

A CIDADE COMO ALEGORIA

THE CITY AS AN ALLEGORY

Ingrid Dormien Koudela

(ECA/USP)

Resumo

O espetáculo *Chamas na Penugem* teve sua narrativa construída a partir de três eixos principais, articulados numa relação intertextual: a descrição oral das gravuras de Brueghel, o Velho, a criação cênica pelos atores de alegorias referentes a essas imagens, e as próprias gravuras, fonte de referência desses dois discursos, mas que não eram mostradas à platéia. A alegorização permitiu um novo olhar sobre a cidade que, em parte oriunda do imaginário popular medieval, surge, em cena, como alegoria, ruínas ou fragmento, permitindo o cruzamento de imagens e espacialidades de matrizes distintas.

Palavras chave | alegoria | peça didática | Peter Brueghel

Abstract

Chamas na Penugem has its narrative constructed going out from three axes, articulated in an intertextual relation: the oral description of the engravings of Peter Brueghel, the Old; the scenic creation by the actors of the allegories referring to these images and the engravings themselves, originator of reference of these two discourses which were not shown to the public. We could say that the allegorization permitted a new look over the city. Partly originated by the popular/medieval imagination, the city appears in scene as allegory or fragment.

Keywords | allegory | didactic play | Peter Brueghel

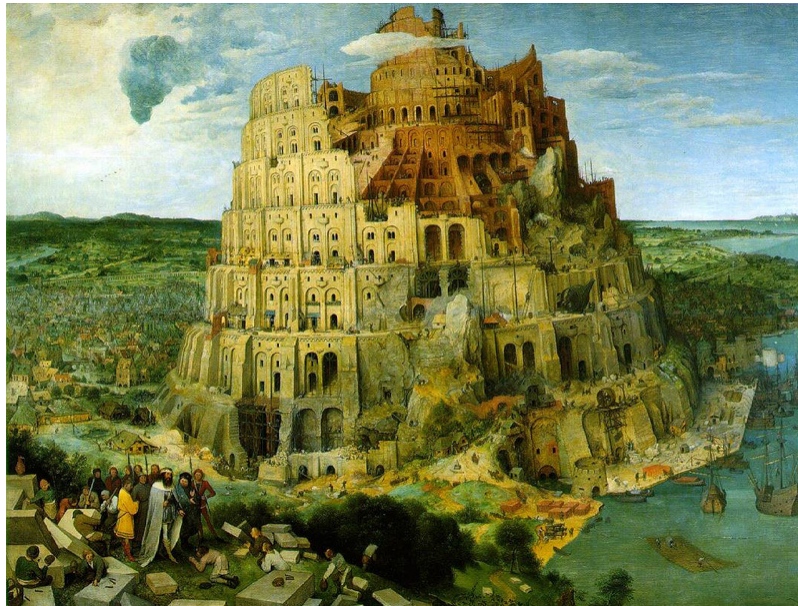
Introduzindo a questão da cidade como alegoria, gostaria de apresentar imagens paradigmáticas sobre o tema:



A estátua da Liberdade. <http://pt.wikipedia.org> (acesso em 30/09/2009).

Situada na Ilha da Liberdade, no Porto de Nova York, a Estátua da Liberdade foi oferecida como sinal de amizade internacional pelo povo da França ao povo dos Estados Unidos e é um dos mais universais símbolos da liberdade política e da democracia. O seu nome oficial é ***Liberty Enlightening the World*** (A Liberdade Iluminando o Mundo).

No comentário de Heiner Müller sobre o romance *América* de Franz Kafka e a partir de uma perspectiva contemporânea sobre a cidade, encontramos: "As categorias de certo/errado desencontram a obra de arte. A estátua da Liberdade em Kafka carrega uma espada em lugar de uma tocha".



A Torre de Babel, Peter Bruegel (1563), em *A obra de pintura*. São Paulo: Taschen, 2004.

Antuérpia, cuja expansão era a mais forte da Europa, tornara-se o novo centro econômico e financeiro do mundo ocidental, um ponto de reunião de comerciantes de diversos países. Foi a descoberta do caminho marítimo para a Ásia, contornando a África e de outro para a América, atravessando o Atlântico, que provocou o desenvolvimento desta cidade.

Os comerciantes estrangeiros, os novos grupos religiosos e o rápido progresso da cidade desorientaram os habitantes de Antuérpia. O episódio bíblico que relata a construção da torre de Babel era considerado a própria imagem desta situação. A torre tinha que chegar ao céu, o que desagradou a Deus. Retirou aos homens a linguagem comum, impedindo-os assim de terminar a obra.

