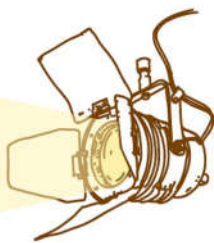


Dramaturgia em foco



Revista do Grupo de Pesquisa
Narrativas e Visualidades

Volume 2, número 2, 2018

Edição especial 120 anos do nascimento de Bertolt Brecht



UNIVERSIDADE FEDERAL
DO VALE DO SÃO FRANCISCO



Grupo de Pesquisa Narrativas e Visualidades



Dramaturgia
em foco

Volume 2, número 2, 2018

Edição especial

120 anos do nascimento de Bertolt Brecht



UNIVERSIDADE FEDERAL
DO VALE DO SÃO FRANCISCO



Grupo de Pesquisa Narrativas e Visualidades



UNIVERSIDADE FEDERAL
DO VALE DO SÃO FRANCISCO

Reitor

Prof. Dr. Julianeli Tolentino de Lima

Vice-Reitor

Prof. Dr. Prof. Télio Nobre Leite

Pró-Reitora de Extensão

Prof. Dra. Lucia Marisy S. R. de Oliveira

Pró-Reitor de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação

Prof. Dr. Jackson Roberto G. da S. Almeida

Pró-Reitora de Ensino

Profa. Dra. Monica Aparecida Tomé Pereira

Pró-Reitora de Assistência Estudantil

Prof. Dr. Clébio Pereira Ferreira

Pró-Reitor de Orçamento e Gestão

Prof. Dr. Antônio Pires Crisóstomo

Pró-Reitor de Planejamento e Desenvolvimento Institucional

Prof. Me. Bruno Cezar Silva

COMISSÃO EDITORIAL

Editor Responsável

Prof. Dr. Fulvio Torres Flores
Universidade Federal do Vale do São Francisco

Conselho Editorial

Prof. Dr. Diógenes André Vieira Maciel
Universidade Estadual da Paraíba

Prof. Dra. Divanize Carbonieri
Universidade Federal do Mato Grosso

Profa. Dra. Irley Margarete Cruz Machado
Universidade Federal de Uberlândia

Prof. Dr. Lajosy Silva
Universidade Federal do Amazonas

Prof. Dr. Marco Antonio Guerra
Universidade de São Paulo

Profa. Dra. Maria Silvia Betti
Universidade de São Paulo

Profa. Dra. Marilia Fatima de Oliveira
Universidade Federal do Tocantins

Prof. Dr. Roberto Ferreira da Rocha
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Profa. Dra. Simone Malaguti
Ludwig-Maximilians-Universität zu München

Pareceristas ad hoc (2018)

Prof. Dr. Adriano Moraes Oliveira (Universidade Federal de Pelotas)
Prof. Dr. Agenor Bevilacqua Sobrinho (Cia. Fagulha)
Profa. Dra. Alessandra Fernandes Montagner (Universidade Estadual de Campinas)
Prof. Dr. Daniel Furtado Simões da Silva (Universidade Federal de Pelotas)
Profa. Dra. Divanize Carbonieri (Universidade Federal do Mato Grosso)
Profa. Dra. Érika Savernini Lopes (Universidade Federal de Juiz de Fora)
Prof. Dr. Erlon Cherque Pinto (Universidade Federal da Paraíba)
Profa. Dra. Ester Abreu Vieira de Oliveira (Universidade Federal do Espírito Santo)
Profa. Dra. Fernanda Suely Muller (Universidade Federal do Ceará)
Prof. Dr. Fernando César Kinas (Universidade Estadual Paulista)
Profa. Dra. Flavia Bandeca Biazetto (Universidade Virtual do Estado de São Paulo)
Prof. Dr. Francisco de Assis Gaspar Neto (Universidade Estadual do Paraná)
Profa. Dra. Graziela Maria Lisboa Pinheiro (English Express)
Prof. Dr. Hilario Antonio Amaral (Universidade Estadual Paulista)
Prof. Dr. Jhony Adelio Skeika (Universidade Estadual de Ponta Grossa)
Profa. Dra. Kênia Maria de Almeida Pereira (Universidade Federal de Uberlândia)
Prof. Dr. Lajosy Silva (Universidade Federal do Amazonas)
Prof. Dr. Luiz Henrique Carvalho Penido (Universidade Estadual de Montes Claros)
Prof. Dr. Marcel Vieira Barreto Silva (Universidade Federal da Paraíba)
Prof. Dr. Marcelo Braga de Carvalho (Universidade Anhembi Morumbi)
Prof. Dr. Marcelo José da Silva (Centro de Ensino Superior de Maringá)
Profa. Dra. Maria Celeste Tommasello Ramos (Universidade Estadual Paulista)
Profa. Dra. Mariana Bolfarine (Universidade Federal do Mato Grosso)
Profa. Dra. Marília Fatima de Oliveira (Universidade Federal de Tocantins)
Profa. Dra. Maurini de Souza (Universidade Tecnológica Federal do Paraná)
Profa. Dra. Melissa da Silva Ferreira (Universidade Federal de Ouro Preto)
Profa. Dra. Olívia Camboim Romano (Fundação Universidade Regional de Blumenau)
Profa. Dra. Regiane Corrêa de Oliveira Ramos (Universidade do Estado do Mato Grosso do Sul)
Prof. Dr. Roberto Rillo Bísvaro (Instituto Federal de São Paulo)
Prof. Dr. Rummenigge Medeiros de Araujo (Instituto Federal do Rio Grande do Norte)
Prof. Dr. Sandro Martins Costa Mendes (Universidade Federal do Pampa)
Profa. Dra. Telma Scherer (Universidade Federal de Santa Catarina)
Profa. Dra. Verônica Guimarães Brandão da Silva (Faculdade Araguaia)
Prof. Dr. Vicente Concilio (Universidade do Estado de Santa Catarina)
Prof. Dr. Wladimir Silva Machado (Universidade Federal do Vale do São Francisco)

Imagem da Capa

Casa de campo de Bertot Brecht e Hélène Weigel, em Buckow

Autores da imagem

Flavio Aguiar e Zinka Ziebell

Autorização para uso

Cedida pelos autores

O uso de trechos de textos e de imagens é de responsabilidade dos(as) autores(as) que submetem à revista, estando sujeitos às questões legais.

A autorização para tradução de textos em língua estrangeira, caso o mesmo ainda não esteja em domínio público, deve ser obtida pelo(a) próprio(a) autor(a) que submete à revista.

É permitida a reprodução parcial das informações publicadas, desde que seja citada e/ou referenciada a fonte completa.

Universidade Federal do Vale do São Francisco

Revista Dramaturgia em foco

Volume 2, número 2, 2018

Edição especial

120 anos do nascimento de Bertolt Brecht

157 p.

Semestral

ISSN - 2594-7796

1. Dramaturgia. 2. Teatro. 3. Revista.

I. Título

DRAMATURGIA EM FOCO

Av. José de Sá Maniçoba, s/n.

Centro

Petrolina - PE

CEP 56304-205

A Revista conta com o apoio da Pró-Reitoria de Extensão através do edital PIBEX-Univasf 2018-2019.

Gabinete da Pró-Reitoria de Extensão:

(87) 2101-6768

Sites da revista

Volumes 1 e 2

<http://periodicos2.univasf.edu.br/index.php/dramaturgiaemfoco>

Próximos volumes

<http://periodicos.univasf.edu.br/index.php/dramaturgiaemfoco>

E-mail

revistadramaturgiaemfoco@gmail.com

Sumário

Editorial	vi
Seção Artigos	01
Brecht e Stanislavski: divergências formais e confluências estéticas Luiz Paixão Lima Borges	02
A crise do capitalismo em cena: notas sobre a obra <i>Santa Joana dos Matadouros</i>, de Bertolt Brecht Wanderson Barbosa dos Santos	19
Entre o texto e a cena: procedimentos de montagem sobre <i>A peça didática de Baden Baden sobre o acordo</i> Deise Abreu Pacheco (Dedé Pacheco)	40
Timochenco Wehbi e um estudo de Bertolt Brecht Marta Olivia Medeiros	58
<i>O círculo de giz caucasiano</i>: Manuel Bandeira traduz Bertolt Brecht Tassia Kleine	76
A Verticalização do Cinema pelas Produtoras: uma análise de <i>Free and easy</i> e <i>O processo dos três vinténs</i> Carolina Fiori Godoy	99
Seção Ensaios	120
A casa de campo de Brecht e Hélène Weigel na Alemanha Flávio Aguiar	121

Seção Peças curtas**132**

Eu sou o Sr. Ninguém - Peça-relato sobre os descaminhos de uma pesquisa em **133**
Berlim

Paula Bellaguarda de Castro Sepulveda

Seção Resenhas**150**

A respeito de *Ensaaios sobre Brecht*, de Walter Benjamin **151**

Agenor Bevilacqua Sobrinho

Dados técnicos**157**



Editorial

120 anos do nascimento de Bertolt Brecht

Prof. Dr. Fulvio Torres Flores¹
Editor Responsável

Indo direto ao ponto: os 120 anos do nascimento de Bertolt Brecht precisam ser comemorados pela importância do legado do autor e pela necessidade de continuar a discutir e divulgar sua obra. Em tempos de guinada (ultra)conservadora em vários países, incluindo o Brasil, escrever sobre Brecht é não apenas instigante, mas também um desafio para autoras e autores que procuram em sua obra e nas conexões dessa obra com o teatro, a teoria, o cinema, as traduções e a própria vida pessoal e pública do autor algum aspecto inovador a ser tratado.

É nesse espírito que estão reunidos nesta edição seis artigos, um ensaio, uma peça-relato e uma resenha que apresentam um panorama sobre a abrangência e a potência da obra do autor alemão, nascido em 1898 em Augsburg, na Alemanha, e falecido em 1956 no mesmo país, na cidade de Berlim. Cada vez mais atual, a obra deste dramaturgo, encenador, teórico, poeta e roteirista está cada vez mais atual, por mais que alguns setores ligados à arte, à cultura e à educação insistam em tratar seu legado como datado, ultrapassado ou descolado da realidade. A insistência em tentar neutralizá-lo ou até mesmo extirpá-lo só reforça o fato inegável de sua força.

Abrindo a seção **Artigos**, Luiz Paixão Lima Borges demonstra, em “Brecht e Stanislavski: divergências formais e confluências estéticas”, que apesar de divergências formais há uma grande confluência em relação a uma concepção teatral sobre a representação de contradições sociais, a partir da crença desses encenadores em um teatro historicamente condicionado.

“A crise do capitalismo em cena: notas sobre a obra *Santa Joana dos Matadouros*, de Bertolt Brecht”, de Wanderson Barbosa dos Santos, propõe retomar o diálogo sobre o

¹ Doutor em Letras pelo Programa em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês da FFLCH-USP. Docente do curso de licenciatura em Artes Visuais da UNIVASF. Autor do livro *Da Depressão Econômica às raízes do macartismo: análise histórico-crítica de American blues, coletânea de peças curtas de Tennessee Williams* (São Paulo: Editora Humanitas; Fapesp, 2015). E-mails: revistadramaturgiaemfoco@gmail.com e fulviotf@uol.com.br.

épico brechtiano a fim de aproximar a dramaturgia, as possibilidades do crítico e da crítica na dramaturgia.

Em “Entre o texto e a cena: procedimentos de montagem sobre *A peça didática de Baden Baden sobre o acordo*”, Deise Abreu Pacheco (Dedé Pacheco) apresenta perspectivas teórico-práticas sobre a peça didática, com base em sua pesquisa de mestrado intitulada *Experimento do acordo: escritura sobre o aprendizado na tempestade*, enfatizando o embate da cena com o texto.

Marta Olivia Medeiros apresenta, em “Timochenco Wehbi e um estudo de Bertolt Brecht”, o referido estudo a partir da montagem de *Os fuzis da Senhora Carrar* realizada por estudantes da Escola de Arte Dramática (EAD), através do qual Wehbi levantou elementos do método de Brecht, a adequação da montagem em perspectiva épica e a receptividade da peça.

Refletindo sobre escolhas de tradução em meio à situação política brasileira pré-Golpe de 1964, “*O círculo de giz caucasiano: Manuel Bandeira traduz Bertolt Brecht*”, de Tassia Kleine, observa escolhas feitas pelo autor brasileiro em relação à lírica e à prosa presentes na peça do autor alemão.

