

# Fundamentos de Teatro

**Profa. Dra. Eliane Ganem**

Este texto é parte do curso Fundamentos do Teatro, que ministrei durante algum tempo na UFF, para alunos de Produção Cultural e Arte. O curso pretende lançar um olhar crítico em relação ao Teatro do século passado e na herança marxista do teatro europeu. Nos interessa os caminhos que o nosso teatro trilhou durante a agitação do século XX diante das novas ideias que surgiram no mundo e que transformaram a face do planeta, influenciando as artes, o pensamento ocidental, a ciência e a religiosidade. Enfim, os costumes, crenças e atitudes sociais individuais e coletivas.

Todo o século passado foi borrado de uma única cor - o vermelho - e através deste filtro único permitimos que o nosso olhar se fixasse exclusivamente numa forma muito própria de se enxergar o mundo. As ideias marxistas vão influenciar decididamente as novas formas de concepção artística, assim como novos modelos de atuação política se colocarão como alternativa única de consciência e de percepção.

Na arte, que é o que nos interessa aqui, uma grande variedade de pensadores e artistas transpuseram para a sua obra a “praxis” marxista, adotando uma atitude revolucionária no pensamento e, muitas vezes, na ação. No teatro, na literatura, nas artes plásticas, no cinema, assistimos a uma forma muito peculiar de se fazer uma arte crítica, uma arte da consciência, uma arte da denúncia social, uma arte sofrida. Muitos filmes, principalmente do Novo Cinema Italiano, mas também em vários países da Europa e Brasil, uma considerável profusão de mensagens engajadas com a problemática marxista preencheu as telas, enquanto que uma boa parte do cinema norte-americano ficava à margem do processo alentando os corações mais conservadores com histórias com pouco ou quase nenhum conteúdo político que não fosse *América para os Americanos*.

Nas livrarias, uma avalanche de autores escreviam sobre a nova possibilidade da arte como lugar da denúncia social. Alguns pensadores marcaram época desenvolvendo toda uma pesquisa em torno de algo que parecia realmente revolucionário e que entregava o tão cobiçado ouro nas mãos dos menos favorecidos - o proletariado. Com o mundo dividido entre patrões e empregados, entre classe dominante e dominada, entre a elite e o popular, entre os privilegiados e os sem teto, os descamisados e desdentados, uma nova filosofia social cintilava sobre o brilhantismo de algumas cabeças que pensavam o mundo de uma forma completamente inovadora, mesmo que iluminadas pelas ideias do além-mar.

Identificado o inimigo, passamos a derrubá-lo - apesar de sua aparente descomunal força - como nas guerras de guerrilha, minando o terreno e deixando caminho aberto para que a classe oprimida conquistasse finalmente o seu lugar ao sol. Estranhamente, e talvez no mesmo percurso da Revolução Russa de 1917, a nossa pequena revolução se fazia no seio das classes mais abastadas. Eram os filhos da classe média, que formavam a nata da elite intelectual do país, que se propunha a lutar por dias melhores. Não para eles mesmo, enquanto classe, mas por aquela - chamada de minoria - e que na verdade compunha a maioria esmagadora dos menos favorecidos.

No Brasil, essas novas ideias culminaram na revolução de 64, quando então os militares, ameaçados por elas, resolveram enfrentar o inimigo com a repressão e com atos vergonhosos que eles chamaram de Atos Institucionais, como o AI5, e outros tantos.

A título de ilustração, selecionei uma tela de Portinari de 1944 onde se pode perceber que a miséria do sertão nordestino, por exemplo, foi tema de inspiração de muitos artistas plásticos que tentavam denunciar o estado de penúria em que se encontrava a população no interior do Brasil. Sem necessariamente imitar nenhum juízo de valor, interessa aqui o olhar do artista sobre a arte como arte engajada, da denúncia, da transformação, da revolta, da consciência social, da informação daquilo que não era corrente na mídia, aquilo que - segundo os marxistas - não interessava aos donos do poder divulgar.

Esta tela belíssima de Portinari representa bem a aridez do sertão. O corpo de pedra - que se esfacela - dos personagens, nada mais é do que a representação brilhante da seca e da incapacidade do homem desassistido de

lidar com isso. Daí o êxodo para as grandes cidades, daí a necessidade de mudança que a arte necessariamente toma a si nos momentos de caos social.