Brüghel coloca a reconstituição da torre na paisagem costeira – é graças ao mar que os holandeses adquiriram grande parte da sua riqueza. O pintor mostra a obra de construção não como um acontecimento longínquo, mas como um empreendimento contemporâneo, que descreve com uma profusão de pormenores realistas. Escolhe, por exemplo, como terreno de construção a margem de um rio, sabendo, convenientemente, que o transporte de mercadorias de grande tonelagem, como as pedras se efetua por via fluvial.

O aparelho de levantamento de pedras é representado com um cuidado meticuloso: uma enorme grua surge numa das rampas. No interior da roda da frente vêem-se três homens que se esforçam para fazê-la girar, enquanto outros três, – desta vez invisíveis – acionam a roda traseira. Este dispositivo permitia levantar blocos de pedra que pesavam várias toneladas. No comentário de Brecht, em *GW*:

A torre foi construída torta. Contém elementos de rochas que revelam o artifício do edifício de pedra. O carregamento do material de construção é penoso; o esforço é claramente desperdiçado, lá em cima parece haver um novo plano em execução que reduz o empreendimento inicialmente planejado. Reina forte opressão, as atitudes daqueles que carregam o material é muito submisso. O chefe de construção é vigiado por homens armados (BRECHT, 1968: p. 279).

A tematização no teatro é compreendida pelo senso comum como mimese, conforme se apresenta no discurso cotidiano. No entanto, longe de ser um duplo do discurso democrático, que encontra seu lócus nas interações de ordem psicológica e social, a linguagem artística do teatro propõe outras exigências.

O processo de conhecimento a ser construído através do estranhamento de gestos e atitudes supõe o exercício da linguagem artística com o atuante ou leitor/ator de uma dramaturgia didática como aquela proposta por Brecht.

De relevância decisiva para o leitor/atuante contemporâneo são as perguntas que possam ser formuladas para o modelo, permitindo uma relação dialógica.

Os pontos de incerteza demarcam momentos nos quais a ambigüidade e polissemia do texto literário é ressaltada. São exatamente essas incertezas que fornecem sinais de sentido para a encenação contemporânea. Neste sentido, é justamente o caráter inconcluso, fragmentário da escritura processual que oferece o maior interesse para o leitor/encenador contemporâneo.

Algumas questões se tornam novamente atuais.

A educação estética pode ser parte de uma educação política, ou seja, essas áreas, quando relacionadas, podem manter a sua especificidade? O estético pode determinar uma ação social? Ou, inversamente, o estético pode ser orientado pela ação social?

Essa questão pode ser multiplicada. O que é teatro político? Estamos frente a uma questão de múltipla escolha? Qual é o critério que afere ao teatro a categoria de politizado, apolítico, despolitizado, engajado etc?

Podemos ainda deslocar o eixo da questão com a ajuda de Lehmann (2002). Como o teatro, por exemplo, o teatro pós-dramático, é político? De que forma, sob quais pressupostos e condições o teatro e a arte podem ser ou tornar-se políticos?

A formulação de Heiner Muller de que a tarefa da arte é tornar a realidade impossível aponta para o potencial do teatro como espaço que trabalha de mãos dadas com as impossibilidades da realidade, oferecendo assim um gesto no qual o político reassume a sua força. Como práxis, talvez esse gesto seja impotente, mas o espaço vazio, assim aberto, assume significado político.

Desde o meu ingresso na Universidade de Sorocaba, venho realizando uma prática pedagógica e de encenação organizada a partir do universo pictórico de Peter Brueghel, o Velho. *Nós ainda brincamos como vocês brincavam?* (2006); *Peixes grandes comem peixes pequenos* (2007); *Chamas na Penugem* (2008).

O resultado dessa prática é a proposta de um modelo espetacular denominado *Teatro de Figuras Alegóricas*, que pretende configurar-se como uma abordagem pedagógica e estética a ser desenvolvida no campo da Pedagogia do Teatro.

