

UMA EXPERIÊNCIA DE ESTUDO E BUSCA SOBRE O QUE É A ATUAÇÃO ÉPICA

(Ou para quê o livro “Sobre a profissão do ator” de B.
Brecht pode contribuir)¹

An experience of study and search about what epic acting is
(Or what the book “Sobre la profesión del actor” by B.
Brecht can contribute to)

Laura Brauer

Universidad de San Martín – UnSaM

Tradução: Mariana Sapienza

Universidade de São Paulo

Resumo: Este texto apresenta a trajetória pessoal da autora em seu processo de estudo e pesquisa sobre a prática brechtiana, com o objetivo de contribuir para a compreensão do livro “Sobre a profissão do ator” de Bertolt Brecht e do teatro épico brechtiano em geral, para público interessado em investigar essa proposta na prática.

Palavras-chave: Trabalho de atuação. Teatro épico. Bertolt Brecht.

Abstract: This text presents the personal trajectory of the author during her process of study and research on Brechtian practice, with the aim of contributing to the understanding of the book “Sobre a profissão do ator” (“Über den Beruf des Schauspielers”) by Bertolt Brecht and the Brechtian epic theater in general, for the public interested in investigating this proposal in practice.

¹ Este texto foi originalmente escrito para ser publicado como segundo prólogo do livro recentemente traduzido com Pedro Mantovani chamado *Sobre a profissão do ator*, de Bertolt Brecht, publicado pela editora 34. Por fim, decidimos não publicá-lo junto com o livro e o apresentamos aqui pela primeira vez.

Keywords: Actoral work. Epic theatre. Bertolt Brecht.

Recebido em: 17/03/2023

Aceito em: 12/04/2023

Farei aqui um breve percurso a partir de alguns pontos da minha trajetória e experiência com esse material, que já dura 17 anos, com o objetivo de contribuir para a compreensão do que esse livro sobre atuação épico-dialética pode oferecer e para avisar desde já àqueles que pretendem encontrar nele, como eu quando o conheci, um “manual para o ator brechtiano perfeito”, que não se trata disso de nenhuma maneira. Esse relato é o testemunho de um processo de pesquisa – para tentar entender essa prática na prática – realizado em sala de ensaio e principalmente em sala de aula (aprendendo-ensinando).

Em 2005, recém-concluída a licenciatura em teatro na cidade de Buenos Aires (Argentina) e com o firme propósito de conciliar meus interesses políticos e teatrais, candidatei-me a uma bolsa argentina para estudar em Berlim: “As propostas de atuação de Bertolt Brecht”. Eu estava fascinada com o pouco que conhecia desse autor através da própria escola de teatro (de forma teórica) e sobretudo com o que eu já havia podido ler em alemão do próprio Brecht e que não estava acessível no nosso idioma.

Eu tinha decidido ir atrás de todo conhecimento útil sobre essa prática, técnica ou método de atuação (naquela época eu não sabia bem o que era) e trazê-lo para a Argentina e América Latina. Naquela época a aventura tinha muito de ingenuidade, descoberta e heroísmo na minha imaginação.

Para conseguir a bolsa, eu tinha que demonstrar que havia um curso onde eu pudesse aprender tudo isso e que, quando eu voltasse, iria transmiti-lo em alguma instituição. O curso de como fazer esse teatro de Brecht segundo Brecht não existia especificamente, mas eu tinha certeza que era possível estudar isso e montei um programa que me comprometi comigo mesma a realizar. Felizmente um professor alemão confiou na viabilidade do meu programa de estudos pessoais e subscreveu que tal curso existia.

O programa inventado continha horas de estudo no “Bertolt Brecht Archiv” em Berlim, visitas quase diárias a peças no Berliner Ensemble e outros teatros alemães e um estágio prático. Consegui realizar esse estágio prático – por recomendação de alunos e especialistas – na escola de teatro “Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch” na área de atuação. A escola, na época, não oferecia estágios, mas aceitou a proposta (atualmente a escola conta com um programa de estágio internacional disponível).