Na Literatura assistimos a algo semelhante, e nos interessa conhecer o trabalho de um pensador húngaro - Georg Lukács - que vai expressar de forma completa aquilo que os marxistas esperavam de uma literatura consequente e de qualidade. Para Lukács, o Romance é a epopeia da burguesia. Explicando melhor, na Epopeia o herói alcança seu objetivo através da força motriz que o impele a superar obstáculos no alcance da meta. Os obstáculos não são abismos ou impedimentos para o alcance das metas, mas oportunidades para as peripécias acontecerem na trama.

Lukács desenvolve uma linha de análise interessante. Ele contrapõe a *Narrativa* à *Descrição*, e essa diferença é o ponto básico que vai lançar sobre a literatura do século passado um olhar para além dos confortáveis textos dos autores que - segundo o húngaro - pecam por causa de seus relatos superficiais do cotidiano. Ao fazer a diferenciação entre *Narrativa* e *Descrição*, Lukács aborda também o drama como expressão da arte burguesa e a tragédia como expressão da arte revolucionária que ele pretende defender. A tragédia

no seu sentido heroico, baseada na tragédia grega, para ele seria o molde necessário para que a literatura tome a si técnicas que vão propiciar ao leitor um suficiente distanciamento para que a consciência crítica possa prevalecer.

Ele cita Thomas Mann como o escritor do distanciamento por excelência, enquanto que Emile Zola recebe dele uma crítica definitiva e que exemplifica bem a diferença entre *Narrativa* e *Descrição*. Para deixar marcada essa diferença, ele contrapõe a corrida de cavalos que há no romance *Naná*, de Zola, a uma corrida semelhante em *Ana Karenina*, de Tolstoi. Para Lukács, em *Naná* a corrida de cavalo serve apenas como pano de fundo, uma descrição de época dos costumes, do local e dos espectadores que estão presentes naquele momento. Já em *Ana Karenina*, a corrida dos cavalos é o ponto crucial do romance, ela não é uma mera descrição de época e dos costumes, mas faz parte do trecho e não pode ser excluído dele. Sendo, portanto, uma narrativa, onde os personagens interagem e onde o leitor descerra o conteúdo que existe por detrás da aparência. Na *Descrição*, os personagens são espectadores, e na *Narração*, os personagens são participantes. A descrição faz com que no romance tudo assuma um caráter episódico, enquanto que na narração os fatos assumem uma função na vida dos personagens.

Isso é importante para conhecermos melhor os caminhos que o Teatro trilhou, entendendo o momento em que a arte atribuiu a si uma compreensão questionadora à luz das novas ideias que estavam sendo colocadas em prática no mundo ocidental. Também no Teatro houve essa diferenciação. O Teatro da Narração, que também teve sua ascensão nesta mesma época em que Lukács escrevia seus trabalhos, pressupõe o abandono de um outro tipo de teatro inconsequente e desprovido de conteúdo social.

Por outro lado, a *Tipificação* também foi algo que a literatura e o teatro compreenderam muito bem. Para Lukács, a verdadeira literatura parte de um *Particular* para exprimir um *Geral*. Ou seja, ao ser criado um personagem, que este personagem possa expressar um universo de seres que lhe são semelhantes. Por exemplo. Suponhamos que queremos criar um personagem português, dono de botequim no Rio de Janeiro. Moradores do Estado do Rio de Janeiro, têm uma ideia bastante aproximada de como esse personagem age. Ou uma empregada doméstica, que mora na periferia, e trabalha na zona sul do Rio também tem aspectos semelhantes. Enfim, todo artista sabe que

precisa de certa intimidade com esse *Geral* - que existe – esse coletivo de empregadas, ou esse coletivo de donos de boteco, para criar personagens convincentes. Assim como Portinari criou a sua família de *Retirantes* para expressar um todo maior de retirantes do nordeste. Essa é a magia da arte. A capacidade que o artista tem de expressar o *Geral* a partir de um *Singular*.

