

# Encenar a resistència ou Da actualidade de Bertolt Brecht em tempos de Amancio Ortega

Cristina Martínez

**1.** A revolución soviética de 1917 consagrou a arte mais nova da altura, o cinema, como difusora principal das suas proclamas. Assim o acreditavam Lenine e Trotsky e assim o pugêrom em práctica realizadores como Sergei M. Eisenstein, Dziga Vertov, Alexander Dovzhenko, Vsevolod Pudovkin ou Lev V. Kulechov. Na Galiza de finais dos sessenta e inícios da década de setenta —justamente quando Chris Marker está a filmar *Le fond de l'air est rouge*— a equipa Lupa, vinculada a Santiago de Compostela, realiza nove curta-metragens destinadas a dar a conhecer o património cultural galego, tanto a nível ficcional como documental, desde umha perspectiva que bebe da antropologia e da plástica —com os referentes teóricos de Ramón Piñeiro, Eduardo Blanco Amor ou Carlos Maside— e em que se fai

patente a procura dum discurso visual diferenciado. A apariçom em pouco tempo dos grupos Enroba e Imaxe, justamente com a celebraçom, em Janeiro de 1973, da 'I Semán de cine en Orense' evidenciam a vontade destes cineastas chegados do mundo amador de fundar o chamado «cinema galego». A falta de meios ou a emergência de outros suportes vam inclinar aos membros de Lupa, no devalar irremediável dos 70, por um formato artístico distinto: o teatro. Os seus nomes som: Euloxio R. Ruibal, Félix Casado, Ana Antón e Roberto Vidal Bolaño.

**2.** Historicamente os edifícios teatrais configuráram-se como o lugar canónico de encenaçom, embora nom alcançassem a exclusividade. Já no modelo isabelino dos séculos XVI e XVII —como anteriormente nos corrais espanhóis—, a divisom do público no espaço obedece a umha correspondência com a hierarquia social: às classes mais baixas fica-lhes atribuído o cham (expostos a todos os olhares), entanto os privilegiados ascendem até os andares superiores, também com graus de comodidade. No XIX, em plena exaltaçom nacional, serám construídos os grandes teatros fazendo uso da maior ostentaçom e sumptuosidade, a sua funçom é representar à naçom. É deste modo que (a assistência a) o teatro se erige como um acto social e, subsequente, num acto burguês e conservador. Revelou Bourdieu<sup>1</sup> os processos de fabricaçom do gosto que, sendo apresentado como inato, incorpora em si próprio processos de distinçom social. Hai, portanto, umha cultura legítima e digna, consumível polas classes altas que se diferencia da vinculada às camadas populares.

<sup>1</sup> Bourdieu, Pierre. *La distinction: critique sociale du jugement*. Paris: Les Editions de Minuit, 1979.

No Brasil de 1922, data correspondente com o primeiro centenário da independência política do país, os modernistas decidem que é hora de introduzir as formas artísticas das vanguardas e alcançar também a autonomia cultural. O lugar escolhido para lançar o seu programa nom podia ser outro: o Teatro Municipal de São Paulo, onde durante três dias dumha mesma semana sobem ao cenário para provocar o espanto e o repúdio do público assistente. Em Nova Iorque, na actualidade, funciona umha tripla distinçom entre os teatros: Broadway, Off-Broadway e Off-Off-Broadway. A gradaçom fai-se do centro à periferia, dos mais heterónomos ao de carácter supostamente mais alternativo. Cumpre conhecer o território (e o inimigo).

**3.** Hai um efeito perverso na Academia como criadora dos centros de poder do conhecimento e na sua conseqüente capacidade para estabelecer um saber legítimo, a interpretaçom correcta sobre um determinado feito ou elemento. A vigência de certas inércias fai-se evidente com o privilégio concedido à tradiçom filológica à hora do focar o teatro: face a encenaçom, é habitual optar polo texto dramático (muito mais concordante com o formato académico das literaturas nacionais). Hai, no entanto, exemplos mais ruins. De Vidal Bolaño, convertido já no grande referente —juntamente com Manuel Lourenzo— do teatro galego da segunda metade do século XX, indica Laura Tato<sup>2</sup>: «Con *Rastros* (1998) o dramaturgo retomou a súa vea máis provocativa obrigando ao público a reflexionar sobre o feito de que, como consecuencia da loita política clandestina contra a dita-

<sup>2</sup> Tato Fontaiña, Laura. «A literatura dramática galega na segunda metade do século XX» em Vieites, Manuel F. (Coord.): *Literatura Dramática. Unha introdución histórica*. Vigo: Galaxia-Xunta de Galicia, 2007; p. 621.

dura de Franco, aínda haxa xente na cadea». Na obra indicada, mais além de referências temporais que nos situam já numha etapa histórica concreta, hai umha alusom explícita —página 81— ao Exército Guerrilheiro do Povo Galego Ceibe. Aquí está a impostura do cónone: hai presas/os políticas/os que podem ser reivindicadas/os e outras/os que é melhor esquecer.