Embora essa escola tenha o nome de Ernst Busch (ator associado a Brecht no imaginário popular alemão), ela não se dedica ao ensino específico deste tipo de teatro. No entanto, segundo eles mesmos: “...se a prática brechtiana pode ser aprendida em algum lugar...” é nesta escola. E por essa razão fui para lá.

A escola Ernst Busch é considerada a melhor escola de formação atoral da Alemanha e ingressar nela é algo muito disputado (naquela época, aproximadamente oito mil pessoas tentaram entrar e menos de vinte conseguiram). É considerado um templo e quem sai de lá tem trabalho posterior garantido. Às

vezes, os atores e atrizes são reservados/as a partir do segundo ano, muito possivelmente para trabalhar em alguns dos teatros mais importantes da Alemanha, que são em sua grande maioria públicos.

Não vou entrar em muitos detalhes sobre a história da escola, nem sobre seu funcionamento, que é muito diferente das escolas latino-americanas que conheço, porque não é o objeto deste relato. Mas sim digo que as aulas de atuação consistem na encenação de um texto – desde o primeiro dia – e que essa encenação e a escolha do texto dependem de quem dirige a montagem. Se a pessoa que dirige tiver experiência de trabalho no Berliner Ensemble, como era o caso que acompanhei, a prática de atuação será – em hipótese – brechtiana. Muitos anos depois (em 2018), fiz um estágio na área de direção na mesma escola e nele pude confirmar que esse é o lugar que Brecht e seu método ocupam na formação de atores e atrizes dessa instituição. Um lugar não central, ligado a essas grandes figuras – já em idade avançada – que viveram um “Berliner Ensemble” que seguia em certa medida o projeto original e que se propõem a compartilhar sua prática replicando-a com estudantes.

Para além do anedótico, o que me interessa destacar dessa história é que não há um lugar que se possa ter como referência, não há escola que ensine teatro épico ou a proposta de Brecht especificamente de forma integral, nem mesmo na Alemanha. Existe onde estudar teoria e depois, na prática, há a abordagem que comentei da “Escola Ernst Busch”, que, é importante dizer, tem como principal método de estudo o stanislavskiano e que, como a grande maioria das escolas de teatro,

tem como principal objetivo formar atores para o mercado de trabalho. Voltarei a esse tema das escolas de formação teatral em relação ao ensino do teatro épico, mas vamos por partes.

Quando cheguei ao “Arquivo Bertolt Brecht” de Berlim, tive que responder à pessoa responsável qual era o meu tema de interesse para que ela pudesse me orientar. Eu disse que queria tudo o que Brecht já havia escrito sobre atores e me preparei para uma montanha de livros e muitas horas procurando e recuperando esses escritos. Mas, para minha surpresa e certa decepção, ela respondeu: “Acho que é isso que você procura”, e me trouxe esse livro que conseguimos traduzir recentemente para o português. Sentei-me ansiosa para lê-lo, esperando encontrar nele uma espécie de fórmula que garantisse a correta execução do tão falado teatro épico.

A leitura metódica desse livro – que fazia diariamente no Arquivo, para poder consultar outras referências – foi acompanhada pelas outras duas instâncias de estudo, que considero fundamentais. A primeira foi a presença quase diária nos espetáculos de Brecht no “Berliner Ensemble”, e também em outros teatros. Na época, o diretor do Berliner Ensemble (Claus Peymann) tinha um projeto considerado por muitos como “museológico”, com ênfase no texto e com muitas encenações de peças de Brecht. Isso significou para mim a possibilidade de ver uma tentativa de devolver àquele teatro algo daquela forma que teve nos primeiros anos de sua existência e foi, de fato, extremamente útil como referência.

A denominação de “museológico” ou “arqueológico”, com que até certo ponto concordo, ligava-se ao fato de que a propos-

ta tinha como foco tentar resgatar a forma tal qual ela tinha sido (o tipo de espetáculo, a cenografia, os figurinos etc.), e não em estabelecer um diálogo com sua realidade contemporânea. Entendo que seu foco de interesse não era contribuir criticamente tendo em conta os interesses político-sociais daquele público naquele contexto específico, mas sim contribuir para o entendimento formal da proposta de outrora.