A pergunta:

- *Que atitude deve adotar a Revolução diante da Literatura e da Arte?*

Ou ainda:

- *Poderia o proletariado, assumindo a posição de classe dominante, criar a sua própria cultura, como fez a burguesia? -*

São perguntas que foram feitas durante aproximadamente cem anos e expressavam bem a preocupação em elevar a classe operária ao patamar de classe redentora, aquela cuja intervenção poderia acabar com os desníveis sociais, ao mesmo tempo libertando a todos das garras da alienação e da opressão. A resposta a essas perguntas desembocou em todo um movimento artístico e cultural comprometido com um *Sim* que até hoje perdura como um ideal a ser conquistado. De mãos dadas com as Ciências Sociais, a Arte passou a ser o veio principal de escoamento das ideias revolucionárias - comunistas e socialistas - que tinham a intenção precisa de transformar o planeta numa sociedade única e liberta.

O mesmo acontece com o Teatro. Tanto Lukács quanto Brecht foram contemporâneos e viveram colocando em prática o ideário revolucionário europeu do início do século passado em diante. Segundo eles, “projetar, escrever ou encenar um drama significa, sobretudo, transformar a sociedade, o Estado e controlar as Ideologias”.

No Teatro, portanto, o que tínhamos até então era um teatro burguês, cujo palco italiano colocava os atores num patamar elevado de nenhum acesso ao público. O teatro de Quatro Paredes, como é chamado, exclui a plateia, tornando o espaço cênico isolado do resto que acontece fora do palco.

Para quem não sabe, chamamos de Primeira Parede o fundo do palco. A Segunda e Terceira são as paredes laterais do palco. A Quarta Parede é a parede invisível na frente do palco, e que isola os atores da plateia.

O próprio conceito de *Dramaturgia* surgiu da encenação regular de Dramas que representassem bem as características preponderantes da classe burguesa. Lukács definia o Drama como sendo o drama do indivíduo solitário. Um jogo entre o homem e o destino, no qual Deus é espectador. Já na Tragédia, o destino vem de fora. O homem é um predestinado, e a tragédia é a tragédia do herói. Essa diferença básica entre Drama e Tragédia vai provocar uma revolução mais definida nos novos parâmetros artísticos. A Tragédia passa a ser a forma reveladora que será utilizada na arte, caracterizando agora o povo como um povo épico e trágico, investido de uma necessidade de libertação consciente para um novo papel social.

O romance burguês, para os marxistas, desenvolveu o dramático com uma forte relação interna e recíproca entre todas as partes isoladas da trama. O dramático é caracterizado por certa passionalidade na exposição do autor, uma elaboração sofisticada do entrechoque de forças entre os personagens.

Já o épico, ao contrário, pode ser cortado com uma tesoura em partes isoladas, continuando inteiramente válido e vivo. Com o épico o teatro começou a *narrar*.

Chegamos, portanto em Bertolt Brecht e o seu Teatro Dialético.

Bertolt Brecht nasceu em 1898, na Alemanha, e em 1918 escreveu sua primeira peça teatral - *Baal*, história de um poeta vagabundo e amoral. Em Berlim toma contato com as ideias marxistas que irrompem por toda a Europa e conhece aquele que vai ajudá-lo a modificar para sempre toda a sua concepção de arte - Erwin Piscator e seu teatro didático.

A intenção de Piscator era transformar o teatro num espaço de discussão social. E ele conseguiu realmente criar aquilo que Brecht chamou de “universidade popular”. Na verdade, a Alemanha do século XIX e XX foi o lugar dos pensadores que modificaram a forma como o mundo era percebido. Além de Piscator, as experiências teatrais pipocavam na Alemanha, com o trabalho altamente revolucionário de Stanislavsky, Reinhart e outros.

A irreverência artística desse movimento levou Hamlet a ser reapresentado de smoking, Júlio César de farda. Um sem número de novas máquinas e refletores foram criados, possibilitando recriar atmosferas à Rembrandt, apelidadas de efeito Reinhart, e que transformaram a comportada encenação dos antigos atores em uma destemida investida de renovação

cultural cujo visual estava próximo ao movimento impressionista nas artes plásticas.

