

A ENCENAÇÃO DA DIFERENÇA

Luiz Cláudio Cajaiba Soares(UFBA)

GT: Teorias do Espetáculo e da Recepção

Palavras-chave: Estética, Dramas alemães, Recepção

Esta comunicação tece breves considerações sobre a encenação dos dramas de língua alemã na Bahia, por diretores brasileiros ou radicados no Brasil.

A presença de encenadores alemães na Bahia, contudo, tem se tornado cada vez mais freqüente, o que não cabe aqui ser detalhado.

Daí, pode-se concluir que o intercâmbio entre o Brasil e a Alemanha começa a esboçar a abertura de um caminho de via dupla, pois esses encenadores alemães demonstram interesse por aspectos de outra cultura que não a deles.

Com exceção de Nelson Rodrigues, Augusto Boal e Maria Clara Machado, não há muitos outros exemplos de encenações dos dramas brasileiros na terra de Goethe (Cf. Thorau, 2000), mas nem por isso pode-se dizer que não exista um interesse da Alemanha pela cultura brasileira. Poder-se-ia argumentar que o teatro impõe barreiras lingüísticas. Mas a encenação dos dramas de língua alemã na Bahia tem mostrado que elas não são intransponíveis, quando há o interesse.

Como argumenta Valverde (2003), somos um país “socialmente jovem”. Ainda estamos tentando entender as conseqüências oriundas da diversidade de influências advindas do processo colonizador. Ainda perseguimos a busca de uma identidade, que felizmente insiste em ser volátil, escorregadia, em escapar de nós.

Um dos objetivos das reflexões aqui apresentadas é o de verificar a possibilidade de aplicação de alguns princípios filosóficos contidos na hermenêutica e na teoria da recepção ao teatro. Lehmann (2006) argumenta que pensadores ligados à filosofia “desenvolveram uma teoria muito mais genuína” do que as pessoas que se ocupam com o teatro. Portanto, certos pudores devem ser abandonados ao se estabelecer a relação teatro & filosofia.

“Mostrar-se receptivo à alteridade do texto”, princípio que Gadamer considera determinante para uma consciência formada na hermenêutica, é o que sem dúvida vem acontecendo desde a década de 1960, quando Martim Gonçalves encenou, entre outros textos estrangeiros, a *Ópera dos três tostões*, de Bertolt Brecht.

Outro importante ponto previsto por Gadamer em sua hermenêutica consiste em “aderir a uma tradição” sem, no entanto, submeter-se passivamente a ela. Isso, sem dúvida, tem ocorrido na Bahia que encena o outro.

Como o encenador Ewald Hackler – alemão radicado na Bahia – chama atenção em depoimento a este trabalho, o teatro profissional na Alemanha obedece a uma longa tradição, sendo um organismo que dispõe de excelente infra-estrutura em que “algo deve ser feito daquela forma porque há trezentos anos se faz assim”. Os textos dramáticos, produzidos nesses países, refletem também essa tradição a que se refere Hackler. Ao chegar à Bahia, contudo, essa tradição é absorvida de forma distinta. Não se pode dizer que ela seja desrespeitada, tampouco que é aprisionante.

Como depôs outro encenador de dramas de língua alemã na Bahia, Luiz Marfuz, “em geral os encenadores baianos têm uma liberdade muito grande diante dos textos de Brecht”. E diz acreditar que isso seja um valor. Não se pode contestá-lo.

Outro exemplo é dado por Deolindo Checcucci, quando se refere à imposição da filha de Brecht, que detém os direitos autorais da obra do pai. Ao estabelecer o nível de fidelidade que os encenadores devem ter em relação aos textos e músicas do dramaturgo, ela estaria contradizendo as idéias do pai. Como dizia o próprio Brecht, ao repetir uma das máximas que gostava, só é fiel a si mesmo aquele que se contradiz. E isso, sem dúvida, corresponde a um dos princípios da filosofia hermenêutica, de inspiração nietzscheana.

Hackler também oferece pistas para o entendimento da noção de “horizonte de expectativa”, adotada por um dos fundadores da teoria da recepção, Hans Robert Jauss.

Ao ser indagado se o texto dramático produzido em outra cultura imporia alguma dificuldade de entendimento para os profissionais locais, ele foi categórico: “Se você tira um texto do contexto cultural dele, e o coloca aqui na mesa, o ator, ao ler, o contextualiza automaticamente”.

“O rastreamento da verdade não pode obedecer a um método, já que o método é algo dado de antemão”. Essa frase poderia resumir a obra *Verdade e método*, de Gadamer. Assim sendo, como acreditar que a busca pela verdade de um drama deva obedecer a critérios pré-estabelecidos? A quem caberia julgar que os tambores do Bando de Teatro Olodum, utilizados por Márcio Meirelles para o seu *Woizeck*, são incompatíveis com a música clássica que predominava na época em que Büchner escreveu essa peça? Como receptor da obra de Büchner, Meirelles sabe que, se assim procedesse, correria o risco de fechar as possibilidades de diálogo do espectador baiano com sua encenação. A concretização de um sentido positivo de característica hermenêutica pode ser identificada na existência do Bando de Teatro Olodum, que há mais de uma década participa do jogo entre o eu e o outro. Ao abandonar-se no estranhamento do outro, que para ele era a cultura

afro-brasileira, e ao não mais se permitir “ensurdecer para a voz externa a si”, Meirelles transforma o outro em eu. O estranho em próprio. Mas segue no jogo colocando seu novo eu novamente em confronto com o outro, ao encenar Brecht, Müller, Büchner, Goethe, Shakespeare, Cervantes, entre outros.