4. É possível rastejar, ao longo da história, umha série de propostas dramáticas encaminhadas a servir de ferramentas para a transformação social e que conformam um panorama marcado pola figura de Brecht, erigido como referente do teatro épico. Trata-se de experiências de teatro revolucionário ou popular destinadas a consciencializar, implicar e mobilizar à população, para o qual botam mao de materiais repertoriais próximos da cultura popular. Genericamente, estas formulações som enquadradas dentro do conhecido como «agit-prop», teatro de agitação e propaganda, e som as que habitualmente tendem a ficar fora das histórias da literatura dramática, tanto pola tendência ao conservadorismo de certas posições como polo desinteresse geral destas propostas por legar ao futuro documentação sobre o seu desenvolvimento. A prioridade está clara: a ação.

Desde o Workers Theatre Movement da Inglaterra de princípios do séc. XX, passando pola experimentação da vanguarda russa com Meyerhold ou Nikita Baleff —quem renuncia às formas dramáticas convencionais e opta polo achegamento a elementos como a improvisação—, as emanações surgidas do Cabaret Voltaire do Zurique ou o teatro proletário alemão de Piscator, Brecht ou Peter Weiss. Propostas que, em momentos mais próximos, encontram continuidade nos projectos de, por exemplo, Ann Jellicoe —próxima ao grupo británico The Young Angry Men— quem desenvolve desde finais dos 70 obras comunitárias em que envolve a grande parte das cidadás/aos,

evidenciado as potencialidades do teatro como ferramenta de participação social; ou, noutro nível, as formulações do Teatro do Oprimido desenvolvido por Augusto Boal em base à teoria pedagógica de Paulo Freire e que, com diversas técnicas, procuram a transformação social —e, inclusive, institucional—, favorecendo o empoderamento de comunidades desfavorecidas.

Em maior ou menor medida, estas propostas têm o seu reflexo na Galiza: em 1904 a Sociedad Germinal da Corunha —que, dous anos depois, criará a Universidade Popular— encena por primeira vez a obra *El Primero de Mayo* do advogado e escritor anarquista Pietro Gori. No 36, os fascistas queimarão a biblioteca desta organização, a mais importante da Corunha. Meses antes, Álvaro de las Casas escrevia a peça *Mitin* destinada a expandir o ideário galeguista. Umha linha diferenciada é a representada polo teatro popular, destinado a achegar esta forma artística às camadas mais desfavorecidas da população e que, no quadro das Misiones Pedagógicas, implicou, por exemplo, a Rafael Dieste com o seu *Retablo de fantoches*. Haverá que aguardar ainda mais de vinte anos para que, em base a um modelo que se achega ao conhecido como teatro documental, Luís Seoane escreva *Esquema de farsa*.

Na Galiza pós-fraguista e ainda colonial de 2008, surge, no bairro de Monte Alto da Corunha, o projecto «A cultura preokupa» destinado a denunciar a especulação urbanística e a precarização das condições vitais do comum da gente. Este processo, que leva à fundação do espaço social okupado a Casa das Atochas, bota mao no dia da sua abertura pública —ante meios de comunicação e do bairro em si— dumha actriz que no papel dumha empregada do fogar, utiliza chaves humorísticas e coloquiais, para introduzir o pessoal neste assunto, conseguindo fugir da violência simbólica que, desde posições neoliberais, vai ser atribuída a este acto.