Essas encenações contavam com atores/atrizes que haviam trabalhado com a equipe do primeiro “Berliner Ensemble”, ou parte dela, e que sabiam como atuar daquela forma. Uma dessas atrizes foi precisamente Carmen Maja Antoni. Foi ela quem conduziu o processo de encenação de “Baal” que pude acompanhar na escola de teatro no meu primeiro estágio. Ela trabalhou com Paul Dessau e foi quem substituiu Helene Weigel em todos os papéis principais quando ela morreu.

Carmen não só permitiu que eu acompanhasse suas aulas, mas também respondeu às minhas perguntas e inquietações e me explicava o que estava fazendo enquanto fazia: Ela me ensinava a ensinar. O curso era destinado a apenas três alunos e contava com um palco próprio, recursos à disposição (figurino, cenografia etc.) e quatro horas diárias de aulas com ela para montar a seleção de cenas da peça. Além de muitas outras horas de matérias complementares. A escola, nesse sentido, oferece oportunidades de trabalho desconhecidas em nossas escolas sul-americanas.

O estudo deste livro, então, sempre foi acompanhado de referências externas e complementares. E com o passar dos anos, ia ficando mais nítido para mim – embora ainda esteja em

fase de pesquisa – o que dele ainda pode interessar a nós hoje para o trabalho prático. Mais especificamente, do que poderá significar esse trabalho no nosso contexto, com nossos recursos, com a nossa história teatral, a geral e com referências tão diferentes das alemãs.

Depois dessa primeira experiência em Berlim, a ideia (ainda abstrata) de trazer a proposta prática de Brecht para atores, com a qual eu havia ido à Alemanha, me parecia no mínimo questionável. A experiência havia sido a de um processo de encenação de um recorte de uma peça de teatro na escola e, paralelamente, de estudo e observação de peças de teatro muito reveladoras, mas muito ligadas ao seu contexto, intransmissíveis. O trabalho na escola me forneceu formalmente recursos desconhecidos sobre como montar uma cena, como, por exemplo, a utilização da separação dos elementos, entre texto e ação, entre texto e texto etc. Mas esse recurso, assim como outros, estava a princípio isolado de um interesse específico, exceto o de aprender e explorar outra forma de fazer teatro, e estava intimamente ligado a um contexto de estudo muito próprio e local, com condições históricas, sociais e materiais muito diferentes.

Era muito evidente para mim que eu queria encontrar uma maneira de compartilhar esse aprendizado e tentar desenvolvê-lo em nosso contexto, mas não se tratava de replicar o que foi aprendido, nem havia exatamente como fazer isso. Eu me perguntava como fazer isso, mas principalmente que sentido poderia ter fazer isso aqui com as condições próprias daqui.

Depois de muitas viagens de estudo, de práticas em Berlim e na América Latina, chego a algumas primeiras reflexões sobre o seu significado, que compartilho aqui:

Brecht não se preocupou em criar uma escola ou escrever um manual de atuação, mas a atuação foi um assunto indiscutivelmente importante para ele, como podemos ver neste livro. Seus escritos sobre o assunto ao longo dos anos nos revelam elementos-chave sobre o tipo de trabalho que se espera. Suas mudanças de posição que podemos perceber – com relação à atuação de acordo com cada momento histórico – trazem questões reveladoras para entender a proposta do teatro épico-dialético como um todo sempre vinculado ao seu contexto teatral e geral. Isso é muito importante, pois muitas vezes a proposta é compreendida como linear ou progressiva e ignoram-se as mudanças segundo o contexto, que contribuem para entender sua busca permanente para se manter útil, atual e com sentido. Uma busca que nunca deve esgotar-se, na minha opinião.

Pelo fato de não existir um manual, uma escola ou um guia de exercícios, a abordagem pedagógica exige muito de invenção, adaptação e experimentação com tudo o que podemos ler e (em alguns casos) ter percorrido. Então, voltarei minimamente a comentar sobre meu percurso, para situar outras possíveis reflexões.