Como argumenta Ferraris (1998), “não carecemos do conhecimento dos tratados de hermenêutica para que prossigamos interpretando, para que sigamos sendo hermeneutas”. O que também não significa que possamos negar a contribuição de pensadores como Gadamer e Heidegger para entender os mecanismos da compreensão, os princípios da comunicação humana.

A teatróloga e pesquisadora alemã Érika Fischer-Lichte (2001) observou que o intercâmbio de culturas no teatro ocidental ocorre desde o século XVI: Molière, na Itália, deixava-se influenciar pela comédia francesa; Racine, na França, deixava-se influenciar por Sófocles; Goethe, na Alemanha, sofria influência da China e da Índia. Tudo isso, séculos antes de Gadamer produzir sua obra fundamental. Dessa forma, pode-se argumentar que, assim como na religião – cujo maior exemplo pode ser tomado por Lutero –, no teatro, a hermenêutica sempre encontrou terreno fértil para seu cultivo.

O intercâmbio cultural acima referido se perpetua. Como observou Carmen Paternostro – outra encenadora dos dramas de língua alemã na Bahia –, sua capacidade de fazer bem suas coisas brasileiras se deve ao esteio, à força, e à organização adquirida com a experiência do teatro alemão. Através dele, diz ter aprendido a perguntar, a duvidar. Ao definir de forma poética sua “peregrinação”, suas diferentes experiências como “abrir uma porta e em seguida outra e outra, abrir portas na gente e no outro”, Paternostro está se referindo também à discussão feita por Valverde (op. cit) sobre a cultura brasileira, quando ele chama atenção para o valor do diálogo nesse jovem país, repleto de diferenças.

Ela vai além ao propor “transculturalizar-se, no modo Grotowskiano”. Diz ter sido a grande lição aprendida nesse vai e vem, nesse constante diálogo com a produção artística em diferentes cidades e países.

Checucci cita um exemplo de “abrir-se ao outro”, ao descrever o cenário de *Na selva das cidades*, concebido para sua encenação: “com inspiração nas palafitas da antiga favela dos alagados na Bahia de todos os Santos, que aludia à iminência, à possibilidade de afundarmos na lama a qualquer instante”. Situação que, para ele, resume a peça de Brecht. “E que, especialmente a disposição que misturava atores e público foi muito bom para que o espetáculo respirasse junto com a platéia”.

Pode-se dizer que, como em outros centros produtores de cultura, o público baiano também já se constitui como um “corpo autônomo”, como o “carro chefe” da engenharia teatral, como propôs Ubersfeld.

Quando se indaga sobre quais os limites que a adaptação, a atualização e a encenação de um texto estrangeiro deveriam considerar, não se espera por uma resposta definitiva dos encenadores, já que essa é uma abordagem de caráter complexo e mutante. Mas Hans Robert Jauss (1994) oferece pistas ao afirmar que “nem todas as tentativas de atualização conseguem romper fronteiras”.

Quem pôde assistir à montagem de *Material Fatzter*, de Brecht/Müller, encenada por Palitzsch/Meirelles – que falava dos horrores da guerra na Alemanha quando se viviam os horrores promovidos por saqueadores durante a greve da polícia militar na Bahia, no ano de 2001 –, talvez possa ter a exata dimensão do conceito de concretização discutido por Jauss. De como uma obra produzida no período da segunda guerra mundial, na Alemanha, encontra ressonância na contemporaneidade, num país como o Brasil, que costuma se vangloriar por não termos guerras. As situações na sala de espetáculo e nas ruas eram muito próximas.

Muitos outros exemplos poderiam ser dados aqui para se prosseguir com essa discussão. Mas acredita-se que os principais pontos para se refletir sobre esse fenômeno da encenação do estranho, no espaço de uma comunicação como esta, estão aqui contemplados.

O encontro de autores alemães com encenadores na África brasileira, nesta cidade “formatada” por tantas e diferentes influências, é sem dúvida um belo exemplo da concretização do equivocismo que o mundo reivindica através da hermenêutica.

Bibliografia

- FERRARIS, Maurizio. *La Hermenêutica*, Traducion de José Luis Bernal, Taurus, México, 1998.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Ästhetische Erfahrung*, Francke Verlag, Tübingen/Basel, 2001.
- JAUSS, Hans Robert. *Racines und Goethes Iphigenie*, In: WARNING, Rainer (Hg.), W.Fink Verlag, München, 1994.
- LEHMANN, Hans-Thyies. Teatro pós-moderno e teatro político, In: *Sala Preta, Revista do Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP*, n° 3, São Paulo, 2003.
- THORAU, Henry. Tragédias cariocas nos palcos alemães, In: *Inter Nationes 2000/Humboldt* 80, ano 42, n° 80, Bonn, 69-72, 2000.
- VALVERDE, Monclar.(org.). *As formas do sentido*, DP&A Editora, Rio de Janeiro, 2003.