A comparação entre o trabalho de Buster Keaton e de Bertolt Brecht apresentada em “A Verticalização do Cinema pelas Produtoras: uma análise de *Free and easy* e *O processo dos três vinténs*”, Carolina Fiori Godoy, tem como foco o aceite de cada um dos artistas em trabalhar para grandes produtoras e o desenvolvimento conflitivo das relações de trabalho e de algumas restrições impostas aos artistas.

Na seção **Ensaios**, o Prof. Flavio Aguiar oferece-nos o texto “A casa de campo de Brecht e Hélène Weigel na Alemanha”, composto de registros fotográficos (em parceria com Zinka Ziebell) da casa de campo quando Brecht e Weigel retornaram do exílio pós-II Guerra Mundial, tradução de poemas de Brecht e, claro, dados biográficos de interesse sobre ambos.

A seção **Peças curtas** apresenta “*Eu sou o Sr. Ninguém - Peça-relato sobre os descaminhos de uma pesquisa em Berlim*”, de Paula Bellaguarda de Castro Sepulvida, na qual a autora registra algumas transformações testemunhadas na cidade de Berlim entre os anos de 2017 e 2018. A peça tem como base diálogos entre agentes culturais e toma como ponto de partida a pergunta: “Como você compreende a presença de Brecht na cena berlinense?”

Encerrando a edição com a seção **Resenhas**, Agenor Bevilacqua Sobrinho, em “A respeito de *Ensaio sobre Brecht*, de Walter Benjamin”, resenha o referido livro com uma breve reflexão sobre cada um dos capítulos que o compõem, oferecendo ao leitor informações sobre críticos e detratores de Brecht e Benjamin.

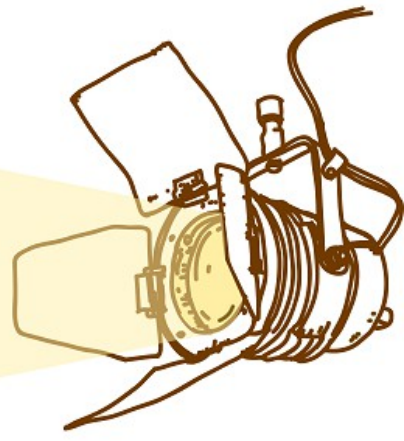
Como o objetivo da revista é promover um convite à leitura da produção teórica sobre dramaturgia, acreditamos que esta edição especial instigará os interessados a se debruçarem novamente sobre a literatura dramática que já conhecem e, principalmente, sobre aqueles textos ainda desconhecidos.

Agradecemos especialmente aos docentes membros do Conselho Editorial, que acreditaram na proposta da revista e contribuem para o seu desenvolvimento, e também aos pareceristas que se dispuseram a avaliar os textos.

Na capa desta edição foi utilizada foto da casa de campo de Bertolt Brecht e Hélène Weigel, na cidade de Buckow, Alemanha. Esta foto foi gentilmente cedida por Flavio Aguiar (que assina o ensaio desta edição) e Zinka Ziebell, coautora das fotos do referido ensaio.

Desejamos às leitoras e aos leitores da **Dramaturgia em foco** um passeio prazeroso e construtivo pelos textos da revista.

Dramaturgia em foco



Artigos



Brecht e Stanislavski: divergências formais e confluências estéticas

Brecht and Stanislavski: formal divergences and aesthetic confluences

Luiz Paixão Lima Borges¹

Resumo

Tendo como referência a dialética aproximação e distanciamento, o presente trabalho apresenta uma discussão em torno dos processos estético-teatrais do dramaturgo e encenador alemão Bertolt Brecht (1898-1956) e do encenador russo-soviético Constantin Stanislavski (1863-1938). Considerando suas divergências formais, pretende-se demonstrar que no âmbito estético existe uma grande confluência no que diz respeito a uma concepção de teatro que busca compreender e discutir as contradições sociais representadas cenicamente. Brecht e Stanislavski acreditavam num teatro condicionado historicamente e capaz de se efetivar como experiência coletiva comprometida em estabelecer um profundo diálogo com a sociedade.

Palavras-chave: Brecht. Stanislavski. Teatro. Teoria da Interpretação.

Abstract

The present work presents a discussion about the aesthetic-theatrical processes of the German playwright and director Bertolt Brecht (1898-1956) and the Russian-Soviet director Constantin Stanislavski (1863-1938). Considering its formal divergences, it is tried to demonstrate that in the aesthetic scope there is a great confluence with respect to a conception of theater that seeks to understand and to discuss the social contradictions represented in a concrete way. Brecht and Stanislavski believed in a theater historically conditioned and capable of being effective as a collective experience committed to establishing a deep dialogue with society.

Keywords: Brecht. Stanislavski. Theater. Theory of Interpretation.

¹ Doutorando em Literatura Brasileira pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Email: luizpaixãoteatro@gmail.com.

Introdução

A incompatibilidade que se pretende estabelecer, no âmbito da concepção cênico-teatral, entre as propostas de Bertolt Brecht e de Constantin Stanislavski, no que se refere aos procedimentos de construção de personagens, à abordagem do texto dramaturgico e à concepção estético-teórica do espetáculo teatral, no seu todo representativo, é, segundo a perspectiva aqui apresentada, produto de uma crítica vulgar em torno do pensamento articulado pelos dois maiores nomes do teatro ocidental do século XX. Não se pretende, aqui, negar que as teorias de Brecht e Stanislavski se confrontam em vários aspectos, no entanto, apresentam muito mais aproximações do que supõe a lógica que contrapõe razão e emoção, sem considerar suas relações dialéticas de mútua determinação, como também não considera as transformações operadas ao longo do tempo no trabalho artístico dos dois encenadores.

Se, por um lado, Stanislavski investe nos aspectos psicológicos o fundamento do trabalho do ator, não descarta, em hipótese alguma, a importância das motivações sociais e históricas na formação do caráter do personagem; por outro lado, se Brecht acentua de maneira bastante destacada as razões histórico-sociais do comportamento do homem, não ignora a emoção como parte substantiva na construção do personagem épico-dramático.

A dialética **identificação** e **distanciamento** orienta sistematicamente os trabalhos de um e do outro. O controle exigido por Stanislavski, fundamental para se atingir uma efetiva identificação, que não se define como envolvimento absoluto no drama do personagem, impede que o ator se perca em seus meandros criativos; a consciência e a lucidez no processo criativo o protegem de uma imersão irracional que o levaria a um estado de não-consciência e desfiguração do próprio caráter artístico de sua obra.

O distanciamento, proposto por Brecht, não pode e não deve ser encarado como forma apartada dos processos de aproximação, que de alguma forma tornam “o homem redondo e humano” (BRECHT, 2006, p. 125). O distanciamento permite um novo olhar sobre o personagem e suas relações, mas, definitivamente, não exclui a manifestação da emoção em seu ato compositivo. Para Brecht, “a nova orientação que se exige do ator não é uma operação fria, mecânica; o que é frio e mecânico não se coaduna com a arte, e esta nova orientação é, justamente, de natureza artística” (BRECHT, 1978, p. 209).

Ainda respeitando o aspecto genérico desta introdução, vejamos as posições, também genéricas, de cada um, visando fundamentar discussão a que se propõe o presente estudo. Stanislavski faz alguns apontamentos sobre o processo consciente na criação dramática, deixando claro que

[...] o trabalho do consciente [na criação da peça] é imprescindível e importante. [...] os principais pontos da obra, os objetivos fundamentais e ativos, devem ser conscientes e estar definidos de uma vez e para sempre. [...] temos falado quase exclusivamente sobre o *sentimento* e a *vivência*. Tudo se reduz a isso. Utilizamos todas as artimanhas e técnicas para conseguir atingi-los. Isto significa que não reconhecemos os demais elementos e propriedades humanos, como o *intelecto* ou a *vontade*? Significaria por acaso que estou negando sua participação essencial no processo de criação? Não só não o nego, mas, ao contrário, reconheço neles o mesmo valor que do sentimento. Nem sequer saberia especificar suas funções, pois são inseparáveis do sentimento. (STANISLAVSKI, 1977, p. 370, tradução minha)

Ainda que sustente a supremacia do conteúdo interior em seu sistema, Stanislavski não só reconhece, mas também destaca a necessidade do trabalho racional e consciente na preparação criativa da peça. O entendimento das relações sociais e históricas dos personagens, bem como de toda ação dramática, é necessário e fundamental em seu processo. As implicações do teatro não estão, e não devem estar, fechadas na caixa cênica. Como representação das contradições da sociedade, o ator não pode ignorar que sua obra repercute artisticamente essas contradições, propondo uma reflexão crítica do comportamento dos homens. Em momento algum Stanislavski ignorou a função social do teatro, e, justamente por isso, empreendeu todos os esforços para atingir um nível de criação que revelasse as contradições e os conflitos do homem de sua época.

Em um de seus mais importantes trabalhos sobre a representação, Brecht afirma que

O abandono da empatia não se origina de um abandono das emoções e não leva a isto. A tese da estética vulgar de que somente podem ser criadas emoções através da empatia é uma tese errada. Em todo caso, uma dramática não-aristotélica tem que se submeter a uma crítica cuidadosa quanto às emoções que pretende criar e que estão contidas nela. (BRECHT, 1967, p. 175)

A afirmação da necessidade da empatia na construção de um espetáculo não impõe ao ator um abandono de sua consciência crítica e produtiva. Para Brecht, a forma não-aristotélica exige um cuidado diferenciado no trato com as emoções, o que não implica sua anulação, sob o risco de se negar o caráter humano em sua produção. Brecht compreendeu que o teatro não se confirma senão em sua manifestação do ser humano em toda sua complexidade, e essa é resultado de suas relações emocionais e sociais, portanto, negar a emoção é negar o próprio homem. O que se faz necessário em sua teoria estético-ideológica é acentuar o social como condicionante do emocional e, para isso, é preciso encontrar o equilíbrio exato entre a razão e a emoção a se apresentar no palco.

Não existe, portanto, de acordo com essa abordagem inicial, incompatibilidade entre razão e emoção nos processos de interpretação aqui confrontados; o que se percebe, isso sim, são opções estéticas de diferentes abordagens, que certamente apresentam leituras diversas e as devidas valorações aos distintos processos compositivos.

Acreditando no teatro como experiência artística verdadeiramente coletiva, Stanislavski e Brecht dedicaram-se a uma pesquisa que não se traduz em apenas pensar o trabalho do ator que, embora essência do teatro, há que dialogar com todas as outras artes que se complementam e se conjugam em favor de um espetáculo que apresenta a vida humana integrada ao conjunto da sociedade, como instante de emoção, reflexão e crítica.

O caráter coletivo do teatro, agora muito mais perceptível pois conjugado ao sistema capitalista, ao mesmo tempo em que consegue reunir pessoas numa experiência diferenciada de produção de pensamento crítico, é também produto a ser oferecido “nos mercados dos homens” (BRECHT, 2006, p. 248); mercadoria que ao divertir ensina e também produz massa crítica, dialeticamente integradas em sua função mercadológica.

A experiência de uma arte socializada em todo o seu processo de criação se coloca em rota de colisão com uma classe e um sistema, que embora tendo descoberto o indivíduo como valor fundamental no processo histórico, permitiu e incentivou o individualismo, retirando do indivíduo sua concreta inserção social. Para Brecht e Stanislavski, o teatro supera o modelo centrado na grande estrela para se efetivar como experiência coletiva comprometida em estabelecer um profundo diálogo com a sociedade.

Vivência & Narração

A configuração da realidade em sua complexidade realista, portanto, dialética, implica uma consciência das contradições do comportamento humano e, ao mesmo tempo, a consideração de que o teatro possui particularidades estéticas e formais que devem ser respeitadas, sob o risco de se negar o próprio teatro. A teatralidade² é condição que pressupõe a sua completa realização. A tentativa de se romper com a ideia do teatro através dos procedimentos de presentificação da ação dramática se aprofunda com a formalização do conceito da quarta parede, e ganha sua maior expressão no naturalismo de Zola e Antoine.

Contra-pondo-se a uma concepção de representação naturalista, que pretende reproduzir um “pedaço da natureza” (ZOLA, 1979, p. 89), Stanislavski ensina que “o objetivo básico da nossa arte [...] consiste na criação *da vida do espírito humano de um papel em uma peça e na apresentação dessa vida física materializada em uma forma estética e teatral*” (STANISLAVSKI, 2017, p. 38, grifo do autor). Definir o caráter teatral da interpretação parece fixar uma contradição com o conceito de “vivência”, em que a “tarefa primordial não é apenas representar a vida de um papel exteriormente, mas, acima de tudo, criar a vida interior da personagem e de toda a peça [...] vivenciar um papel, ou seja, vivenciar sentimentos análogos a ele sempre que o desempenharem” (STANISLAVSKI, 2017, p. 20).

