípios foi fundamental para conseguir perceber Galileu como um homem concreto, noção alinhada com a concepção marxista segundo a qual – nos diz Rosenfeld - “o ser humano deve ser concebido como o conjunto de todas as relações sociais” (2008, p.147).

Palavras-chave: Teatro Épico-Dialético, Bertolt Brecht, Vida de Galileu

A montagem *Galileu Galilei*, baseada na obra *Vida de Galileu*, de Bertolt Brecht¹ (1898-1956), foi resultado de projeto de pesquisa, ensino e extensão, que, tendo sido contemplado pelo Edital de Popularização da Ciência da FAPEMIG – 2009, conseguiu criar condições materiais necessárias para sua realização. O projeto é inovador em diversos aspectos: 1) com relação aos seus integrantes: é a primeira vez que alunos, docentes e atores da comunidade local são envolvidos num projeto comum de montagem teatral; 2)



Figura 1 – Cena I, Valéria Gianechini e Narlo Rodrigues: Andrea e Galileu.

com relação ao prêmio da FAPEMIG – o Edital de Popularização da Ciência não é voltado para montagens teatrais, ao contrário, sua proposta se direciona para áreas científicas como biológicas, bio-químicas, tecnológicas, exatas e etc. Claro que o teatro pode ser um recurso produtivo para a divulgação científica, mas as instituições não têm clareza disso; 3) com relação ao projeto estético – foi uma

¹ Dramaturgo alemão que revolucionou a cena teatral na primeira metade do século XX, formulador da teoria do teatro épico e, mais tarde, épico-dialético.

oportunidade única de empreender uma pesquisa cuidadosa sobre a técnica, procedimentos cênicos e o pensamento teatral de Bertolt Brecht. Por tudo isso, é mister afirmar que este projeto criou oportunidade para a universidade pública cumprir com sua missão principalmente com relação as ações na área da extensão (ensino e pesquisa são sempre contempladas). No caso desse projeto, são ações para promover o acesso da comunidade aos resultados da pesquisa. Num outro nível, é ter no próprio núcleo de trabalho integrantes oriundos da comunidade. Uma iniciativa produtiva para todos os integrantes do projeto, uma vez que a associação entre atores profissionais e estudantes-aprendizes propicia uma troca verdadeiramente enriquecedora. O aluno aprende vendo o processo de criação do outro – um aprendizado prático. O ator, por outro lado, ao ter acesso à pesquisa, é desafiado a refletir sobre o seu trabalho, exigindo-lhe que saia de sua zona de conforto e abandone seu repertório de formas conhecidas.

Em vista do exposto, conclui-se que a realização do projeto foi um êxito. O relato sobre o processo está dividido em subtítulos: primeiros encontros; treinamento e estudo de alguns princípios da teoria de Brecht, processo de entendimento, assimilação do texto e concepção da encenação.

Os primeiros encontros

Iniciaram-se a partir de fins de março de 2009 os primeiros encontros. Uma primeira leitura dramática com o elenco foi realizada. Dificuldades começaram a surgir: número pequeno de atores para uma peça com mais de 60 personagens, temporalidades que envolviam a montagem da peça, grupo heterogêneo de atores etc. A solução veio aos poucos durante o processo de ensaio: a atitude do ator-narrador em cena impede a identificação psicológica entre ator e personagem. O distancia-mento calculado para mostrar a ação e comentá-la propiciar um novo degrau na escalada da tomada de consciência tanto do ator quanto do espectador, além de maior dinamismo cênico. Recursos aparentemente simples são utilizados como o de convencionar, por exemplo, que um determinado personagem entra e sai de cena ao colocar ou tirar um dado adereço. A maioria deles interpretou três a quatro personagens. A questão do tempo – a distância da escritura do texto (1942 é a data da primeira versão) associada à distância temporal da ficção (que vai de 1609 a 1642) e da proposta da encenação (2009), do confronto entre as várias temporalidades também foi resolvida no curso do processo. Embora o texto fosse considerado um clássico, interessava seguir as pistas da técnica de atuação épico-dialético.