**5.** Desde que, em 1955, Beckett escreve *En attendant Godot*, é aberto um novo caminho nas dramaturgias ainda por nascer. A proposta beckettiana, e o teatro do absurdo em geral, reflecte a incomunicação, o fim — dizem — das ideologias. É um rumo cara à desintegração da palavra, cara ao silêncio com que também deparou a poesia. Existe um fluxo, umha canle de conexom, entre diversas dramaturgas/os marcada pola crueldade, a desesperança, a brutalidade existencial. Nela figuram, entre outras/os: Antonin Artaud, Georg Büchner (com o seu *Woyzeck*), Heiner Müller, Bernard-Marie Koltès, Jean-Luc Lagarce, Sarah Kane ou a própria Angélica Lidell (com toda a sua irreverência e flagelação sobre o cenário).

Também Rodrigo García formula nas suas obras um mundo do desespero, protagonizado por personagens abocadas à sociedade (demencial) de consumo, sem nengum vislumbre em que segurar-se na sua queda. Dele dixo o encenador francês Bernard Sobel que, de tiver morto sem conhecê-lo, morreria estúpido. García foi convidado em 2004 ao encontro «Mises en scène du monde» onde partilhou mesa com gente da cultura e do governo. O tema a abordar era encenação e ordem política. Finalizada a palestra, os políticos fôrom claros na sua sentença: «A este gajo nom queremos voltar a vê-lo».

**6.** Na Galiza —país canibal—, os anos oitenta do século XX correspondem-se com a progressiva institucionalização dos campos culturais, face a açom autónoma e dinâmica de grupos nos setenta. No caso do teatro, os exemplos surgem às mancheias: desde a criação do Centro Dramático Galego em 1984 à celebração das mostras de Teatro em Riba d'Ávia desde 1973 ou, cara o final desta década, o início da profissionalização da companhia Antroido de Vidal Bolaño e a fundação da Escola Dramática Galega, por iniciativa de Manuel Lourenzo e Francisco Pillado. Os últimos lustros do franquismo som

tempos em que a emergência cultural acompanha a um clima social asfixiante. O controlo do regime e a situación de isolamento contribuem para a non circulación de obras artísticas internacionais. Existen, porén, canles de comunicación segredas que permiten, por exemplo, que Ferrín traia catálogos desde França para que Reimundo Patiño desenvolva as súas pinturas esquizofrénicas ou que, moitos anos despois, Julián Hernández alimente espiritualmente aos Resentidos com os discos que compra en Londres. Os estertores da ditadura som igualmente o pano de fondo da primeira experiencia informalista na pintura galega, *A Gadaña*, com o posicionamento em contra de Álvaro Cunqueiro, ou do sequestro e perda irremediável do filme *A tola* de Miguel Gato.

Será a coral Cantigas e Agarimos quem retome, desde o ano 59, a encenação teatral em língua galega, projecto que terá continuidade, ao longo da década de 60, com o nascimento de algunhas compañías teatrais (Ditea, O Facho, Teatro Circo, Teatro Popular Keyzán, Teatro Popular Galego, etc.), que explicam o auge deste fenómeno nos anos seguintes. Som, em todo caso, modelos fraguados — polo menos, no momento inicial— desde o desconhecimento da tradición dramática de pré-guerra e que se movem na profunda precariedade da altura. Estas propostas supoñem umha luita, umha aposta por se fazerem visíveis (com todas as súas implicacións), num espaço público dominado e controlado — simbólica e policialmente — polo franquismo.

**7. Já o indicou Alain Badiou<sup>3</sup>: o teatro é um acontecimento político. Desde sempre, o poder tivo intereses e sospeitas sobre ele; usufruiu também os seus recursos. No processo da colonización portu-  
gue-**

<sup>3</sup> Badiou, Alain. *Rapsodia polo teatro*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco Edicións, 1994.

sa do Brasil, o Padre Anchieta fixo uso de práticas dramáticas para difundir a doutrina cristã entre os povos indígenas. Na Alemanha da década de vinte, Adolf Hitler decide acudir ao actor Fritz Basil — formado na escola romântica da gesticulação e a declamação — para receber aulas de interpretação com o fim de polir os seus discursos. As sinergias e ironias entre campo do poder e teatro não rematam aí: a perseguição por parte da Igreja — com o exemplo evidente dos enterros do grémio actoral fora dos cemitérios —, impugna simbolicamente as suas próprias práticas litúrgicas, inçadas de rituais teatrais.