No processo de deslocamento de significação entre o referente e sua mimesis o objeto artístico adquire valores que não são detectados e nem pertencem ao objeto natural, uma vez que o ator criador, ao operar esse deslocamento, atuou com sua sensibilidade e criatividade conferindo-lhe estrutura própria, e única, portanto, produzindo algo que é ao mesmo tempo diferente e semelhante ao referente. A significação do objeto no âmbito da realidade concreta não é a mesma em sua realidade ficcional e não pode ser considerada mero reflexo da realidade, já que o que se tem como resultado da mimesis é uma deformação do objeto natural, visando a sua transfiguração em novo objeto, agora

² Não está em consideração, aqui, o sentido bastante utilizado do termo: excesso de emoções ou artificialidade da interpretação. O próprio do teatro se manifesta em sua teatralidade, i.e., na especificidade do gesto desenhado pelo ator ou no tom da palavra cênica, bem como no texto dramático que não se constrói apenas em sua forma dialogada. O conceito de teatralidade comporta aspectos positivos bem como, aspectos negativos. “Conceito formado provavelmente com base na mesma oposição que literatura/literalidade. A teatralidade seria aquilo que, na representação ou no texto dramático, é especificamente teatral (ou cênico)” (PAVIS, 2011, p. 372).

pertencente à realidade imaginária, cuja correspondência com o referente muitas vezes se limita ao impulso inicial de criação.

A transfiguração do objeto natural e o seu deslocamento para o interior da obra não se limita a ele, objeto, exclusivamente; um processo bem mais complexo se efetiva nessa operação, pois, o objeto mimetizado não consegue se desvincular de aspectos e vestígios da realidade que permanecem presos a ele e alteram o seu constructo. Como não tem domínio absoluto do processo mimético, o dramaturgo não consegue, ainda que o intente fazer, separar objeto e realidade, que condiciona aquele que, de alguma maneira, a irá representar. A confirmação da presença da realidade no interior da peça não é, como poderia supor o analista mais desavisado, privilégio do realismo/naturalismo (o que se daria por maior proximidade ao referente); a realidade se impõe e se configura na obra porque a mimesis, ao operar a transfiguração, não consegue separar o que é matéria representável daquilo que o condicionamento histórico agrega na forma artística, independente da vontade do seu criador. A realização mimética é conforme a realidade objetiva.

Nesse sentido, o que se apresenta em cena é um ser ficcional, que sofre profundas variações de concepção de cada montagem cênica e, também, segundo cada ator que o interpreta e responde esteticamente aos interesses objetivos daquela montagem específica. Cabe ao ator, nessa perspectiva de criação artística, atender com o seu trabalho às exigências condicionadas por seu tempo.

Para ser capaz de refletir uma vida que é sutil e geralmente subconsciente, é preciso possuir uma voz e um corpo excepcionalmente receptivos e extraordinariamente bem treinados, capazes de expressar sentimentos interiores ocultos quase imperceptíveis instantaneamente e de uma maneira clara e precisa. [...] os atores de nossa escola [...] devem estar preocupados não apenas com o aparelho mental que facilita o processo de vivenciar, mas ainda mais com o aparelho físico, seu corpo, que expressa seus sentimentos interiores de uma maneira crível – sua forma exterior, sua corporificação. (STANISLAVSKI, 2017, p. 21)

A vivência experimentada em seu processo de composição não se constrói inconscientemente, é resultado de trabalho elaborado com técnica e precisão, é resultante de uma busca por uma forma de criação que apresenta o homem de maneira autenticamente realista, i.e., um homem contraditório, que traz as marcas da realidade

objetiva impressas em cada ato seu.

O caráter narrativo do realismo épico e dialético proposto por Brecht demanda uma postura diferenciada do ator ao abordar o seu personagem, que se impõe por uma necessidade estético-ideológica de compreensão do teatro como fomentador de uma consciência crítica da sociedade em constante transformação.

Necessitamos de um teatro que não nos proporcione somente as sensações, as ideias e os impulsos que são permitidos dentro do respectivo contexto histórico das relações humanas (em que as ações se realizam), mas também que empregue e suscite pensamentos e sentimentos que ajudem a transformação desse mesmo contexto. (BRECHT, 1967, p. 197)

A narrativa dramática se configura na postura que o ator deve assumir perante seu personagem definida por algumas técnicas que impedem o seu envolvimento mais profundo com o personagem. Não se trata de uma interpretação fria, em que a emoção é totalmente substituída pela razão. A dialética **aproximação** e **afastamento** deve ser compreendida e aplicada de maneira a manter as formas de abordagem adequadamente utilizadas.

A intervenção de um **narrador** externo ou estranho à peça pode ser verificada nos títulos, músicas, solilóquios que o próprio ator dirige diretamente para a plateia. No entanto, tais procedimentos não são suficientes para estabelecer o efeito de distanciamento. Cabe ao ator, em sua relação com o seu personagem, estabelecer uma narração da ação. O choque entre o que diz o personagem (primeira pessoa) e como age o ator (terceira pessoa) é que faz nascer o distanciamento, pois transporta a ação para o passado, embora ela esteja sendo relatada no presente. O mecanismo é contrário daquilo que acontece com o ilusionismo, que considera que mesmo uma cena sendo do passado, deve ser apresentada como se fosse presente. Em Brecht, a cena é do presente, porém, narrada como passado.

O ator deve assumir uma visão crítica da sociedade. Ao estabelecer a linha dos acontecimentos e da caracterização ele deve salientar os traços que pertencem ao âmbito da sociedade. [...] deve representar os acontecimentos como acontecimentos históricos, isto é, que só acontecem uma vez, que são transitórios e que estão unidos a uma determinada época. O comportamento das pessoas nestes acontecimentos não é simplesmente humano e imutável, tem certas particularidades, tem características

ultrapassadas e a serem ultrapassadas em virtude do caminhar da História e está sujeito à crítica do ponto de vista de cada época posterior. (BRECHT, 1967, p. 165)

Dualidade & Distanciamento

A imersão nas emoções e conflitos do personagem por parte do ator não é absoluta, pois, caso contrário, implicaria uma negação do seu próprio trabalho criador. Se, por um lado, é necessária uma aproximação emocional, já que empresta suas emoções para dar vida ao personagem, por outro, precisa manter sua consciência crítica e artística ativa durante todo processo de criação. A função do ator é mobilizar e canalizar sua energia psicofísica em função de contemplar as necessidades do personagem que age em tais ou tais circunstâncias; já as suas necessidades próprias são outras e preservadas em cena, e não se misturam com aquelas do personagem que interpreta. O ator deve exercer um domínio consciente sobre as técnicas a serem utilizadas em cena, ao mesmo tempo em que as esconde do público, na tentativa de iludir a quem o assiste de que quem está no palco é o personagem e não ele, ator.

A diferença entre as emoções na vida real e as emoções cênicas consiste no fato de que, quando na vida real, uma pessoa é vítima de uma grande desgraça, ela só sofre e chora, mas o ator em cena, quanto mais sincera e profundamente vive a desgraça do personagem, tanto mais sente a alegria de sua criação. E essa alegria, de maneira alguma, diminui a intensidade e a paixão de sua desgraça. (NEMIRÓVITCH-DÂNTCHENCO³ apud KUSNET, 1975, p. 56)

Não existem verdades autênticas em cena, o que existem são autênticas verdades cênicas que teatralizadas podem emocionar, pois nos tocam por sua beleza plástica e força estética. Verdades que passaram pelo crivo artístico e criativo do ator e demonstram sua possibilidade de representação de uma verdade autêntica: “O ator vive, chora e ri em cena e, o tempo todo, está vigiando suas próprias lágrimas e sorrisos. É esta dupla função, este equilíbrio entre a vida e a atuação que faz sua arte” (TOMASO SALVINI⁴ apud STANISLAVSKI, 1976, p. 281). A perspectiva de recepção dessa verdade é variável e conforme a capacidade do ator que a representa em cena, portanto, não resulta de uma

³ A referência completa desta obra não está informada no livro consultado.

⁴ A referência completa desta obra não está informada no livro consultado.

emoção genuína e verdadeira do ator transferida integralmente para o personagem, mas de uma forma teatralizada de apresentar a emoção como ele a entende esteticamente.

O pressuposto de uma **quarta parede**⁵ imaginária, que separa palco e plateia, cria as condições para que o público esqueça de que está em uma casa de espetáculo e vivencie a ilusão de uma realidade concreta na cena apresentada, ação que se realiza presentificada. A ilusão da **verdade cênica** convence o público de que quem está em cena é uma outra pessoa, com seus dramas sendo vivenciados naquele lugar pela primeira vez. A esse ator exige-se a capacidade artística de presentificar a ação dramática, ainda que ele mantenha-se consciente de todas as relações que transcorrem ao seu redor. Suas emoções são referência para a demonstração das emoções do personagem.

A dualidade busca preservar a individualidade criativa do ator, pois ao impedir sua completa transformação no personagem acentua sua capacidade artística em dar vida a um ser ficcional, ou, no dizer de Stanislavski, “criação da vida do espírito humano em um papel e a sua comunicação no palco de uma forma artística” (STANISLAVSKI, 2017, p. 20) a partir de suas próprias experiências humanas que serão transfiguradas nas emoções e sentimentos dos personagens.

[...] a ‘encarnação do papel’ não significa a substituição mística do ator pelo personagem, pois, nesse caso o mundo objetivo deixaria de existir para o ator. Ele apenas aceita todos os problemas do personagem, assume as suas responsabilidades, e adquirindo a ‘fé cênica’ na realidade da sua existência, vive como se fosse o personagem com a máxima sinceridade, mas, ao mesmo tempo, não perde a capacidade de observar e criticar a sua obra artística - o personagem. (KUSNET, 1975, p. 52)

O **efeito de distanciamento** aproxima-se do princípio da **dualidade**, no entanto, existe uma gradação de intensidade entre os dois conceitos: a dualidade impede a metamorfose completa do ator em seu personagem e o distanciamento acentua o caráter teatralizado e crítico do comportamento do ator brechtiano. Ainda que os objetivos sejam distintos, os procedimentos se aproximam: manter o devido afastamento do ator em relação ao seu personagem.

⁵ Diderot foi o primeiro a apresentar o conceito da quarta parede: “Assim, quer compondo, quer representado, não penses no espectador, é como se ele não existisse. Imagina no proscênio uma grande parede que te separa da plateia e representa como se a cortina não subisse” (DIDEROT, 2005, p. 79).

No entanto, para Brecht, não se trata unicamente de evitar a transformação do ator em seu personagem, uma vez que pretende acentuar a postura crítica do ator em relação ao comportamento do personagem, e, com isso, estimular a consciência crítica do público, que deve compreender as ações do personagem em determinadas circunstâncias condicionadas por relações sociais concretas e sujeitas a transformações.

Em momento algum deve o ator transformar-se completamente na sua personagem. Senão, teria como veredicto: 'Ele não interpretava o papel de Lear, era o próprio rei Lear em pessoa' - o que é uma negação de sua qualidade de ator. Deve apenas mostrar sua personagem, ou melhor, deve fazer algo mais do que vivê-la; o que necessariamente, não significa que, ao representar um apaixonado, deve se mostrar frio. Somente os sentimentos pessoais do ator é que não devem ser, em princípio, os mesmos que os da respectiva personagem, a fim de que os sentimentos do público não se tornem também, em princípio, os da personagem. (BRECHT, 1967, p. 203)

Estar distanciado não significa necessariamente uma postura fria; em seu teatro a emoção adquire uma qualidade diferenciada. Emoção que ao proporcionar prazer e divertimento, promova também o conhecimento. O fato de historicizar a ação, não impede um nível de emoção que se manifesta sem, no entanto, promover a catarse. A historicização é definidora do teatro épico, uma vez que baseada na narração de acontecimentos já ocorridos, e que serão recontados, ao contrário da personificação dramática, que implica uma presentificação dos acontecimentos, o que possibilita um envolvimento, pois aproxima o leitor/espectador da ação.