O treinamento e o estudo de alguns princípios da teoria de Brecht

O processo de ensaio se constituiu, boa parte do tempo, em estudo da teoria de Bertolt Brecht, exercícios e treinamento corporal, análise do assunto da peça, enfim, assimilação do texto de forma não intelectual a partir da compreensão corporal das ações. O treinamento corporal era organizado em três etapas: a prática individual, em duplas e em grupo. Para o trabalho individual, o treinamento incluía alongamento por meio do yoga², exercício para desenvolvimento do tônus muscular³ e orientar a atenção do ator para o *aquí* e *agora*⁴. No trabalho em duplas, havia exercícios de atenção e concentração, outros focavam a relação concreta com outro ator a partir de estímulos de pergunta e resposta corporais. Os trabalhos em grupo eram realizados por meio de jogos e improvisação⁵. Simultaneamente treinava-se e estudava-se textos de Bertolt Brecht. Sem entrar em seus dispositivos mais conhecidos e assimilados pelo teatro contemporâneo, voltar-se-á a atenção para o princípio de Stanislavski, assimilado por Brecht, como explicitado por Sérgio de Carvalho:

...o “método” propõe que os ensaios de uma peça de teatro não comecem pelo “trabalho de mesa”, pela leitura seguida da discussão de idéias, mas sim pelos exercícios de improvisação com os acontecimentos da história. (...) Nunca haverá uma memorização das palavras anterior à experimentação prática. O importante é descobrir, pelo ato de improvisar, as ações e relações que geram a necessidade das palavras (2009, p.80).

Essa foi a primeira tentativa. Depois de vários exercícios de narração em terceira pessoa dos acontecimentos de cada cena, passou-se a improvisar diariamente⁶. A tentativa era improvisar “em bases lógicas”, de modo a impedir que o ator se valesse de alguma “chave psicológica pronta”, (CARVALHO, 2009, p.81). Para funcionar, tínhamos que “estudar a situação concreta” da personagem em ação” (Sérgio de Carvalho, 2009, p.81). Um exemplo concreto pode ser dado na cena I.

A primeira cena do *Galileu* é longa e complexa. Foi a primeira a ser improvisada e trabalhada. Num primeiro momento, deparamo-nos com o vigor de um 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. É genial a forma que o autor encontrou para colocar a própria platéia a par do debate que marcou o século XVII: fazendo com que Galileu expusesse essa visão ao seu aluno-discípulo – Andrea, o garoto de oito anos, filho da governanta. Num segundo momento,

² A prática dos ásanas trabalhava simultaneamente alongamento, tônus muscular, respiração e concentração.

³ Exercícios do “samurai e da gueixa” como orientados por Burnier.

⁴ Trata-se de uma série de exercícios de rolamento, ao final dos quais, vão sendo incorporadas ações simples como a de deitar, sentar, olhar, concretamente para os objetos ao redor.

⁵ Alguns dos exercícios básicos tinham o objetivo de fazer com que os atores se tornassem capazes de narrar os principais eventos da peça. Este recurso se mostrou particularmente produtivo no que diz respeito ao processo de assimilação do texto da peça. O ator tem de ter clareza sobre a cadeia de acontecimentos e tem de buscar um domínio total da fábula, só assim sua atitude em cena poderá ser plena e verdadeira.

⁶ Foi difícil porque os atores profissionais eram cheios de vícios e buscavam o caminho mais fácil dos clichês da super-representação. Fornecer mecanismos para que eles rompessem com estes “tiques cênicos”, gestualidade prolixa e inconsciente, foi um trabalho árduo.

vemo-lo agir com relativa rispidez e pragmatismo ao receber a visita de um jovem nobre em busca de aulas de matemática. É conhecido o temperamento enérgico e mordaz de Galileu. Recomenda ao jovem ir estudar teologia ou língua morta: eram mais fáceis. Só com a chegada da governanta, ele acaba aceitando o jovem como aluno. Dona Sarti exerce um pequeno poder dentro de casa em virtude da administração da economia doméstica. Ela sabe que o dinheiro para “pagar o leiteiro anda faltando”. Num terceiro momento, encontra-se um Galileu irritado no início, desalentado no desenrolar da ação e animado no final. Nessa cena, ele recebe o procurador da universidade que vem lhe negar o pedido de aumento de salário. Dá-se nesse encontro um longo debate: Galileu defende melhores condições para pesquisar; o procurador defende os lucros dos comerciantes. No confronto com outras personagens e em sua relação com elas, vê-se emergir aos poucos a persona de Galileu, construído a partir não de uma base psicológica ou percepção genérica, mas a partir das diferenças do comportamento de Galileu em suas relações sociais. Portanto, ao compreender a lógica das situações vividas, os atores são capazes de acionar seu mundo imaginário e proceder à instalação da situação dada, ou seja, “recriar o mundo imaginário que antecede a escrita das palavras” (2009, p.81).