A sua efemeridade é assinalada como uma das principais características do feito teatral. Uma encenação é irrepetível nos seus atributos e, portanto, fugaz e inapreensível. Por outra parte, o teatro — na sua formulação clássica — requiere de muitos elementos para ser levado a cabo: iluminação, música, cenografia, corpo actoral, vestuário, etc. O potencial subversivo da forma dramática reside na sua capacidade para orientar a atenção dumha quantidade mais ou menos numerosa de pessoas sobre um determinado assunto. Neste sentido, as duas características antes referidas podem ser reconvertidas em incentivadores da sua força pragmática: a sua condição temporária contém em si as possibilidades de recompor as suas formas em virtude da efectividade procurada. Uma encenação necessita, em princípio, muitos dos recursos como os antes assinalados, porém, a natureza profundamente conotativa e dinâmica do signo teatral garante a economia de meios.

**8.** Falar na actualidade de géneros artísticos puros chega-se à blasfémia. A hibridação e a superação dessas fórmulas — com o consequente desconcerto para o estatuto académico — é patente nelas próprias e nas formas artísticas derivadas. A performance, por exemplo, situa-se nessa terra de ninguém que limita ao norte



com o teatro, ao leste com a poesia, ao oeste com as artes plásticas e ao sul com a música e as artes visuais em geral. Desde o seu (re)nascimento na década de 50, o happening e a performance — com uns limites instáveis e difusos entre elas, embora se fale dumha maior imprevisibilidade na primeira —, cujo espaço natural se situa já fora do teatro como edifício canónico para as encenações, vam servir de canles de visibilização de grupos sociais excluídos e silenciados. Assim, estes modelos vam ser habituais nos movimentos feministas ou de libertação sexual, dos que som exemplos recorrentes as açõs do teatro feminista de guerrilha nos anos 70 em EUA. As suas influências na dramaturgia posterior, o chamado teatro pós-dramático, som evidentes: a exploração criativa do corpo, a osmose com a dança, a presença do quotidiano, a desnecessidade da trama, etc.

As artes performativas fazem igualmente finca-pé noutro elemento: a sua vontade de implicar à pessoa espectadora. De feito, e apesar do teatro requerer irremediavelmente do público para realizar-se, a atenção concedida a esta entidade foi praticamente residual no teatro burguês, assim como nos estudos dramáticos. A quebra entre a concepção dum ente activo, criador, e o dum agente receptor passivo produz-se, por exemplo, nas formas de arte comunitária que, na sua própria natureza, desestabilizam as fórmulas habituais de espaço público e acção política: o privado e o público misturam-se e som introduzidas novas linhas de deliberação do político. As capacidades do anonimato<sup>4</sup>, entanto nova forma de pensamento e intervenção colectiva, representa um dos caminhos ainda por explorar na resistência, criação e intervenção a níveis sociais, políticos e culturais,

<sup>4</sup> Espai en blanc. *La fuerza del anonimato*. Barcelona: Espai en Blanc e Ediciones Bellaterra, 2009.

mediante a criação de espaços próprios, instáveis e sem espírito de continuidade, que questionam e invalidam as canles oficiais de identidade e visibilização. O uso recorrente de fórmulas que bebem ou se aproximam às aqui referidas, por exemplo, dentro de programas de protesto no espaço social galego dos últimos anos, evidenciam a sua condição de ferramenta válida dentro do activismo (outro debate será a avaliação do seu grau de efectividade em cada acção).

**9. Variações sobre Bourdieu<sup>5</sup>:** perante o avanço irreprimível do capitalismo radical, com a única lei do benefício máximo e fazendo uso de formas modernas de dominação, fai-se evidente a necessidade de criar um contrapoder que rompa, em primeiro lugar, a unidade aparente do discurso dominante, baseado na inevitabilidade do advento do liberalismo e que, desde as suas consignas, análises críticas e produções simbólicas (sobretudo artísticas) crie umha organização permanente de resistência que suponha umha oposição à violência sem rosto das forças económicas e dos poderes simbólicos (postas ao seu serviço mediante os meios de comunicação).

A consigna é: provocar fissuras na máquina capitalista. Explicitei-no Lois Pereiro<sup>6</sup>: «nunca perdín despois de tantos anos esa necesidade de sentirme molesto e radical».

<sup>5</sup> Bourdieu, Pierre. *Contrafogos: tácticas para resistir à invasão neoliberal*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998; *Pensamiento y acción*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2005.

<sup>6</sup> Pereiro, Lois. «Modesta proposición para renunciar a facer xirar a roda hidráulica dunha cíclica historia universal da infancia» em *Luzes de Galiza*, 27, 1996; pp. 14-18.