'Distanciar' é pois, historicizar, é representar os fatos e os personagens como fatos e personagens históricos, isto é, efêmeros. Pode-se evidentemente proceder da mesma forma com os contemporâneos e mostrar seus comportamentos como ligados a uma época, como históricos, efêmeros. [...] o espectador deixa de ver os homens representados no palco como seres absolutamente imutáveis, escapando a toda influência e lançados sem defesa a seu destino. [...] o espectador assume uma nova atitude. (BRECHT, 1967, p. 138)

O processo de historicização, i.e., estabelecer o condicionamento social da ação dramática acentua o distanciamento evitando assim a identificação que é responsável por inibir a postura crítica do leitor/espectador. A redefinição do caráter da fábula e sua colocação numa perspectiva histórica é fator fundamental na poética brechtiana; para

Brecht, a fábula “não corresponde simplesmente ao curso da vida comum dos homens, tal como poderia desenvolver-se na realidade, mas consiste em processos dispostos organizadamente, nos quais se expressam as ideias do autor sobre a convivência humana” (BRECHT⁶ apud POSADA, 1970, p. 73).

O afastamento crítico proporciona uma visão também crítica da realidade estimulando a capacidade de análise que deverá atuar sobre essa mesma realidade. O processo se efetiva numa complexa relação dialética: afastar para aproximar e aproximar para afastar. A fábula estabelece uma parábola com a realidade atual. A perspectiva histórica em que é apresentada permite que ultrapasse o próprio acontecimento dramático e revele, no processo de aproximação dialética, a confirmação do surgimento de um tempo em que a sociedade experimenta novas formas de convivência entre os homens.

Sem o conhecimento da natureza dos homens, da natureza da sociedade humana em seu conjunto, o conhecimento da natureza das coisas, por mais engenhosamente aprofundado e ampliado que seja, não pode fazer do domínio da natureza uma ponte de felicidade para a humanidade. Pelo contrário, ela se torna uma fonte de infelicidade. É por isso que as grandes invenções e descobertas representam uma ameaça cada vez mais terrível para a humanidade, de maneira que quase cada descoberta ou invenção é acolhida, em nossos dias, por um grito de triunfo que se transforma num grito de angústia. (BRECHT, 1967, p. 132)

O passado não é apenas uma referência histórica, é a busca de entendimento do presente. Não se trata de compreender a história somente do ponto de vista do presente. Passado e presente se relacionam num jogo dialético de mútua determinação: o passado atua sobre o presente, e, neste, encontra sua contraparte, adquirindo novas possibilidades de compreensão. A história se transforma, e deve ser entendida como um processo, de forma dinâmica para que compreendamos os erros cometidos e evitemos os novos que poderiam surgir.

⁶ A referência completa desta obra não está informada no livro consultado.

Superobjetivo & Gestus social

A compreensão de que toda ação tem a sua contraparte dialética, seu contraditório, demonstra de maneira bastante clara que Stanislavski percebia os personagens de maneira não abstrata, pois situados historicamente no mesmo tempo e espaço do público, permitindo com isso uma identificação ao mesmo tempo em que possuíam elementos para uma apreciação crítica dos seus comportamentos, a partir do processo de observação e comparação.

Toda ação encontra uma reação que, por sua vez, intensifica a primeira. Em toda peça, ao lado da ação principal, encontramos, opondo-se a ela, a sua contra-ação. Isto é bom, pois o resultado inevitável é mais ação. Precisamos desse choque de propósitos bem como de todos os problemas a resolver que deles decorrem. Causam atividade, que é a base da nossa arte. (STANISLAVSKI, 1976, p. 291-292)

O superobjetivo – linha mestra criada pelo dramaturgo e a ser seguida pelo ator, no todo da peça e no seu personagem – constitui significativa interferência da consciência artística e humana na construção da obra. Considerando que “a linha direta de ação e o tema principal são parte orgânica da peça e não podem ser desprezados sem que esta fique prejudicada” (STANISLAVSKI, 1976, p. 290), uma correta definição do superobjetivo permite, assim como em Brecht, que os personagens sejam “movimentados por impulsos de caráter social, que variam de acordo com as épocas” (BRECHT, 1967, p. 198). Portanto, há uma nítida percepção de que as relações propostas pela peça obedecem a um condicionamento histórico e social, o que implica uma análise objetiva e dialética, permitindo que a razão interfira significativamente na sua criação. Há um caminho a ser percorrido em que não se pode prescindir da lógica como orientadora de suas diversas etapas.

[...] o trabalho consciente é imprescindível e importante. [...] os principais pontos da obra, os objetivos fundamentais e ativos, devem ser conscientes e estar definidos de uma vez e para sempre. (STANISLAVSKI, 1977, p. 370, tradução minha)

A ordenação do trabalho do ator somente se efetiva mediante uma compreensão de que o seu personagem está socialmente condicionado e a percepção desse condicionamento não se encontra exclusivamente no personagem, enquanto falsa autonomia e ilusória liberdade da arte, mas no todo harmônico da peça. Por outro lado, a peça, enquanto representação artística de um momento histórico específico, carrega em seu interior as contradições de sua época, expondo os seus personagens ao confronto das forças contrárias que se digladiam. Portanto, o personagem é apenas parte de uma totalidade, singularizado em seu comportamento, mas devendo ser entendido em todo o complexo dialético que o envolve e o determina.

Somente estudando uma peça em seu todo e avaliando sua perspectiva geral é que podemos entrosar corretamente os diferentes planos, dispor num arranjo cheio de beleza as partes componentes, amoldá-las em formas harmoniosas e bem acabadas em termos de palavras. (STANISLAVSKI, 1976, p. 191)

Para além dos conflitos do personagem, que podem dar a falsa impressão de concretude e complexidade humana, compreender e materializar as suas contradições é que deverá imprimir o caráter autenticamente humano ao personagem dramático, como também ao épico, ainda que os procedimentos de composição particularizem cada uma das formas de abordagem. São suas contradições que revelam as relações sociais a que estão subordinados e o seu comportamento frente aos outros personagens. Cabe, portanto, ao ator configurar essas contradições, e também os conflitos (igualmente condicionados) no sentido de construir uma progressão e perspectiva em que o conjunto de seus contrários seja apresentado e percebido pelo espectador. Se, no teatro dramático, não se pode antecipar ao público o seu desfecho, sob o risco de romper com o suspense; no teatro épico, recursos teatrais e extrateatrais se fundam na quebra da expectativa, visando produzir a postura reflexiva e crítica do público.

Brecht necessitava de um procedimento de composição dialética que auxiliasse ao ator a exata compreensão do seu personagem confrontado com contradições que, de maneira objetiva, ainda que não absolutamente perceptíveis, atuam sobre o seu comportamento. Demonstrando suas contradições, demonstra também uma obra condicionada, mas autônoma em seus processos compositivos, uma vez que a autonomia

da arte não se define como processo de alienação, mas, e sobretudo, como consciência e tomada de posição. A técnica de “fixação do não-porém”, proposta por Brecht, não apenas possibilita ao ator o conhecimento concreto das contradições do personagem, mas também o instrumentaliza na configuração estética dessas contradições, tanto na interpretação épica quanto na dramática.

No palco, durante todas as passagens essenciais, o ator deve encontrar e fazer pressentir alternativas que indiquem o contrário daquilo que está representando; isto é, deve interpretar de uma maneira que ele mostre o mais claramente possível uma alternativa, que a sua representação faça com que sejam pressentidas outras possibilidades e que ele só está representando uma das variantes possíveis. Por exemplo, ele diz: ‘você me pagará’, e não diz: ‘Eu perdoo você’. Ele odeia os seus filhos e *não* os ama. Ele avança para a esquerda e *não* recua para a direita. Naquilo que ele faz deve estar compreendido e (sic) [o] que ele *não* faz. Desta maneira todas as sentenças e os gestos assumem o significado de decisões, a pessoa permanece sob controle e é testada. (BRECHT, 1967, p. 162)

O que se percebe, então, é um personagem socialmente condicionado, pois suas contradições, ainda que se manifestem particularizadas em seu comportamento, são produto de circunstâncias objetivas de um momento também singular que atuam em sua possibilidade de expressão humana. Quanto mais complexo em suas contradições, mais configuração de uma concreta possibilidade humana que responde ao seu tempo e à sua história.

A definição do *gestus* como técnica de distanciamento produz a representação dramático-épica das relações sociais apresentadas nas peças em suas várias instâncias cênicas e dramatúrgicas. Sua configuração pode ser observada na singularidade de cada personagem e cada acontecimento como *gestus básico*, mas também como representações globais que buscam esclarecer as relações totalizadoras da peça.

Dividindo todo o material [...] num *Gestus* após o outro, o ator apodera-se do personagem, apoderando-se antes da história. Só depois de caminhar por todos os episódios é que pode, como de um salto, ajustar-se e fixar seu personagem, completo com todas as características individuais. [nas] contradições contidas nas atitudes diversas da personagem – e consciente que o público terá também de se surpreender com elas – o ator encontra na história, encarada como um todo, a possibilidade de associar esses aspectos contraditórios (BRECHT, 1967, p. 212).

Neste sentido, pode-se observar uma relação dialética entre os diversos *gestus* nas diversas situações dramáticas e comportamentos dos personagens. A correta definição do *gestus* (tal como o superobjetivo para Stanislavski, ainda que guardem suas particularidades estéticas e ideológicas) orienta o conjunto de atores, diretor e corpo técnico da peça no sentido de estabelecer o caminho a ser percorrido, visando à sua efetiva configuração cênica e preservando o seu caráter. O *gestus*, para Brecht, organiza as relações sociais, materializando-as em cena, e determina o comportamento dos personagens entre si, apresentando o enredo, que, segundo ele, é “a grande operação do teatro: todo complexo de incidentes, com cada *Gestus* diferente, incluindo comunicações e impulsos [que devem] constituir o material recreativo apresentado ao público” (BRECHT, 1967, p. 213).

Não há, portanto, segundo os argumentos aqui apresentados, como desconhecer e negar a proximidade conceitual entre o **superobjetivo** e o *gestus*, enquanto norteadores do comportamento criativo do ator e do arranjo cênico-estético do espetáculo em sua totalidade. O que os diferencia, enquanto procedimentos de compreensão e formulação, está muito mais localizado em seu caráter ideológico, (claro que com repercussões estéticas) do que necessariamente numa divergência de métodos, uma vez que ambos visam a compreensão da totalidade como mecanismo de organização do desenvolvimento do espetáculo.

Considerações finais

A compreensão do caráter social e materialista do teatro, confirmado em vários momentos dos escritos de Stanislavski, apontam um projeto estético-ideológico que em diversos aspectos o aproximam do projeto brechtiano. Sua pesquisa, que encontra sua síntese no **método das ações físicas**, busca sempre um equilíbrio entre a razão e a emoção. Stanislavski entende que a composição de um personagem só se completa quando este se configura em sua dimensão humana, social e teatral, como imagem cronotópica⁷ do

⁷ “No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico. O cronotopo como categoria conteudístico-formal determina (em medida significativa) também a imagem do indivíduo na literatura;

instante que o condiciona.

Brecht, por seu turno, compreende, como ficou aqui demonstrado, que a complexidade social condiciona o homem não apenas em suas ações objetivas, de forma que o seu interior é diretamente afetado, confirmando com isso que a emoção não pode e não deverá ser descartada em seu teatro. Resta encontrar o seu limite de convivência com a razão. A dimensão humana dos seus personagens jamais seria alcançada em uma peça em que a emoção fosse subjugada pela razão.

O que os distingue, mais do que as questões especificamente formais, é o caráter ideológico e a postura do ator frente às relações sociais concretas, é o compromisso firmado por um teatro de transformação, como proposto por Brecht, que entende que “o teatro tem de se comprometer com a realidade, pois só assim lhe será possível e lícito realizar representações eficazes da realidade” (BRECHT, 1967, p. 192). Brecht desenvolve parte substancial de sua teoria no período em que o mundo sofria o impacto da Segunda Guerra, e, ele próprio, havia sido exilado, “mudando mais seguido de país do que de sapatos” (BRECHT⁸ apud PEIXOTO, 1979, p. 348).

Sua estética, sustentando por uma visão materialista e dialética, se coloca em rota de colisão com o teatro burguês, entendendo, assim, a necessidade de uma nova forma que consiga compreender e configurar as novas relações determinadas pelo capitalismo. Um novo público. Um novo teatro. Um novo ator, capaz de, através de seu trabalho, representar o homem contraditório e em transformação. É com essa compreensão que Brecht se coloca favorável a um teatro que privilegie a razão, sem, no entanto, negar a emoção. Em uma de suas muitas reflexões sobre Stanislavski, Brecht afirma que

É interessante notar como Stanislavski admite a ação racionalizada... nos ensaios! Da mesma maneira admito a identificação... nos ensaios! (E tanto ele como eu temos que admitir ambas as coisas na representação definitiva, ainda que em diferentes proporções.). (BRECHT, 1970, p. 147)

essa imagem sempre é fundamentalmente cronotópica” (BAKHTIN, 2010, p. 211-212). O *cronotopo*, portanto, deve ser compreendido como a materialização dialética da realidade manifesta em suas múltiplas determinações.