Para Piscator, o teatro era uma espécie de *Parlamento*, onde o povo era convocado a tomar decisões políticas. A ponto mesmo do Imperador da Alemanha processá-lo por difamação e conspiração, já que as peças encenadas tratavam de temas sociais contemporâneos como a luta pelo petróleo, a questão racial, etc. trazendo o calor das injustiças sociais para o palco e dividindo com a plateia a necessidade de renovação.

Um gigantesco arsenal de máquinas pesadas era movimentado nas montagens. A maquinária do palco do teatro da Praça de Nollendorf era tão pesada que foi preciso reforçar o piso com ferro e concreto. Lçaram tantas máquinas para a cúpula que ela acabou por desabar. Nessa maquinária havia um telão de fundo onde Piscator exibia imagens que reforçavam o conteúdo das peças. Extremamente criativo, introduziu o uso do coro – aos moldes do coro grego - e também um palco giratório que permitiu a marcha de guerra do bravo “Soldado Shweik”, que ele montou durante um bom período. Enfim, o teatro passou a ser novamente o lugar da encenação da vida atribulada deste início de século na agitada Alemanha.

Foi nesse clima que Bertolt Brecht depurou seu talento. Apesar de reconhecer a importância de Piscator, Brecht começou a perceber que todo aquele aparato técnico e mais um determinado tipo de desempenho dos atores tornavam o teatro de Piscator mais apto a provocar ilusão do que consciência, ou seja, mais apto a dopar os sentidos do que esclarecer.

Esse fato suscitou uma discussão na época . A pergunta básica foi : *Se as pessoas vão ao teatro para serem seduzidas, encantadas, ludibriadas, enganadas, iludidas, arrancadas de seu espaço temporal, que atitude deveria ter o expectador nos novos teatros?*

*Como os atores, diretores e dramaturgos poderiam criar um espaço em que fosse proibida uma atitude passiva, embebida em sonho, do homem simplesmente condicionado ao seu destino?* Uma das respostas foi *Distanciamento*, uma forma eficaz de manter o público acordado e atuante durante o decorrer da trama. E isso também serve hoje para os nossos atuais meios de comunicação, como a TV, o cinema e os aparelhos tecnológicos que usamos.

*Distanciar* um fato ou caráter é, antes de tudo, extrair desse fato o que ele tem de “natural”, conhecido, evidente, e fazer nascer em seu lugar espanto e curiosidade. Distanciar é historicizar um fato. Este fato deixa de ser atemporal, eterno, para se tornar algo que acontece em uma dada sociedade, durante uma determinada época e pode deixar de acontecer em outra.

Na “Poética” de Aristóteles ele descreve como por meio da *mimesis* é produzida a *catarsis* na alma do espectador. *Mimesis* significa *identificação*, ou seja, o espectador deve ser levado a se identificar com os personagens, para que ele possa vivenciar aquilo que está sendo representado no palco. O ator imita o herói com tanta força de sugestão e uma tal capacidade de metamorfose, que o espectador acaba imitando o ator, tomando para si o que o herói vive em cena. Isso é a *identificação* de que trata Aristóteles. Criada a *identificação*, os conflitos existentes na estrutura dramática atingem o seu ápice provocando no espectador emoções fortes que se entrecruzam. Quando finalmente os conflitos são resolvidos acontece na plateia a *catarsis*, a purificação do conflito. E finalmente o público sai do espaço cênico aliviado.

A relação entre a cena e a plateia na base da *identificação* faz com que se enxergue apenas o que o herói vê. As observações, os sentimentos e a consciência do espectador estão aí diretamente ligadas às dos personagens. A cólera de Lear contra suas filhas contamina o espectador, que não pode, no Teatro Shakspeareano, experimentar outro sentimento que não esse. Impossível determinar se a cólera de Lear é justificável. O personagem não a discute, toma-a como dada. Os sentimentos aqui são atemporais e ahistóricos, a humanidade é *dada* e imutável, e por isso passível de identificação mesmo que o espectador esteja 500 ou 1000 anos depois de Shakspeare ter escrito a sua obra. No drama as emoções são imutáveis porque o tempo não existe no plano dos sentimentos humanos.