O *Teatro de Figuras Alegóricas* apresenta grande interesse na encenação como prática pedagógica na medida em que promove distinções que, indo além dos grandes gêneros, permite buscar a fonte de formas teatrais oriundas da cultura popular

Um belo exemplo é a tradição dos *quadros vivos*, tão caros a Diderot, que exploramos na encenação das gravuras *Os Sete Vícios*, de Peter Brueghel, o Velho e que se constituíram em modelo para a encenação de *Chamas na Penugem*. A série de gravuras de Brueghel ora é denominada como pecados, ora como vícios. A diferença de terminologia implica diferentes leituras destes desenhos, criados entre 1556-1557.

Mais do que fazer julgamentos sobre pecados individuais, Brueghel está preocupado em descrever vícios. Os maus hábitos não são aí concebidos pelo desenhista flamengo como atos isolados transgressores de leis morais, mas sim como intrínsecas ao ser humano. A cena destes vícios se passa na alma da humanidade. Ela não se passa na alma de um só homem.



Soberba, de Os sete vícios capitais, de Peter Brueghel, em KLEIN, Artur. *Graphic Worlds of Peter Bruegel, the Elder*. New York: Dover, 1963.

Descrição da imagem "Soberba" de *Os Sete Vícios Capitais*, de Peter Brueghel, construída a partir da leitura da gravura: *SUPERBIA Nemo svperbvs amat superos. nec amatvr ab illis:*

uma dama real vestida ricamente com roupas da corte, olha para o mundo com o nariz empinado enquanto admira sua imagem no espelho ao seu lado um pavão ostentando as penas da cauda o espelho de adoração da mulher tem eco num monstro aristocrata com cabeça patas da frente e rabo de peixe com penas de pavão que admira a si mesmo em um espelho suspenso por uma criada freira o cadeado que atravessa seus lábios indica silêncio forçado e o gesto da freira aponta para os fanfarrões de grandes bocas que ensurdecem um ser humano trajando um capuz semelhante ao dos bobos da corte uma ave horrenda se contorce para melhor admirar o seu anus em um espelho uma flecha penetra profundamente as suas costas seres humanos com figurinos de pastores ou freires escoltam uma menina nua aterrorizada um demônio com asas carrega um escudo no qual há uma inscrição com um símbolo talvez de uma tesoura na casa de beleza de quinhentos anos uma mulher é ensaboada por um demônio com cara de lobo que equilibra um vaso na cabeça um barbeiro derrama lodo no cabelo do freguês acima da porta um homem nu agachado evacuando numa panela que escorre sobre uma peça musical no telhado perto dali há um bandolim pendurado instrumentos e musica serviam para divertir os fregueses que esperavam pela sua vez nas barbearias daquele tempo o telhado exhibe a licença do barbeiro para cortar cabelo e praticar cirurgia um morteiro e um pilão mostram que o barbeiro também prescreve drogas estruturas estranhas com rostos humanóides estão espalhadas no fundo no centro no alto há uma estrutura estranha parecendo um navio repleto de vitimas nuas vigiadas por um demônio com um elmo cravejado que cobre sua cabeça uma árvore cresce nesse arco em seu topo vemos um ovo quebrado dentro do qual seres humanos estão amontoados abaixo da árvore há uma boca do inferno que parece talvez feita de asas e homens nus se agacham para nela entrar logo à esquerda uma árvore parece crescer através de outra estrutura ornada decorada com espelhos fumaça sai de buracos no teto abaixo há um regato em seus barrancos dois homens parecem estar sentados um deles cai para trás um monstro semelhante a um urso está montado em um cavalo e seu parceiro nu está montado atrás no fundo da corrente portas de ferro estão sendo erguidas no portão do castelo encimado por um chapéu uma multidão de pecadores nus parece prosseguir com dificuldade sendo coberta pelas águas o chapéu no topo está inclinado pássaros espiam através da abertura uma casca de ovo quebrada está inflamada e solta fumaça parece haver uma igreja em torno dessa fortaleza com uma boca de forno em forma de grinalda um monstro está devorando uma vitima nua seu chapéu quádruplo parece feito de um amontoado de colméias um mastro se projeta amarrado através de cordas no solo duas figuras caem de cabeça para baixo no lago à direita elas parecem sapos um deles cai da altura dos penhascos atrás do lago nas rochas figuras estão reunidas no escuro talvez esperando para atravessar a água ou talvez para mergulhar

Há sempre uma figura alegórica central nas gravuras. Trata-se de mulheres, representando o vício. Os outros personagens são seus desdobramentos. Nos desenhos de Brueghel os vícios são cenas da ruína dos homens ainda em vida. O vício leva à decadência física e espiritual. Aderir ao vício equivale a tornar-se vítima. A vida viciada é em si mesma infernal.