⁸ O poema do Brecht, do qual foi retirada a citação, está em sua íntegra em Peixoto (1971) sem nenhuma referência.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética** – a teoria do romance. 6 ed. Equipe de tradução (do russo): Aurora Fornoni Bernardini, José Pereira Junior, Augusto Góes Júnior, Helena Spryndis Nazário, Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BRECHT, Bertolt. **Escritos sobre teatro** - volume. 3. Selección: Jorge Hacker. Trad. Nélide Mendilaharzu de Machain. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1970.
- BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Trad. Fiama Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- BRECHT, Bertolt. **Poemas** – 1913-1956. 6 ed. Seleção e tradução Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Editora 34, 2006.
- BRECHT, Bertolt. **Teatro dialético**. Trad. Luiz Carlos Maciel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- KUSNET, Eugênio. **Ator e método**. Rio de Janeiro: MEC/SNT, 1975.
- PEIXOTO, Fernando. **Brecht: vida e obra**. 3 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- POSADA, Francisco. **Lukács, Brecht e a situação atual do realismo socialista**. Trad. A. Veiga Fialho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.
- STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator**. 3 ed. Trad. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- STANISLAVSKI, Constantin. **El trabajo del actor sobre su papel**. Traducción Salomón Merener. Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1977.
- STANISLAVSKI, Konstantin. **O trabalho do ator: diário de um aluno**. Trad. Vitória Costa. São Paulo: Martins Fontes, 2017.
- ZOLA, Emile. **O romance experimental e o naturalismo no teatro**. Trad. Ítalo Caroni; Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 1979.

Submetido em: 25 maio 2018

Aprovado em: 22 nov. 2018



A crise do capitalismo em cena: notas sobre a obra *Santa Joana dos Matadouros*, de Bertolt Brecht

The crisis of capitalism on the scene: notes on the work *Saint Joan of the Stockyards*, by Bertolt Brecht

Wanderson Barbosa dos Santos¹

Resumo

Este artigo tem como objetivo analisar a peça teatral *Santa Joana dos Matadouros* (1929-1931), de Bertolt Brecht (1898-1956), tomando como mote fundamental o excursus percorrido pela personagem Joana Dark. Nesse sentido, pretende-se explicitar o movimento dialético representado na experiência desta peça, circunscrevendo dois polos: consciência alienada e crítica ou esclarecida. Nessa perspectiva, propõe-se a retomada do debate a respeito do teatro épico de Brecht para propor uma interpretação mais estreita entre os escritos teatrais e as possibilidades do crítico e da crítica na dramaturgia. Assim, é retomada a obra de modo a enfatizar o procedimento brechtiano de fomento a reflexão crítica do público por meio de suas peças didáticas.

Palavras-chave: Santa Joana dos Matadouros. Teatro épico. Alienação. Dialética.

Abstract

In this article I intend to analyze the theatrical play *Saint Joan of the Stockyards* (1929-1931) by Bertolt Brecht (1898-1956), taking as a fundamental basis the excursus taken by the character Joan Dark. In this sense, I intend to make explicit the dialectical movement represented in the experience of this piece by circumscribing two poles: alienated consciousness and critical or enlightened consciousness. From this perspective, I return to the debate on Brecht's epic theater to propose a closer interpretation between theatrical writings and the possibilities of criticism and criticism in the form of dramaturgy. Thus, I return, to the work emphasizing the Brechtian procedure of fomentation a critical reflection in the public through his didactic plays.

Keywords: Saint Joan of the Stockyards. Epic theater. Alienation. Dialectic.

¹ Bacharel e mestre em Sociologia pela Universidade de Brasília - UnB. E-mail: wanderson_santos@outlook.com.

O teatro épico de Bertolt Brecht: o palco, a plateia e a reflexão crítica

Em geral, atribui-se a característica fundamental às obras de Bertolt Brecht a conexão *sui generis* entre teatro e política, arte e práxis, encenação da realidade e reflexão sobre a mesma. Evidentemente, esse diagnóstico tem seu respaldo na realidade, uma vez que Brecht concebeu a forma artística como uma ferramenta para o cultivo da crítica e, em especial, para a transformação da sociedade. Em muitos textos que tratam da prática teatral, o dramaturgo acentuou as condições, os efeitos e as técnicas a serem utilizadas na experiência teatral. Ator e público, seguindo o passo brechtiano, são as personagens de um novo teatro, dessa vez, inaugurado pela concepção de *teatro épico*.

Ao alimentar a unidade indissociável entre arte e política, o teatro épico brechtiano não apenas procurou reformular o conteúdo do teatro burguês, mas também as funções da encenação teatral. Ao prestar contas à opinião do público, a encenação épica propôs o desvelamento das contradições da sociedade moderna, isto é, objetivou revelar o que Brecht (1978) chamou de “engrenagens sociais”, na qual o próprio público está inserido. De tal maneira, o novo estilo épico esboça, a partir do quadro da ideologia burguesa, um repertório crítico para a interpretação do mundo (BRECHT, 1978).

O autor, em sua leitura sobre a história do teatro, apenas concebeu o atributo de moderno àquelas formas artísticas que, segundo ele, incorporariam “inovações técnicas e artísticas” num movimento de desenvolvimento da forma prática da arte (BRECHT, 1978). Na postura de incorporação de inovações, o teatro épico sintetizado por ele se encontrava na vanguarda de uma manifestação artística que implementava atualidades tanto no palco, quanto nos bastidores das peças encenadas.

As fontes utilizadas para a reformulação do teatro, que incluem as novas disposições e alternativas técnicas, ligam-se à nova realidade social moderna, na qual o modo de produção capitalista se torna protagonista. Devido ao diagnóstico da teoria marxista, as relações sociais do capitalismo derivam, essencialmente, das condições manifestas nas relações de produção. Assim, o teatro épico se coloca imbuído da tarefa primordial de desvelar as “engrenagens” do sistema que sustenta a exploração capitalista.

Nessa direção, a exposição épica somente ganha impulso à medida que se coloca como tarefa analisar historicamente as relações sociais, ou seja, toma como fato decisivo para sua encenação o cultivo da capacidade crítica do público. Em razão dessa

característica, Brecht aduziu técnicas que promovem uma reflexão crítica, como por exemplo, a interrupção das cenas. O efeito do teatro sobre a plateia, tendo como intuito conceber as nuances das novas transformações sociais, finalmente, efetivou-se ao passo em que o público reconheceu os elementos que constituíam sua situação de classe espoliada, entrecortando da penumbra da alienação e da *consciência coisificada* os conhecimentos essenciais para uma *práxis transformadora*. Assim concluído, o teatro pensado por Brecht ofereceu uma alternativa à alienação sem que com isso se tornasse uma atividade penosa ao público, posto que, para Brecht, aprendizado e diversão são duas faces da mesma moeda.

Por essa via, Brecht reconheceu que, em termos modernos, a arte muito pouco teve de liberdade, uma vez que, dada a dominação do capital, ela se conformava como mais uma engrenagem da dominação na economia moderna. Como arte burguesa, ela apenas alimentava a ideologia das classes dominantes, vivificando a dominação em termos morais, sociais e religiosos. Na peça *Santa Joana dos Matadouros*, Brecht expôs de forma engenhosa a possibilidade de apropriação da religião pelos interesses das classes dominantes, como veremos.

A estética da arte burguesa, conformada em ideologia nos termos do marxismo, promovera a alienação, o não questionamento das verdadeiras origens das mazelas que acometiam os explorados, conferindo a realidade uma dimensão misteriosa encoberta por uma nebulosidade ideológica. Nessa ótica, a dita arte burguesa promove o espetáculo da *falsa-consciência* e a ilusão das massas.

No entanto, a arte que se propõe como antagonista das formas burguesas de representação, isto é, a *arte política*, impulsiona-se por meio das contradições das relações capitalistas e instiga tanto a reflexão, como a ação diante das explorações que caracteriza a sociedade sob o domínio do capital. Antes de tudo, a proposta de teatro dialético de Brecht se caracterizava pelo traço *anti-ilusionista*, uma técnica de representação que situa a plateia em suas condições materiais.

Em termos brechtianos, podemos dividir as tendências do teatro em duas formas: o *teatro de entretenimento* e o *teatro de instrução*. Ambos derivam de um contexto europeu de experimentação e reinvenção do que Brecht alude em seus escritos teóricos como movimentos históricos no interior das formas teatrais. No que diz respeito ao *teatro de*

instrução, Brecht (1961) estabeleceu a influência direta² com o teatro político de Erwin Piscator (1893-1966), visto que, o diretor alemão se mostrara como um dos grandes exemplos de teatrólogos que reformularam os problemas dos tempos atuais em termos teatrais.

Os experimentos de Piscator causaram, acima de tudo, um completo caos no teatro. Se o palco foi transformado em uma oficina mecânica, o auditório foi transformado em um salão de montagem. Para Piscator, o teatro era um parlamento, o público um órgão legislativo. Para este parlamento foi apresentado em termos plásticos importantes, decisivos, assuntos públicos. [...] O teatro tinha a ambição de preparar o seu parlamento, o público, para tomar decisões políticas com base nas ilustrações, estatísticas e slogans mostrados no palco. (BRECHT, 1961, p. 6-7)

Portanto, no desenvolvimento do teatro alemão, acentuamos apenas as figuras de Brecht e de Piscator no movimento de incorporação da crítica nas peças e nos palcos³. Na transformação da forma estética, o teatro foi visto como o lugar de ambivalência, uma vez que entretenimento e instrução se entrecruzam na arquitetura do teatro moderno.

Da mesma forma, Brecht propôs que as engrenagens da sociedade deveriam ser espelhadas na obra de arte, sobretudo, para se contrapor a tendência da alienação e o condicionamento das massas exploradas para a não reflexão de sua situação. Assim, a arte que representa as contradições sociais somente comporta os contornos de arte crítica na medida em que: sintetiza-se os fundamentos que colocam em questionamento a própria realidade social em suas controvérsias.

2 Para além da influência de Piscator, em inúmeros textos, Brecht reafirma a persuasão de outras escolas de pensamento. Nesse sentido, podemos arrolar, por exemplo, a importância do marxismo e, em alguma medida, do próprio naturalismo. De todo modo, vale destacar que, em termos brechtianos, jamais poderíamos advogar que, sob o signo da influência, Brecht tenha se colocado como totalmente tributário a essas influências. Em sua proposta do teatro épico, naturalmente, há espaços para recriações e inovações, especialmente através da ideia de teatro anti-ilusionista. Para um desenvolvimento da questão, vide *O teatro épico* de Anatol Rosenfeld (2006).

3 Com a ascensão do Nacional Socialismo na Alemanha, em 1933, os palcos passaram a ser dominados pela ideologia do regime nazista. Os teatrólogos que propunham a realização de uma arte contestatória tiveram que se exilar em outros países na Europa, como foi o caso de Brecht. A cena teatral na Alemanha durante esse período foi brutalmente reprimida e censurada pelo Estado totalitário do Terceiro Reich, levando o domínio da cena artística por diretores e encenadores que estavam dispostos a exaltar as teses defendidas pelo Estado, por exemplo, reforçando a ideia de nação germânica, a pureza da raça ariana e a superioridade do povo alemão. Para uma discussão mais aprofundada sobre este tema, vide *Teatro alemão*, de Anatol Rosenfeld (1968).

Brecht (1978) destaca que o problema reside, fundamentalmente, no não-pertencimento dos meios de produção na posse daqueles que produzem. Nesse cenário, a própria arte está inserida no problema, visto que, com a ressalva de se caracterizar em uma outra espécie de mercadoria, ela, também, está inserida nas engrenagens da produção do capitalismo (BRECHT, 1978).

Dentro da proposta de teatro épico, Brecht antagonizara a proposta de Aristóteles (384 a.C. - 322 a. C.), uma vez que, o teatro aristotélico, caracteriza-se por sua finalidade catártica consagrada na representação que evoca sentimentos de identificação entre personagem e público⁴. Brecht, por outro lado, acentuou a diferença entre a forma épica e a dramática que, segundo ele, as distinções se encontravam, fundamentalmente, na particularização entre estruturas teatrais: modificações na montagem, no palco, nas interpretações, nas formas de narração, na relação entre atores e público e, especialmente, nas reações dos espectadores.