Usando a técnica do *Distanciamento* do teatro brechtiano em *Rei Lear*, quando o rei sente cólera pelo comportamento de suas filhas, o ator representa essa cólera de tal forma que resta apenas ao espectador a possibilidade de se espantar com isso, imaginando para o rei outras reações possíveis além da cólera. O comportamento de Lear é, portanto, desmistificado como sendo o único comportamento possível, mas passa a ser representado como algo singular, surpreendente e notável. Ou seja, como um fenômeno social



discutível, impregnado de uma história localizada numa determinada época, com um determinado tipo de pensamento e atitudes. A cólera de Lear passa a ser a cólera deste homem, já que outros homens poderiam nem mesmo senti-la. O ator, neste caso, não é Lear, mas a representação de Lear.

O Teatro Dramático se refere ao homem como ele é. O Teatro Épico se refere ao homem como ele deve vir-a-ser.

A técnica para provocar o *Distanciamento* é chamado de *Efeito D*. Para que esse efeito seja provocado na plateia, todo sentimento expresso pelos atores deve ser transformado em *gestus*.

*Gestus social* significa expressão, mímica e gestos que expressam as relações sociais de uma determinada época. *Gestus*, portanto, é a atitude que os personagens assumem uns com os outros e que vão expressar a rede de relações que eles querem representar - tom de voz, expressão facial, atitude física, etc. A representação, portanto, passa a ser claramente a versão do ator para aquela personagem e isso deve ficar bem claro para o espectador. Para enfatizar ainda mais cada cena como fato histórico, único, transitório, as cenas no teatro brechtiano têm um título bem definido e a caricatura, o cômico e o exagero criam um recurso de distanciamento próprio do teatro épico. Nesse tipo de teatro, as emoções têm uma base social de classe e que determinam a forma como elas historicamente surgem. Portanto, as emoções são também passíveis de alterações, pois dependem da época e da classe onde elas se organizam e se alimentam.

Três recursos são utilizados para provocar o Efeito D. O primeiro é a transposição das falas para a terceira pessoa do singular. O segundo é a transposição da ação para o passado. E o terceiro recurso é dizer o texto acompanhado pelas instruções e comentários do autor. Usando também o recurso da narrativa do coro do teatro épico grego, as cenas também podem ser narradas enquanto acontecem. E também não precisam acontecer com a verossimilhança exigida para tornar o fato "real". Um exemplo é a utilização de um *Demonstrador* que irá narrar o fato, demonstrando-o enquanto o mesmo ocorre. Nesse caso, o *Demonstrador* não pretende criar ilusão cênica no espectador, pelo contrário, pretende recontar o fato com a finalidade de fazer o espectador olhar criticamente a situação e avaliá-la de acordo com aquilo que está sendo apresentado.

O *Demonstrador* deve ser capaz de desenvolver o caráter dos personagens a partir de suas ações, o que torna impossível para o espectador julgá-las. Ou seja, o espectador compartilha de certas emoções, no entanto a absorção dessas emoções passa a ser uma forma bastante precisa de crítica, acompanhada de reflexão.

Brecht cita o modo de representação de Chaplin como sendo aquilo que ele reconhece como de grande importância na arte da representação teatral épica. Para Brecht, os personagens de Chaplin estão por fora do ator, extravasando-o, nada há interiorizado. O palhaço é o precursor de Chaplin e, de certa forma, também do modo de representação épica distanciada. Chaplin comove porque é simples, assim como também um ator épico deve ser. O *gestus*, a exteriorização do personagem, a simplicidade, a imitação do personagem que ele representa fizeram de Chaplin um dos mais brilhantes criadores do teatro épico, na opinião de Brecht.