Depois desse estágio em 2006, viajei várias vezes a Berlim por períodos trimestrais para continuar lá meus estudos sobre o assunto. Nos períodos sul-americanos trabalhei dando aulas em contextos muito diferentes em Buenos Aires e em São Paulo, onde morei por nove anos (2012-2021) e cada curso foi, de

alguma maneira, diferente. Logicamente, os cursos mudavam de acordo com os destinatários e os propósitos; mudavam conforme as etapas do meu estudo brechtiano; mas sobretudo mudavam conforme a compreensão e o acesso ao estudo de cada contexto específico com o qual se entrava em diálogo. Agora vejo esse elemento como imprescindível nessa abordagem. Refiro-me à necessidade de que quem participa do curso estude o contexto em que irá trabalhar teatralmente e com o qual quer contribuir para que efetivamente possa fazê-lo.

Acredito que, embora no início eu tentasse ensinar os exercícios e recursos aprendidos como se se tratasse de uma técnica, ia se tornando evidente que isso não passava de um trabalho formalista e que essa forma de trabalhar só alcançaria um resultado superficial. Assim, fazíamos de conta que fazíamos teatro épico, mas na realidade apenas usávamos recursos e ideias que, isoladas ou em abstrato, não produziam mais do que efeitos ou ilusões. Isso ficou evidente sobretudo pela incapacidade de fazer com que aquelas propostas por si mesmas tivessem alguma utilidade política real. No melhor dos casos (e não acho que seja pouco) elas serviam para poder olhar criticamente para as formas dramáticas e ver o quanto elas distorcem e mediam a compreensão da realidade.

Estou convencida de que abordar a atuação épica como mais uma técnica não conduz aos propósitos para os quais o teatro épico foi concebido. Por isso, entendo que essa proposta não encontra sua maior potência nas escolas de teatro. Na minha experiência – e recuperando o assunto mencionado no início – a abordagem nas escolas de formação atoral só pode

contribuir para que se conheça essa poética teatral e, no melhor dos casos, para motivar algum aprendiz a desviar-se do caminho – ao longo do qual a escola irá conduzi-lo para que possa inserir-se com sucesso no aparelho teatral – e decida investir trabalho e tempo na construção de um teatro desse tipo, menos atrativo para o mercado, mais trabalhoso, mas também mais útil e necessário.

Acredito que para que alcance seu maior potencial, seria necessário outro tipo de escola de formação de atores, inserida talvez em um contexto de organização política ou social, em que prevaleça o interesse em trabalhar para mudar o mundo e a função do teatro, mais que em triunfar no mundo do teatro tal como ele existe. Acredito nisso porque essa proposta teatral implica uma mudança radical na função do teatro como o conhecemos em suas manifestações habituais, no aparelho teatral. Pretende que o teatro tenha uma função social concreta: que ajude a refletir sobre a sociedade para transformá-la. Deve dar informações, evidenciar relações sociais... Permitir ao público avançar em sua compreensão e assim facilitar sua possível ação.

Especificamente no que diz respeito à atuação, entendo que ela é necessariamente diferente, porque essa mudança radical do teatro – que leva Brecht a dizer que deveria chamar-se “taetro” em vez de “teatro” de tão diferente que deveria ser do existente – exige que se produzam mudanças também no campo de atuação. A atuação deve estar em diálogo com os demais aspectos da encenação e em função do que realmente serve em cada contexto específico. Nesse sentido, é um teatro que dá muita liberdade, porque não exige um estilo particular, ou uma

estética em especial, mas permite o uso de qualquer recurso, estilo, estética que permita que se veja melhor aquilo que se quer que seja visto.

Os exercícios atorais que podemos encontrar neste livro e outros que pude aprender na escola de teatro em Berlim, servem, sobretudo em relação a essas questões, para desconstruir a aprendizagem de um tipo de teatro que tem outros objetivos. São exercícios que revelam, sobretudo, a necessária exterioridade da abordagem atoral. Eles não nos permitem entrar na situação, mas sempre pedem que a estejamos mostrando. Eles também contribuem para a separação dos elementos, como mencionei, para que eles se comentem uns aos outros, em vez de se confirmarem entre si. Essa aprendizagem resulta muito útil para pensar a montagem de uma encenação e como revelar contradições, por exemplo.