A estrutura do teatro épico que, também, pode ser designada como didático ou dialético, alude ao princípio de que o palco acomoda a característica de instrução do público. De acordo com Brecht (1978), o teatro épico, ao interpretar o mundo, deve centralizar a representação nas relações sociais. O crédito concedido a ideia de relações sociais deriva do diagnóstico da teoria marxista, especialmente, a primazia do conceito para a interpretação das relações de exploração no capitalismo.

Tais atributos, ainda em relação ao teatro épico, de acordo com Brecht (1978) sugerem a possibilidade de coexistência entre arte e ciência, posto que, no contexto moderno, as descobertas científicas ganham cada vez mais relevância na vida cotidiana do homem moderno. Desse modo, a arte didática, segundo o autor, poderia em alguma medida “traduzir” as investigações do campo científico para o plano artístico. Ao fim e ao cabo, a ligação entre teatro, relações sociais, arte e ciência sobrelevam o potencial didático

4 Destaca-se sobre os embates de Brecht e Aristóteles que os pensadores se distinguem em dois elementos fundamentais: o primeiro diz respeito ao papel primordial que Aristóteles concede ao efeito catártico da representação que, em suas palavras, seriam as capacidades de inspirar “temor e pena” na plateia; o segundo distanciamento se refere ao papel do elemento cômico que, de acordo com o filósofo grego, seria uma manifestação trágica inferior ou uma “espécie de feio”. Diante do breve quadro esboçado, enfatizamos que o antagonismo brechtiano se situa, essencialmente, em discordâncias aos dois apontamentos de Aristóteles manifestos em sua obra intitulada *Poética*. O dramaturgo alemão destaca que, para o fomento da atitude crítica, o público precisa se inserir na narrativa não se solidarizando com um ou outro personagem, mas, acima de tudo, compreendendo os contextos sociais nos quais a narrativa se situa na história. Em relação ao papel da comicidade, Brecht propõe a diluição da barreira entre o aprender e o divertir, objetivando um teatro não apenas instrutivo, mas também, alegre e divertido para o público.

do teatro de Brecht. Conforme o dramaturgo, todo esse processo advém da abolição das diferenças entre aprendizado e diversão. Partindo do pressuposto que, a oposição entre aprender e divertir, é um contraponto não-natural, diz Brecht:

É voz corrente que existe uma diferença marcante entre aprender e divertir-se. É possível que aprender seja útil, mas só divertir-se é agradável. É preciso defender o teatro épico contra qualquer possível suspeita de se tratar um teatro profundamente desagradável, tristonho e fatigante. (BRECHT, 1978)

Embora recortando algumas das características essenciais do que Brecht conceitua como teatro épico, este movimento propedêutico se mostra fundamental, dado que a peça *Santa Joana dos Matadouros* (1929-1931)⁵, que vamos analisar, foi redigida no contexto das reflexões iniciais de Brecht sobre a relação entre o teatro e a política. Furtado (1995) observa que a denominação teatro épico surge, primeiramente, em razão da produção da peça *Um homem é um homem*, escrita entre 1924 e 1925 e encenada pela primeira vez no ano de 1926, na cidade de Darmstadt, na Alemanha.

No passo consecutivo deste artigo, discutiremos, com base na peça *Santa Joana dos Matadouros*, a forma com que os entendimentos a respeito do teatro épico aparecem de modo decisivo na peça supracitada. Para este objetivo, seguiremos o itinerário da personagem Joana Dark, enfatizando a forma com que Brecht acentua o percurso da personagem sobrelevando duas extremidades: de um lado a consciência alienada e do outro, a consciência crítica.

O que Joana dos Matadouros aprendeu com os explorados dos frigoríficos de Chicago?

A peça teatral *Santa Joana dos Matadouros* foi escrita por Bertolt Brecht entre os anos de 1929 e 1931. Brecht leva seus leitores por um percurso entre os grandes matadouros da cidade de Chicago lotados por multidões de trabalhadores que são recrutados para o

5 Para a confecção deste artigo, optou-se pela recente tradução da peça realizada por Roberto Schwarz, no ano de 2009. Do original em alemão para a tradução em língua portuguesa residem algumas diferenças, sobretudo no que diz respeito ao nome de alguns personagens, por exemplo, o rei dos frigoríficos, Pedro Paulo Bocarra, em alemão, chama-se Pierpont Mauler. Além disso, Schwarz adverte que em sua tradução buscou a manutenção dos traços estilísticos de Brecht. Nesse sentido, a ausência de vírgulas e marcações no final das orações foram preservadas, a fim que se mantenha a expectativa própria do teatro épico de se proporem pausas e comentários no andamento da encenação.

trabalho nas fábricas e nos frigoríficos da indústria de carne enlatada. O enredo, como Roberto Schwarz (1987) declara, é a crise do capitalismo.

Desse modo, sob o prisma do olhar brechtiano, a crise do capitalismo, contornada pelo viés realista de Brecht, sustenta a trama que tem como mote central o papel da exploração e da ganância dos capitalistas na produção das crises. Em suas notas preparatórias, Brecht (2009) assumiu que pretendia colocar em debate a “essência íntima da religião”, em particular, os discursos sustentados nas instituições religiosas em todas as suas contradições⁶.

As personagens que representam a classe trabalhadora se defrontam com toda espécie de infortúnio derivado da superexploração. A fome e o desemprego são os fantasmas que assombram os corredores sombrios dos frigoríficos de Chicago. Na outra ponta do processo, os magnatas da carne reunidos em conluio pleiteavam diante do Rei dos frigoríficos, Pedro Paulo Bocarra, todo tipo de barganha que lhes rendessem mais lucros no comércio da carne. Brecht localizou na mediação entre os exploradores e os explorados o grupo denominado Boinas Pretas que, inicialmente, foram liderados por Joana Dark, que lhes definiu tal função:

Joana: Somos os soldados de Deus. Por causa de nossos chapéus, chamamos de Boinas Pretas. Onde cresce a agitação, onde desponta a violência, aí estamos nós, marchando com tambores e bandeiras, lembrando aos homens que Deus existe, coisa que muitos esquecem. Nós nos dizemos soldados porque formamos um exército, que marcha contra o crime e a miséria, contra as forças que nos puxam para baixo. (BRECHT, 2009, p. 29)

Os Boinas Pretas atestavam um cenário de descrença generalizada e forneciam o que Brecht acentuou diversas vezes ao longo da peça como uma espécie de apoio espiritual aos trabalhadores dos matadouros. Apoio esse que, sintetizado na personagem de Joana, marcara par de oposição com a transformação das bases materiais da sociedade. Os Boinas Pretas defendiam a resolução dos problemas como a miséria e a fome, apenas, no plano espiritual, tendo em vista que, na terra, os problemas que acometidos pelos

⁶ Brecht enfatiza que *Santa Joana dos Matadouros* é uma peça *não aristotélica*, isto é, visa fomentar uma atitude determinada do público, principalmente, tomando como subsídios os pressupostos da teoria e prática do teatro épico. Diz Brecht sobre a postura do público: “Ele deve ser capaz de acompanhar a sucessão de acontecimentos em cena com a postura de quem está decidido a aprender, deve ser capaz de compreender o modo como esses acontecimentos estabelecem múltiplas conexões no todo formado pelo desenrolar da peça.” (BRECHT, 2009, p. 198). Em suma, o espectador deve conseguir compartilhar as “vivências” representadas na peça e assimilar a postura ali figurada como parte de um caminho possível.

explorados eram de responsabilidade das próprias pessoas que viviam em sociedade, fato este que permanece na sombra da atuação do exército de Deus.

De início, os Boinas Pretas ofereceram o subsídio mínimo aos trabalhadores que se encontravam frente as fábricas à espera da retomada da produção. A sopa rala dos Boinas Pretas era sempre seguida por canções que evocavam a esperança de um futuro melhor que, no entanto, não faria a justiça na terra, mas, sim, no reino dos céus. Brecht demonstrou a facilidade com que a generosidade da religião pode ser apropriada pela ideologia da classe dominante, notadamente, por sossegar toda sorte de rebelião contra as condições de vida⁷.

Michael Löwy (2015) notou que a caracterização peculiar do grupo religioso dos Boinas Pretas, de maneira geral, conecta-se a reflexão a respeito do potencial da “conversão” das pautas cristãs às causas revolucionárias. No entanto, segundo Löwy, cultivando a reflexão a partir da literatura, Brecht aduziu que indivíduos religiosamente engajados podem mediante a experiência abraçar causas ligadas a transformação material da sociedade. No caso em questão, o itinerário percorrido por Joana alvitrava esse movimento, afinal: “Vivendo entre os trabalhadores, Joana é tentada a compartilhar sua luta” (LÖWY, 2015, p. 78).

A obra sugere pela disposição das personagens da classe trabalhadora a ineficácia do discurso dos Boinas Pretas em relação à salvação pela via do divino, sobretudo por se tratar de um enunciado puramente paliativo. Isso acontece em razão do fato de que o elemento constituinte da miséria, isto é, a exploração de classe, permanecera “invisível” sob olhos de uma crítica efetiva às contradições do capital. Segundo uma imagem mais ou menos generalizada na peça, o combate à miséria produzida pelo capitalismo deve, essencialmente, partir pela via do impulso a reorganização dos meios de produção. Brecht alerta o público sobre essas demandas por meio da técnica da *interrupção*, que se

7 Há, aqui, uma proximidade entre o pensamento de Brecht e as considerações de Marx, especialmente as contidas no livro *Crítica da filosofia do Direito de Hegel*, de 1843, quando diz: “A miséria religiosa constitui ao mesmo tempo a expressão da miséria real e o protesto contra a miséria real. A religião é o suspiro da criatura oprimida, o ânimo de um mundo sem coração, assim como o espírito de estados de coisas embrutecidas. Ela é o ópio do povo.” Não descontextualizando a célebre frase de Marx, a caracterização da religião como “ópio” tem relação com seu possível caráter “analgésico”, entorpecente ou paliativo. Brecht parece incorporar essa expectativa ao localizar a atuação da organização religiosa justamente onde há a expressão da “miséria real” e onde há o “suspiro da criatura oprimida”, para ficarmos com atribuição de Marx. Assim, podemos compreender melhor a atuação do grupo religioso dos Boinas Pretas se nos atentarmos as considerações de Marx a respeito das soluções atenuantes fornecidas pela dimensão religiosa.

materializa nas notícias que os operários recebem. Assim, as falas são entrecruzadas por comentários a todo tempo sobre o frio que corta as ruas, a fome generalizada e a falta de esperança. Uma oferta de emprego, um pouco mais de sopa, um abrigo quente, sempre dividem o espaço com as tentativas dos Boinas Pretas de realizar sua cantoria religiosa.

A situação de um “salário de fome” e de desemprego generalizado levava ao fato de que, somente com o oferecimento da sopa, os Boinas Pretas conseguiam o mínimo de atenção nas frias entradas para as fábricas. Outro aspecto que convém destacar diz respeito ao modo com que Brecht apresenta o *leitmotiv* da caridade dos Boinas Pretas. Para eles, as desigualdades e as explorações que acometem todos aqueles desempregados são fruto da “falta de espiritualidade”.

Nesse sentido, Brecht enfatizou uma primeira dimensão da alienação, representada nos deslocamentos da natureza dos problemas das relações de produção e o direcionamento para a dimensão da teologia. Diz Joana no segundo ato: “O importante é ser o primeiro no céu, e não na terra, que não resolve. Aliás, vocês mesmos estão vendo como é precária a felicidade terrena. Ela é inteiramente incerta” (BRECHT, 2009, p. 29).

Existe, ainda, outro tipo de engajamento dos Boinas Pretas: atuam como agentes da ordem. O repúdio de toda forma de violência caracterizada ali como “desordem” é um dos lemas desse grupo de apoio aos pobres. A transformação da realidade material, sob o olhar dos Boinas Pretas, jamais deve ser feita à maneira dos bolcheviques: “A força leva a destruição, e mais nada. Vocês acreditam que, mostrando as garras, conquistam o paraíso. Pois eu lhes digo que por aí não se vai ao paraíso, por aí se vai ao caos” (BRECHT, 2009, p. 31).

De início, a personalidade cândida de Joana não permite que ela veja as verdadeiras origens dos problemas que injuriam os trabalhadores. Uma penumbra ideológica ainda paira nos primeiros atos da peça. Perspicazmente, Brecht descreveu as negociatas dos magnatas e industriais da carne num cenário semelhante a um tribunal paralelo, que, por sua vez, permanecia escondido daqueles que não foram eleitos, uma vez que, para adentar no centro de decisões da democracia dos matadouros é necessária a posse de ações nas indústrias dos enlatados de Chicago.