O grotesco se revela através da deformação do conhecido. O grotesco é uma arte que se reconhece como a caricatura. Nesse sentido, o grotesco é uma estilização extrema. A comicidade do grotesco paralisa a recepção do espectador, impedindo-o de rir ou de chorar impunemente. Este perpétuo movimento de inversão das expectativas provoca a contradição. O grotesco mantém um equilíbrio instável entre o cômico e o trágico.

Há, frequentemente, nas gravuras de Brueghel transformação do homem em animal e vice-versa. Muitos deles são composições horrendas, impossibilidades anatômicas combinando elementos humanos e animais – aves, peixes e répteis.

Uma comparação com a pintura pode esclarecer as conseqüências artísticas desta rejeição da hierarquia. Diante dos quadros de Brueghel é comum sentir que as posições das figuras parecem estar peculiarmente congeladas e como que suspensas. Essa imobilização está intimamente ligada ao caráter narrativo e alegórico das imagens. Elas estão desdramatizadas. Cada detalhe parece apresentar o mesmo peso, de modo que nessas imagens não há lugar para a culminância e a centralização típicas da representação dramática, com a separação de assunto principal e assunto secundário, centro e periferia. Com freqüência, a narrativa aparentemente essencial é deslocada de modo acentuado para a margem. Essa estética de crônica fascinava especialmente Brecht, que estabeleceu uma ligação entre a pintura de Brueghel e a sua concepção do épico.

Nas observações que escreve sobre *O Efeito de Estranhamento nas Pinturas Narrativas de Peter Brueghel, o Velho* (BRECHT, 1968) tal efeito modelar sobre a sua própria obra se evidencia:

Se investigarmos os fundamentos dos contrastes pictóricos de Brueghel, nos apercebemos que apresentam contradições [...] mesmo quando equilibra seus opostos, Brueghel não os equipara uns aos outros. Não existe nessas imagens uma separação entre o trágico e o cômico. O trágico contém o cômico e o cômico, o trágico (p. 279).

O espetáculo *Chamas na Penugem* teve sua narrativa construída a partir de três eixos principais, articulados numa relação intertextual: a descrição oral das gravuras de Brueghel, o Velho, a criação cênica pelos atores de alegorias referentes a essas imagens, e as próprias gravuras, fonte de referência desses dois discursos, mas que não eram mostradas à platéia.



Cena de *Chamas na Penugem*: A Gula (Foto: José Neto).

O espectador era colocado, durante todo o tempo, numa atitude de suspensão de juízos frente ao espetáculo, uma vez que ouvia a voz que descrevia as imagens e via uma cena que não reproduzia nem interpretava aquilo que estava sendo descrito. O espectador era obrigado a ir e vir entre as significações, operando mentalmente um jogo, um puzzle, experimentando possibilidades.



Cena de *Chamas na Penugem*: A Vaidade (Foto: José Neto).

As sete gravuras de Peter Brueghel foram estruturadas através da construção de quadros vivos, cuja organização obedeceu a uma matriz historicamente significativa: os *tableaux vivants* de Diderot. Na criação cênica alegorizada monstros e ações diabólicas aparecem em paisagens surrealistas. A infestação de demônios é como um melodrama elisabetano misturando violência física, horror moral e insulto grotesco. O elemento diabólico, presente nos desenhos não é reprodução do inferno que aguarda os pecadores após a morte. As ações diabólicas estão acontecendo diante de nós. Valendo-se de

alegorias, o palco acumulou monstros, signos inusitados daquela arcaica versão renascentista que inspirou as gravuras de Peter Brueghel.

Poderíamos dizer, com Walter Benjamin que assim como os provérbios são ruínas de antigas narrativas, nas quais a moral da história abraça um acontecimento, como a hera abraça um muro, a alegorização nos permitiu um novo olhar sobre a cidade. Em parte oriundas do imaginário popular/medieval, a cidade surge, em cena, como alegoria, ruínas ou fragmento.



Cena de *Chamas na Penugem*: A Gula (Foto: José Neto).

A cidade como alegoria no texto espetacular permitiu o cruzamento de imagens e espacialidades de matrizes distintas. É nesse sentido que *Chamas na Penugem* é uma referência à Fênix e seu permanente crepitar de chamas num ciclo de vida que pode demorar quinhentos anos ou um breve instante – paradoxo do qual ela é uma encarnação.