Um outro aspecto de importância é que os marxistas introduziram o conceito de *Realismo Crítico* nas artes. O *Realismo* é condicionado pela questão de como, quando e para que classe é feita uma obra de arte. Muda a estrutura causal da sociedade mostrando que o ponto de vista dominante é sempre o da classe dominante. E é essa exatamente a proposta desse novo teatro. Ele pretende mostrar para o espectador que ele é o fator transformador disso. Faz com que ele encare o mundo não como algo *dato*, mas como algo a ser transformado, sendo o seu próprio senhor. O teatro não existe mais para dopá-lo ou enganá-lo ou ainda reconciliá-lo com o seu “destino”, mas para que ele se conscientize de sua própria força e aprenda uma nova maneira de ser e de lidar com o mundo. A atitude crítica acoplada a esta visão realista é a do espectador começar a perceber a sua vida e a época em que vive de forma singular e histórica. Percebe também que o que ele pensa e a forma que ele age não é inadequada para a sua classe social, pois é fruto da hegemonia do pensamento dominante, da classe dominante, em sua vida.

Portanto, o Teatro de Brecht não é um teatro da catarse e da solução, mas um teatro da consciência, onde os conflitos não são resolvidos, mas estimulados a serem resolvidos na vida coletiva, nos grupos sociais, nos sindicatos, nas entidades de classe, nas ruas e na revolução. Demolido a Quarta Parede, plateia e palco se encontram enredados na mesma trama

social, com os mesmos questionamentos, com a mesma necessidade de transformação social. Cada um dos espectadores sai com a necessidade de olhar para si mesmo e vasculhar dentro e fora uma nova forma de sobrepujar a máquina da alienação, identificando nos donos dos meios de produção o seu real inimigo. A ótica da mais-valia passa a ser o filtro que vai norteá-lo agora para fora do círculo recorrente da exploração que é exercida sobre ele. O teatro de Brecht nesse sentido é o Teatro da Libertação do Oprimido, o Teatro da Revolução.

O papel do Tempo no Teatro é de extrema importância. Em um desenvolvimento contínuo, à maneira clássica, o tempo subordina-se à ação, com início, meio e fim. Na primeira cena já está esboçado o fim da peça, e isso é chamado de Drama Fechado. No Drama Aberto, o herói não se encontra situado num ordenamento social. É um solitário autêntico, sem testemunhas ou espelhos. Forças do inconsciente agem sobre seu comportamento. São emanções do próprio sujeito e por isso o fluxo do tempo é superado. O centro é o herói solitário.

Já o Tempo no teatro épico é ativo, mas não sucessivo. Há um cruzamento de tramas, uma multiplicidade de fluxos - geralmente duas direções ou correntes temporais - ao longo da peça. As obras épicas estão marcadas por uma dissociação interna, por uma diferenciação sem solução. Cada fase do processo tem sua autonomia e peculiaridade apesar do seu entrelaçamento múltiplo. O centro são o conjunto de tensões, relações que se cruzam mas não chegam a se unir. Por isso a estrutura assimétrica e descentralizada é a marca do Teatro Brechtiano. E esse fato é defendido por ele quando afirma que “o homem não existe.”

Ele é um feixe de relações sociais, cuja vida coletiva é variável e condicionada, e que o herói não é uma construção do destino ou dos deuses, mas um produto da sociedade.

Portanto, no teatro não cabe mais as bases aristotélicas, pois o homem não é um ser eterno e imutável, mas um ser determinado pelo social, que varia historicamente.

Ao ser atacado por Lukács, Kafka mencionou o fato de que a verossimilhança procurada pelos marxistas em sua obra seria absolutamente contraproducente. Para ele, realmente a estética exige uma verossimilhança da

realidade com todos os fatos apresentados, mas uma verossimilhança puramente artística. Concede-se ao autor seu próprio universo, com suas próprias leis. No caso de um ou mais elementos estarem em desacordo com a realidade, basta que todos os outros elementos também estejam, e que o princípio do desacordo seja de certa maneira geral, para que o todo seja aceito enquanto todo. Essa percepção de Kafka em relação ao surrealismo em sua obra se aplica também ao teatro épico brechtiano. Em alguns bons momentos do teatro de Brecht ,cujas cenas cômicas se misturam à dramaticidade e ao improvável, o hiperrealismo, a surrealidade da vida dos personagens criam por si só o *Distanciamento* desejável para que o espectador tome uma posição crítica diante do surpreendente. Assim como o Kafka da Metamorfose, Brecht surpreende e distancia pela sua alta capacidade criativa, pela perseguição incansável do inusitado, daquilo que é capaz de provocar estranheza e um estado de percepção ampliada.