Nesse ambiente, presididos por Bocarra, a racionalidade do capitalismo ganhava forma e as decisões sobre a vida dos trabalhadores foram resolvidas ali por meio de parâmetros numéricos como taxa de lucros e custos de produção. O desemprego de

milhares pouco parecia importar para os industriais que têm como grande preocupação a superação da crise do capital (crise de lucros), preferencialmente, aumentando suas taxas de lucro e aproveitando-se da criação do exército de reserva de desempregados que “justifica”, de acordo com a racionalidade do capital, uma mais acentuada diminuição da remuneração que somente perpetuaria ainda mais a miséria do proletariado.

Como primeira alternativa para a superação da crise dos lucros das empresas de enlatados, as indústrias e magnatas da carne decidiram pelo *locaute*, ou seja, a paralisação das atividades produtivas. Essa ação deixou dezenas de empregados sem a expectativa de uma remuneração, conseqüentemente, sem a possibilidade de obtenção do mínimo para sua sobrevivência. Estranhando o desarranjo entre a miséria experimentada junto aos trabalhadores desempregados e o esplendor dos magnatas da carne, Joana passou a questionar – em um procedimento tipicamente didático do teatro de Brecht – quais seriam as origens daquele grau de exploração. O questionamento leva o tensionamento de todas as suas próprias certezas.

E, por falar em Joana, Ewen (1969) mostrou que Brecht tomava como referência a personagem histórica de Joana Dark para metamorfoseá-la em uma heroína das lutas de classe dos matadouros, atualizando-a para que no desenrolar da narrativa possa compreender as nuances do próprio sistema capitalista. Nesse sentido, é importante destacar que Ewen alude que, com *Santa Joana dos Matadouros*, as peças de Brecht entram em uma nova linha de mulheres heroicas, dessa vez, representadas e caracterizadas como personagens protagonistas de suas próprias histórias (EWEN, 1969, p. 266-267).

O movimento de questionamento de Joana se conecta à percepção do teatro épico, uma vez que, os experimentos propostos por Brecht em seu teatro eram muito mais dúvidas do que certeza. A peça teatral conduz o ator e o público ao reino da indagação. No entanto, as dúvidas postas nas peças, de forma dialética, partem de uma perspectiva inicial advinda da realidade materialista dos fatos. Nesse sentido, desemprego, fome e miséria são os indícios essenciais para a constatação da existência de problemas derivados da responsabilidade de decisões humanas. A personagem de Joana atravessa esse caminho, pois, em um primeiro momento, ela acredita que a miséria deriva da ausência de espiritualidade dos trabalhadores, o que com as reviravoltas da peça, ela principia a questionar serem as próprias engrenagens do capitalismo que produziam a exploração. O itinerário da personagem que, primeiramente, se utiliza do questionamento da realidade

material foi aprofundado por suas experiências, marcadas no texto teatral, junto aos trabalhadores acima de tudo pelo movimento das *descidas de Joana às profundezas*.

A proposta de Brecht é que através das *descidas às profundezas* o público possa experimentar junto a Joana a situação verdadeira do operariado das fábricas, ou seja, nessas descidas percorridas por ela, a penumbra ideológica que mantém o *status quo* começava a ser gradualmente substituída pela experiência vivida do proletariado. Assim, quando Joana passou a questionar os verdadeiros motivos da pobreza, dirigiu-se até às bolsas da carne onde, de encontro ao magnata das carnes, questionou o porquê dos trabalhadores não terem permissão para acessarem as fábricas para a ocupação de seus postos de emprego: “*Joana*: Mister Bocarra, por que o senhor fechou as portas do matadouro? Eu quero saber a razão” (BRECHT, 2009, p. 47).

A personagem de Bocarra que, ao longo da peça, sempre se mostra atuante no ramo das carnes enlatadas e influente com contatos na bolsa de Nova York, pretendia largar os negócios das carnes por considerá-lo “sanguinário demais”. Essa personagem refinada por Brecht demonstra a contradição da racionalidade do capital, ou melhor, a desvalorização humana em relação a coisa. O elemento sanguinário que causa asco em Pedro Paulo Bocarra não se forma a partir do diagnóstico da exploração humana nas fábricas de enlatados, mas sim, da aparente sensibilidade do magnata dos matadouros pelo abate de um vitelo. A contradição entre racionalidade econômica e sensibilidade pela vida animal foi sintetizada por Brecht no seguinte diálogo presente no encontro entre o rei dos matadouros e Joana: “*Bocarra*: Eu tenho compaixão, mas pelos bois. O ser humano é ruim. Os homens não estão maduros para o teu plano. Antes de transformar o mundo/ É preciso transformar o homem” (BRECHT, 2009, p. 49).

A busca pelo esclarecimento da situação da classe trabalhadora evocada nas inquietações da personagem Joana enfrenta os diagnósticos pessimistas sobre a natureza humana de Bocarra – evidentemente, do ponto de vista do magnata dos matadouros, a vilania se encontra apenas nos pobres, naturalmente, a condição de proprietário conferia-lhe uma autoimagem diferencial, no que diz respeito a sua natureza. No intuito de “provar” para a integrante dos Boinas Pretas a “ruindade” dos pobres, Bocarra convocou Sullivan Slift – uma espécie de braço direito do rei dos matadouros – para comprovar, a partir das descidas às profundezas das fábricas, a corrupção dos pobres: “*Bocarra*: [...] Você a leva/ Ao matadouro e lhe mostra/ Os pobres, como são ruins e animais, cheios de

traição e covardia/ E mostra que a culpa é deles mesmos. Talvez isso ajude” (BRECHT, 2009, p. 49).

Uma concepção particular de natureza humana domina os detentores dos meios de produção na peça e ela opera sob o sinal da inversão, na medida que, os atributos como a ganância, a corrupção e a crueldade, somente são conferidos aos trabalhadores das fábricas, cria-se uma visão distorcida das próprias atitudes dos magnatas da carne. A imagem ideologicamente orientada da realidade é a primeira barreira para Joana, visto que, em sua busca pelas verdadeiras razões da miséria, defrontou-se com uma concepção a respeito dos pobres extremamente indecorosa. Dessa vez, a pobreza não é mais falta de espiritualidade como advogavam os Boinas Pretas, pois para Bocarra ela era culpa dos próprios pobres considerados naturalmente corruptos e desencaminhados.

Essa apropriação é apresentada a Joana na sua segunda descida às profundezas. Dentro da fábrica, Slift comenta o caso de um operário que caiu na máquina de toucinho e, para que não parassem a produção, deram continuidade ao trabalho mesmo com a transformação do operário em matéria prima para os enlatados. No caso em questão, a esposa do operário não foi avisada do destino de seu marido que “agora, era um toucinho perdido no mundo”. Slift, em busca da comprovação da crueldade dos pobres, sugeriu a um outro operário que contasse a Dona Luckerniddle o destino de seu marido. Tudo isso em troca de um prato de comida e as roupas do falecido. Joana assistiu atônita toda a cena. O canto da sereia de Slift conduziu Joana para a culpa dos pobres pela sua própria pobreza. No entanto, as descidas às profundezas acentuadas por Brecht tiveram a condição de suspensão temporária das tensões advindas da crise do capitalismo e centralização no caso individual, na experiência subjetiva das consequências da exploração capitalista.

Mas, no que tange a gênese da exploração, Joana não se deixou levar pela sustentação ideológica orientada pelos detentores da fábrica de carne. Sua ingenuidade marcante nas primeiras etapas da peça foi, gradualmente, substituída por uma postura crítica da realidade material. A corrupção de classe vista sob o prisma da dialética foi proposta por Brecht como uma decorrência das condições materiais da vida dos operários. Se para obter um prato de comida o operário fora obrigado a cometer um ato de crueldade contra uma viúva, apenas a sua situação de explorado sustentava a realização de tal comportamento. Nessa via, o potencial empírico do conceito de liberdade burguesa

confrontado com a experiência subjetiva das massas exploradas nas fábricas de carne pouco serviu como significado heurístico. Joana compreendeu a dimensão da exploração como elemento essencial para existência da crueldade com os trabalhadores. Destaca-se esse ponto de vista na seguinte fala:

Joana: Se a maldade deles é infinita, infinita também/ É sua pobreza. Não foi a maldade dos pobres/ O que você me mostrou, foi/ A pobreza dos pobres. / Vocês me mostraram a maldade da gente pobre/ E eu lhes mostro o sofrimento da pobre gente má. / Maldade, rumor infundado! / És refutado pelo sofrimento no rosto. (BRECHT, 2009, p. 61)

Observemos brevemente que se trata de uma mudança absoluta nas visões de mundo da personagem Joana. Brecht, como mestre na palavra encenada, conseguiu realizar este movimento de esclarecimento no interior da peça. Como subsídio para a transformação nas concepções de mundo, utiliza-se da experiência do chão de fábrica e personifica por meio da figuração de Joana. O público que acompanha a personagem é levado ao questionamento ao longo da excursão de Joana pelos meandros das fábricas de enlatados. Na realidade, o excursão promovido pelo experimento teatral se configura como uma própria crítica ao capitalismo selvagem encenado na cidade de Chicago pela obra teatral.

Além do mais, a própria racionalidade do capitalismo é colocada em questionamento. Na representação teatral, a “penumbra” em que se encontram as leis que constituem o modo de produção capitalista, a perseguição pelos lucros e a corrida pela otimização da produção não visam, no horizonte dos industriais, a melhoria da vida dos trabalhadores. O que Brecht apontou em *Santa Joana dos Matadouros* foi a contradição permanente entre acumulação do capital monopolista da produção e a redistribuição da miséria ao proletariado. É por isso que, na cena em que Joana confrontou os figurões da indústria na bolsa de carnes, ela evocou o desconhecimento por completo da existência da pobreza como fato constituinte da existência da exploração.

Joana: E por que tanta maldade no mundo? Nestas condições não podia mesmo ser diferente. Se o cristão é obrigado a arrancar ao vizinho o pão de que necessita, para não falar na manteiga, e se até para o indispensável o irmão tem de lutar contra o irmão, é natural que os sentimentos nobres desapareçam do peito humano. (BRECHT, 2009, p. 74)

No contexto do encontro entre Joana e os figurões da carne, a ambivalência entre o ponto de vista dos trabalhadores e o dos industriais encontra uma nova dimensão antagônica. Os industriais defendiam a tese da perversidade moral dos pobres que, como elemento de sustentação da exploração, tornam-se culpados por sua própria exploração. Ela defendeu o contrário, dado o cenário de exploração, não seria possível acreditar na possibilidade de uma outra via para a degradação moral, afinal, em um cenário em que o mínimo da sobrevivência depende da luta *olho por olho, dente por dente*, de pouco vale a pena culpabilizar aqueles que estão à margem do processo de acumulação de riquezas no capitalismo. Para ela, a força moral necessitava da “força aquisitiva”, entendida como a posse de renda e alimento que propiciasse o cultivo da vida.

Evidentemente, a presença da figura contestadora de Joana de nada agradou os industriais. O público observa através das inúmeras objeções postas à Joana a orientação puramente econômica dos industriais que, afinal de contas, somente pode reter para si o lucro de outrem aquele que depende do usufruto dos meios de produção. Assim, a repugnância da experiência soviética é um elemento marcante nos diálogos entre os industriais. Então, toda sorte de progressismo no trabalho foi colocada nos diálogos como uma tentativa de ataque bolchevique à propriedade privada, ou melhor, uma prova cabal da influência do comunismo no espírito do trabalhador moderno.

Talvez, Brecht havia pensando nessa reação como forma de carimbo das tensões trabalhistas de seu tempo em que o espectro comunista no estilo russo aterrorizava as burguesias europeias do início do século. No entanto, nem Brecht poderia prever que os rótulos “comunismo” e “socialismo” se tornariam uma pecha no vocabulário das direitas contemporâneas muito depois das perseguições *Macartistas*⁸.