O prólogo, texto de Heiner Müller (2003), faz o comentário da encenação:

Fênix chama-se o pássaro que a cada quinhentos anos incendeia a si mesmo e renasce das próprias cinzas às vezes seus quinhentos anos duram apenas uma noite ele voa à noite para o sol e inicia pela manhã o seu retorno para a terra incendiado mas não consumido chamas na penugem às vezes sua noite dura quinhentos anos o fogo consome apenas as escórias com as quais o trabalho humano o entulha modas mídia industrias e o veneno dos cadáveres das guerras molesta o seu manto de penas seu segredo é a chama eterna que arde em seu coração ele não esquece os mortos e aquece os que ainda não nasceram.

Frente ao teatro convencional, cuja representação se baseia na palavra, o *Teatro de Figuras Alegóricas* constitui-se como uma *forma teatral* própria, sob diferentes pontos de vista:

- Não conta histórias construídas a partir da relação de causa/efeito, mas alinha quadros que se relacionam através de associações;
- Não apresenta caracteres psicologicamente diferenciados, mas sim figuras alegóricas;
- Não há uma imitação ilusionista da realidade, mas sim realidades autônomas com regularidades espaciais e temporais próprias;
- Não transmite mensagens racionalmente atingíveis na forma discursiva, mas cria universos imagéticos que valem por si;
- Não almeja em primeira linha a ativação e influencia sobre a consciência, mas sim motivar o jogo de troca entre as camadas estruturadas imageticamente no subconsciente e o pensar conceitual;
- Busca romper o limite na relação entre palco e platéia.

Referências

- BRECHT, Bertolt. *Gesammelte Werke (GW) in 20 Bänden*, vol. XVIII. Frankfurt: Suhrkamp, 1968.
- LEHMANN, Hans-Thies *O Teatro Pós-Dramático*. São Paulo: Cosac & Naif, 2007.
- KLEIN, Arthur. *Graphic Worlds of Peter Brueghel, the Elder* New York: Dover Publications, 1963.
- KOUDELA, Ingrid D. *Brecht na Pós-Modernidade*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2001.
- __(org.) Heiner Müller. *O Espanto no Teatro*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2003.

Notas

¹ As fotos de cena foram autorizadas para efeitos de divulgação da montagem pela UNISO - Universidade de Sorocaba.

² O presente texto foi apresentado no Seminário Internacional Espetáculo "Cidade Teatro: as representações da cidade entre o espetáculo e o teatro", realizado no CES (Centro de Estudos Sociais), Coimbra, 01 a 04 de Julho de 2009.

INGRID DORMIEN KOUDELA é Livre Docente pela ECA/USP e pesquisadora pelo CNPq. Docente do *Curso de Pós-Graduação em Artes Cênicas* na ECA/USP e do *Curso de Licenciatura em Teatro* da UNISO - Universidade de Sorocaba. Autora de *Jogos Teatrais* (Perspectiva, 2002) é tradutora e introdutora do Sistema de Jogos Teatrais no Brasil. Pesquisadora de Brecht, com ênfase na Peça Didática, publicou vários volumes de sua autoria propondo uma abordagem alternativa para o ensino/aprendizagem da linguagem teatral e do texto literário. Em parceria com o Prof. Dr. Jacó Guinsburg publica sua tradução da obra de Georg Büchner, *Georg Büchner. Na Pena e na Cena* (Perspectiva, 2004). Colaboradora com vários verbetes no *Dicionário de Teatro Brasileiro* (Koudela, Ed. Perspectiva, 2006). Organizadora do volume *Heiner Müller. O Espanto no Teatro* (Perspectiva, 2003).

INGRID DORMIEN KOUDELA, PhD is a Post Graduation Professor of Scenic Arts and CNPq Researcher at the University of São Paulo (USP) and Theater Professor at UNISO (Sorocaba, SP), published *Jogos Teatrais* (Perspectiva, 2002), translated various texts about Brecht, emphasizing *Uma abordagem alternativa para o ensino/aprendizagem da linguagem teatral e do texto literário*, and, in association with Professor Jacó Guinsburg (PhD), Georg Büchner's: *Georg Büchner, Na Pena e na Cena* (Perspectiva, 2004). Collaborated on various notes in the *Dicionário de Teatro Brasileiro* (Koudela, Ed. Perspectiva, 2006) and organized *Heiner Müller. O Espanto no Teatro* (Perspectiva, 2003).