Na minha experiência com esses exercícios, os que têm maiores dificuldades são precisamente aqueles que passaram por algum tipo de formação atoral formal ou informal. Quem se aproxima do teatro pela primeira vez, espontaneamente se mantém de fora, narra, comenta, mostra. O caminho, para quem vem do mundo do teatro, começa por desaprender o que aprendeu.

Em conclusão, todos estes exercícios e propostas, embora possam ajudar a compreender o caminho a ser seguido, tornam-se – como dissemos – formalistas, se não estiverem a serviço de um sentido de utilidade prática para a comunidade com e para a qual se trabalha. Os exemplos modelares de outros atores, que aparecem neste livro, ainda que possam nos parecer distantes pelas mediações que temos em relação a es-

ses trabalhos, podem servir-nos sobretudo para recordar que a principal preocupação é a de colocar em evidência para o público aquilo que permita compreender melhor o lugar dessa figura no mapa social e o que está em jogo nas suas relações sociais. E as entrecenas e as cenas paralelas revelam o que queremos dizer quando falamos de uma abordagem materialista, além de nos lembrar do humor como elemento fundamental, por vezes esquecido na associação do sério (questão social) com o sério (sem humor).

Assim, um ator pode conhecer todos os recursos associados a esse teatro e ser extremamente virtuoso, mas não conseguirá nada se a sua compreensão não estiver ligada a um posicionamento político, e se a proposta como um todo não estiver orientada nessa direção. Destaco isso porque encontrei, ao longo do meu caminho, pessoas que não só estudam teatro, porque querem ser o personagem “ator” na vida, como diz Brecht, mas muitas que querem ser o personagem “ator brechtiano”. Eu mesma talvez tenha começado assim de certa forma, mas hoje acredito que esse personagem não pode existir sem o necessário envolvimento político. Esse teatro substitui o desejo de brilhantismo pessoal pelo de compromisso social. Por isso não há lugar para estrelas (heróis do teatro), mas sim para atores e atrizes que podem ser definidos como trabalhadores do teatro.

Por fim, ao analisar criticamente cada uma das instâncias em que atuei como professora, posso concluir que o maior sentido de fazer um curso sobre atuação no teatro de B. Brecht – pelo menos da forma como a concebo – é que ele mesmo é uma instância de politização por meio do teatro e uma instância

de aprofundamento da análise no caso de quem já pertence a uma organização política ou movimento social.

Este teatro nos obriga a estudar criticamente nosso entorno, a abordar historicamente os acontecimentos e a organizar todos os recursos e elementos em torno de um propósito político específico e concreto. Este teatro pretende ser útil, pretende contribuir legitimamente, isto é, lançar luz sobre o tema que esteja na ordem do dia e não reproduzir o que já se sabe sobre ele. A sofisticação que ele exige nos sofisticamos, nos faz avançar como atores e espectadores e nos permite exigir mais do teatro. Ele nos dá ferramentas para compreender melhor a forma, o conteúdo e a relação entre eles e isso nos permite frear o automatismo da reprodução da forma dominante.

Este livro não irá solucionar as ânsias de sermos politicamente eficazes ao aplicar um exercício, nem nos tornará especialistas do assunto por conhecê-lo, mas pode nos ajudar a entender exatamente o quão vinculada deve estar a abordagem de atuação com a proposta geral e específica de uma encenação com tais propósitos e nos dar ferramentas para construir um novo caminho por onde fazer avançar nosso trabalho teatral.

O que melhor resume, a meu ver, o que se exige do ator/atriz para este teatro encontra-se neste texto de B. Brecht:

A sensibilidade social é absolutamente necessária para o ator. No entanto, ela não substitui o conhecimento das condições sociais. E o conhecimento das condições sociais não substitui o estudo constante delas. Cada figura, cada situação e cada fala exigem novo estudo (BRECHT, 2022, p. 126).

Espero que o livro inicie ou contribua com esse caminho prazeroso e trabalhoso de fazer um teatro que nos faça aprender sobre o mundo e sobre o teatro, além de nos entreter, claro.

REFERÊNCIAS

BRECHT, Bertolt. **Sobre a profissão do ator**. Organização de Werner Hecht; tradução, introdução e notas de Laura Brauer e Pedro Mantovani. São Paulo: Editora 34, 2022 (1ª edição).