Descobrir o funcionamento da cena I foi fundamental para se vislumbrar o tom das demais. E assim a peça foi sendo elaborada por meio de improvisações a partir da definição das linhas de ações físicas de quadro a quadro. Depois disso, passou-se a tentar compreender então o que Brecht acrescentou nestes princípios stanislavs-kianos: a atuação épica pressupõe dois horizontes: a do personagem imerso em seu drama particular e o horizonte mais amplo do narrador. A técnica para acionar isso é a do “distanciamento” que faz “com que a cena tenha uma amplitude maior do que a do momento vivenciado”⁷, gerando novas conseqüências como o efeito de historicização. De acordo com a reflexão de Sérgio de Carvalho, “o principal aspecto da forma épica é a historicização dos acontecimentos”, de modo que

nada pode ser visto como natural, irremediável. Não se procura mostrar a vida como é, mas como não deveria ter se tornado. Não se busca causar compaixão pelos oprimidos ou ódio aos opressores, mas lançar espanto crítico sobre o processo da exploração, sobre o motivo de certos acontecimentos. O realismo épico trabalha com a suspeita, com a dúvida científica, com a desconfiança em relação a um mundo que não é o melhor dos possíveis. Seu método clássico, extraído do materialismo dialético, é o jogo das contradições. O público é quem realiza o sentido da cena ao pensar sobre os subterrâneos dos fatos observados, ao estabelecer o vínculo interrogativo entre uma história que se mostra incompleta e suas causas sociais e econômicas (2004).

⁷ Entrevista de Ney Piacentini publicada no livro *Introdução ao teatro dialético*, p.92.

Mesmo estudando Brecht e seus estudiosos⁸, não foi suficiente a precaução para não cair no risco de idealizar Galileu. “Uma coisa é estudar Brecht e outra muito diferente é experimentar suas idéias na prática”. No início, houve uma tendência de abordar Galileu como um herói positivo. Mais uma vez a orientação veio da presença de Sérgio de Carvalho na sala de ensaio. Ele detectou imediatamente essa inclinação, o que deu uma guinada na direção do espetáculo.

Concepção da encenação

Optamos pela economia na concepção do espetáculo: na interpretação, cenário, figurino e adereços. O painel de fundo é uma lona: evoca o universo dos trabalhadores manuais, categoria defendida por Galileu na peça. As interrupções foram estabelecidas pelo próprio Brecht no texto. Ele abre cada cena com uma epígrafe que sintetiza a idéia central do quadro. Ao inserir novas interrupções, tornamos mais épica esta peça clássica⁹ de Brecht. Com a intervenção do ator-narrador dentro do quadro, buscou-se enfatizar a importância do embate de idéias colocado no confronto entre Galileu e o procurador da universidade. Ao propor um jogo, com placar anunciando o vencedor de cada argumento, consegue-se amplificar muito mais o embate: ciência de um lado versus mercado de outro. Essa solução trouxe vigor, jovialidade e dinamismo à cena.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BURNIER, L.O. *A arte de ator: da técnica à representação*. Campinas, SP: Ed. Da Unicamp, 2001.

CARVALHO, Sérgio de (Org). *Introdução ao teatro dialético*. São Paulo: Ed. Expressão Popular, 2009.

_____. Entrevistado por Rose Silveira, *Jornal Diário do Pará*, Caderno D, 17 de junho de 2004.

PIACENTINI, N. “Sobre a atitude realista”, depoimento registrado por Lia Urbini em julho de 2008 in *Introdução ao teatro dialético*. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

Outras fontes

ANTUNES, Y. Programa da peça *Galileu Galilei*. Uberlândia, MG, 2010.

⁸ Como a excelente tradução do seu pensamento realizada nas montagens teatrais da Cia do Latão.

⁹ Demo-nos conta disso a partir da observação de Sérgio de Carvalho.