Portanto, mais do que um Teatro do Distanciamento, um Teatro Dialético, o teatro de Brecht é um Teatro da Consciência. Entendendo-se essa consciência para além da proposta marxista de desenvolvimento de uma consciência crítica. Mas mais ainda, um teatro que amplia a consciência para além do confinamento da imaginação exclusivamente dentro dos espaços cênicos. O espectador realmente leva para casa o conflito, como propõe o teatro dialético. Mas nem sempre o soluciona apenas no plano social da revolução marxista. Uma consciência que se amplia, é distendida em muitas direções.

As diferenças de estrutura entre a forma Dramática e a Forma Épica podem ser resumidas da seguinte maneira:

### **Forma Épica**

O palco narra um fato

Transforma o espectador em observador

Desperta a atividade

Obriga-o a tomar decisões

Comunica conhecimentos

Utiliza argumentos

Leva ao reconhecimento e reflexão

O ser humano é objeto de pesquisa  
O ser humano é mutável e em transformação  
Escuta seus motivos  
O mundo como ele se torna  
Estrutura simétrica descentralizada  
Estrutura histórica  
Sem a Quarta Parede

### **Forma Dramática**

O palco encerra um fato  
Envolve o espectador em uma ação  
Consome sua atividade  
Proporciona sentimentos  
Comunica vivência  
Utiliza sugestão  
As sensações são conservadas  
O Ser Humano é dado como conhecido  
O Ser Humano é imutável  
Mostra o mundo como ele é  
Usa uma estrutura simétrica centralizada  
Estrutura individual  
Mantém a Quarta Parede

Apenas a título de Ilustração, é interessante saber que no Teatro Grego não há uma solução da trama tanto quanto no teatro épico. No teatro grego o coro narra os acontecimento em poesia lírica e o ator fala em prosa, criando também assim o Distanciamento provocado pela narrativa. Por outro lado, no teatro grego não há solução da trama porque todos os acontecimentos já estão dados por determinação divina, assim como no teatro épico de Brecht não há solução porque os acontecimento também estão determinados, só que por um social ou pela ação dos homens que estão embutidos nesse social.

O *Distanciamento* está presente em outros tipos de teatro e fazem parte da necessidade de contar uma história sem necessariamente “contaminar” quem está ouvindo com os feitos e desfeitos dos personagens. No Teatro

Chinês, por exemplo, não existe a Quarta Parede. Os atores expressam sua consciência de estarem sendo observados. Isso os afastam imediatamente das ilusões cênicas do palco europeu. A plateia não pode ter mais a ilusão de ser um espectador inexistente, alheio aquilo que está acontecendo. Por isso toda a técnica de plateia e palco para facilitar a visualização é desnecessária. Os atores abertamente escolhem a posição em que serão melhor vistos. O ator observa a si mesmo. Se ele quer simbolizar com gestos e mímicas uma nuvem que passa, ele olhará para a plateia como se perguntasse “*Não é assim mesmo?* “ e ao mesmo tempo observa seus braços e suas pernas em movimento. O seu rosto utiliza a expressão facial de uma folha em branco onde se inscreverá o *gestus* do corpo. O objetivo do artista é parecer estranho e surpreendente para a plateia. Tudo o que produz tem o toque do espanto.

O teatro chinês não rejeita a representação dos sentimentos. O intérprete, mais do que um ator, representa incidentes de profunda paixão, mas não se abandona ao seu calor. Se em um dado momento o intérprete toma um punhado de cabelo e morde, isso significa que o personagem perdeu o autocontrole e expressa sinais exteriores disso. Entre os sinais possíveis, que são cuidadosamente escolhidos, a ira se apresenta diferente do mau humor, o ódio do desagrado, etc. O intérprete evita assim misturar as emoções do personagem com as do espectador. Ninguém é violentado pelo indivíduo representado.

Concluindo, no teatro grego - épico - Deus é o agente do destino e o ser humano é o espectador. No *Drama*, o jogo se faz entre o ser humano e o destino, no qual Deus é o espectador. E, finalmente, no teatro épico de Brecht, o jogo se faz entre seres humanos, no qual os próprios seres humanos são o agente e o espectador. Deus está excluído.