Herdeiros da existência da sociedade de classes, os industriais logo propuseram uma aproximação com os Boinas Pretas, a fim de esmorecer os “sinais” da exploração de

8 O próprio Bertolt Brecht sofreu com perseguições ideológicas no período do *Macartismo*. Em 1947, o nome dele aparece em relatórios do Comitê de atividades Antiamericanas (HUAC, sigla em inglês) com alegação de desenvolvimento de atividade subversiva. Ewen (1969) destaca que ao longo do interrogatório, o comitê responsável pelo inquérito pouco quis saber da atividade do dramaturgo contra o fascismo e o nazismo na Europa, preocupando-se muito mais com a forma com que as peças teatrais do autor foram traduzidas nos Estados Unidos. Sob alegação de práticas “doutrinadoras”, “subversivas” e “ideológicas”, políticos do espectro conservador tentam deslegitimar todo fomento ao pensamento crítico, sobretudo partindo da alegação do suposto “comunismo” em atividades intelectuais, artísticas e científicas. É interessante como Brecht, através da narrativa teatral, demonstrou como o asco contra toda forma de pensamento crítico se conservou no interior das classes dirigentes, sendo manifesta na peça analisada no temor pela difusão das agitações soviéticas.

classe entre os trabalhadores na indústria da carne⁹. Apropriaram-se, ainda, da religião pelos interesses burgueses já alertados por Brecht. Nesse momento, Joana já não responde pela associação dos soldados de Deus, pois temia que a “casa de Deus” fosse transformada em um chiqueiro, isto é, corrompida pelas investidas dos industriais para o controle das massas operárias.

Em troca de alguns aluguéis, o grupo dos Boinas Pretas decidiram pela demissão de Joana que, pela primeira vez, encontrava-se desamparada, assim como os desabrigados nas fábricas. Brecht não enfatizou, mas nesta cena, Joana desceu de novo às profundezas. Todavia é necessário lembrar, mais uma vez, que essas ocasiões são a forma com que ele mobiliza o público para a reflexão.

Joana: Já que a ferramenta de trabalho dessa gente são as imensas fábricas e instalações que vocês controlam, pelo menos deixem o trabalhador entrar, porque senão ele está liquidado, o que aliás não deixa de ser uma exploração, e se os míseros, acuados até onde é possível, não veem saída salvo o cacete, para dar na cabeça de seus perseguidores, aí então vocês enchem as calças, eu já notei, aí se lembram da religião, para botar panos quentes, mas Deus ainda tem amor-próprio e não vai servir de criado para limpar imundície que vocês deixaram. [...] Mas é verdade então que vocês não têm respeito nenhum pelo semblante humano? Nesse caso, pode ocorrer que vocês próprios não sejam reconhecidos como humanos, que sejam vistos como feras, as quais é preciso caçar no interesse da ordem e da segurança pública! (BRECHT, 2009, p. 101-102)

A característica persuasiva de Joana presente no texto da peça deve incentivar a tomada de posição pelo público, sobretudo no decurso de um movimento de reflexividade. Escolha seu lado, tome sua posição, mas, principalmente, questione a realidade. Nessa atitude, que se reproduz a partir do palco no teatro dialético, a audiência prefigura o valor explícito na peça encenada. Joana, a condutora nesse caminho, agora, era colocada ao lado dos trabalhadores: “Se os Boinas Pretas/ Aceitarem o seu dinheiro, muito bem, mas / Quanto a mim fico entre os que esperam nos matadouros / Até que as fábricas abram os portões, eu vou/ comer o que eles comem” (BRECHT, 2009, p. 115).

⁹ No artigo de Löwy intitulado *Marxismo e religião vão ao teatro – Bertolt Brecht, A santa Joana dos Matadouros*, o autor comenta a relação entre a religião e a manutenção do *status quo*. A partir desse ponto de vista contraditório ao pensamento de conservação social, haveriam indivíduos inseridos dentro dessas filiações religiosas dispostos a “radicalizar” a crítica ao capitalismo com o objetivo de reduzir os antagonismos de classe. De acordo com Löwy (2005), Brecht acompanha o pensamento de Engels relacionado à sociologia marxista da religião, buscando compreender por meio do experimento teatral a relação entre o capitalismo e a religião.

Nas condições descritas, Joana desceu novamente às profundezas, dessa vez, ao lado dos trabalhadores que se encontravam famintos nas regiões dos matadouros. Se a exploração e a miséria constituem elemento estruturante do regime de exploração e ganância promovida pelos industriais da carne, não basta apenas a inquietação ou o questionamento para o rompimento do fator estrutural de sustentação do regime de classes. Em seguida, ela partiu em busca de pessoas dispostas a fazer alguma coisa e, numa taberna, onde os trabalhadores se reuniam, encontra-se com a práxis comunista.

Quanto a este aspecto da luta política, Brecht sugeriu o potencial que deve ser cultivado nas organizações de trabalhadores, na unidade de defesa dos interesses de classe. Rompendo as ilusões da ideologia dominante, o posicionamento na luta contra a exploração, conforme indica Brecht, deve levar em conta aquilo que mantém os indivíduos em similitude, em unidade pela desigualdade promovida pela concentração de capital, porém, que sem falsificar as diferenças subjetivas entre os trabalhadores. A classe, como a peça didática de Brecht, alvitra-nos, insufla a integridade.

O fator de decisão contra o *status quo* faz com que, nos últimos atos da peça, as personagens que representam a classe dos despossuídos atuem em conjunto em favor da greve geral. Liderados pelos comunistas – quando Joana entra no enfrentamento por ver justiça na luta dos desempregados – tentam tomar o controle da produção, uma vez que, a depender das motivações racionais do patronato, a situação do desemprego e a miséria ainda podem se arrastar por um longo período. A pobreza que assola as massas de desempregados adquire, nas meditações de Joana, a forma de um projeto de sociedade promovido por aqueles a quem a pobreza deve interessar, ou melhor, aqueles que lucram e tiram proveito de um exército de desempregados prontos para receberem um salário ainda menor em troca de qualquer espécie de trabalho.

Independentemente do caminho percorrido rumo a uma consciência esclarecida em relação à situação da classe trabalhadora, a heroína *Santa Joana* carece das características que auferem perfectibilidade as personagens de grandes peças teatrais. Não raro, ela se mostra ingênua – elemento constitutivo de sua atuação como membro dos Boinas Pretas – e, vez ou outra, bobeia quanto às ações a serem tomadas na solução das dificuldades encontradas. Nesse sentido, Joana, a heroína dos matadouros de Chicago, somente atua aos solavancos, medindo passo a passo toda e qualquer atitude frente aos acontecimentos

da trama. Ela, assim como os experimentos teatrais de Brecht, é mais dúvida do que certeza e suas ações na trama comprovam isso.

Desse modo, Joana se descuida e, por um momento, não cumpre o acordo firmado com os comunistas, onde deveria entregar uma carta com o aviso para a greve geral. No entanto, com temor que o conteúdo da mensagem incentivasse alguma espécie de violência, decide por guardá-la consigo. A partir da vivência desta personagem, Brecht sugere uma certa qualidade humana ligada à hesitação, um caráter vacilante presente até mesmo naqueles que decidem desbravar suas próprias concepções na investigação das causas últimas dos problemas sociais. Afinal, não estaria Brecht afirmando sua característica realista ao descrever sua heroína como um ser suscetível a falha, logo, naturalmente, humana? O fator de adesão do público para a identificação com as personagens perpassa, também, a chance de aprender com as experiências inequívocas e contraditórias.

Compõem as cenas finais de *Santa Joana*, outra vez, as tendências à contradição do capitalismo e a apropriação indevida do legado de luta da personagem. A solução encontrada pelos magnatas da carne é: a queima do excedente e a diminuição do salário dos empregados. Diz Bocarra:

A dificuldade que nos abatia cedeu. / Miséria e fome, excessos cometidos e violência / Tem causa e a causa está clara: Havia carne sobrando. Este ano / [...] Nós, o industrial e o criador, resolvemos de comum acordo: / Dar um basta à criação desenfreada / Limitar o número das cabeças admitidas no mercado / e excluir dentre as existentes as que forem demais / Isto é, queimar um terço dos rebanhos existentes. (BRECHT, 2009, p. 169-170)

Observa-se que a tragédia reside no contrassenso expresso no cenário que envolve a fome dos trabalhadores e a destruição de alimentos. Examinadas a partir das leis econômicas sugeridas como racionais, a “tribuna” dos industriais e donos dos matadouros de Chicago decidem pelo capital. A criatura humana vale, *se e somente se*, prefigurar como comprador. Os que sofrem na miséria sem a expectativa de trabalho nos corredores das fábricas de enlatados foram duplamente atingidos pela crise do capital. Num primeiro momento sofreram com o desemprego e a miséria derivada da exploração. E, num segundo momento, foram a solução para pôr fim na crise econômica, uma vez que, como

trabalhadores e consumidores, utilizarão sua força de trabalho em troca do alimento para sua subsistência.

O teatro brechtiano, exemplificado aqui em *Santa Joana*, concede como desfecho um retrato contraditório da civilização e da justiça burguesa. As atrocidades contra a classe trabalhadora somente perdem seu brilho para a cena em que, agora, Santa Joana dos Matadouros, finalmente, é canonizada como símbolo da ordem estabelecida. Nesse sentido, da mesma forma que os Boinas Pretas foram cooptados pelo interesse dos industriais, Santa Joana, também recebe uma nova roupagem ideológica ao ser canonizada como o símbolo da unidade entre as classes. Visando a conservação, foi a classe dominante que toma Joana como símbolo, cultivando, novamente, valores ideológicos contrários à luta trabalhadores dos matadouros de Chicago.

No fim de seu percurso questionador, Joana dos matadouros é escolhida como o símbolo da unidade entre pobres e ricos, a representação em pessoa da importância da humanidade. Ali, já debilitada pela doença e incapaz de se impor através de seus discursos, sucumbe perante o conluio entre os Boinas Pretas – usufruindo das doações oferecidas pelos industriais – e os magnatas da carne de Chicago.

Durante sua queda, seu legado foi apropriado e reconfigurado com base nos interesses dos capitalistas, naturalmente, amparados pelo discurso religioso particular dos Boinas Pretas. Joana tenta transmitir e compartilhar com o público as últimas lições aprendidas durante seu itinerário pelas fábricas de Chicago; o som de sua voz, refreado pelos cânticos em homenagem a Santa dos Matadouros, objetivam disfarçar as suas últimas palavras. Brecht indica que os ensinamentos finais de Joana florescem como um segredo, praticamente, sussurrado ao público, uma vez que, interrompidos e atrapalhados pelo canto e pela fala dos Boinas Pretas que dizem:

Seja Santa! Cale a boca! *Joana*: Por isto, se alguém aqui embaixo diz que Deus existe/ Embora não esteja à vista/ E que invisível é que ele ajuda/ Deviam bater na calçada a cabeça desse alguém/ até matar./ E quanto aos que mandam elevar o espírito acima do charco/ Mas não o corpo, também lhes deviam bater/ A cabeça na calçada. Porque/ Só a força resolve onde impera a força/ E onde há humanos só os humanos resolvem. (BRECHT, 2009, p. 188-189)

Corresponde ao diálogo final da peça os últimos comentários sobre a preponderância da compreensão das relações sociais de produção. Elas não serão

resolvidas na dimensão da “espiritualidade”, como defendido, no início, pela própria Joana, mas, ao contrário, tratando-se de assuntos humanos, somente a ação benevolente pode atuar contra a conservação da atual sociedade. Para Brecht, ao final, o que mais importa é o movimento que envolve a transição entre o pensamento dotado de esperanças e expectativas teológicas – a redenção divina pregada pelos Boinas Pretas – rumo ao pensamento materialista em que a exploração capitalista é vista como fruto das relações de exploração capitalista. Conforme se pode verificar na análise de *Santa Joana*, a obra foi proposta didaticamente para sugerir a reflexão no movimento do palco para o público, partindo do pressuposto concernente à tradição do teatro épico de união entre diversão e aprendizado.

Observações finais

Centralizamo-nos em alguns aspectos da peça teatral, *Santa Joana dos Matadouros*, escrita por Bertolt Brecht. Percorrido o caminho da reflexão, a personagem de Joana Dark que, ao fim do enredo, é canonizada como a Santa dos Matadouros. Ela afigura a personagem central na obra supracitada e seu itinerário é fundamental para a compreensão do movimento didático sugerido na peça de Brecht. Como exemplo de obra inserida no contexto da teoria do teatro épico, o dramaturgo sugere, a partir do roteiro percorrido por Joana, a via para os questionamentos e as inquietações da realidade social. Armado por uma orientação dialética, a tensão reinante entre teologia e materialismo se reestruturam ao longo da trama de *Santa Joana*.

Nessa perspectiva, a noção de alienação presente nos primeiros atos da peça passa a ser substituída por uma consciência esclarecida no decorrer da trama. No entanto, Brecht propõe esse caminho para o posicionamento junto à classe trabalhadora, virada que somente pode existir por meio do exercício da inquietação e do estranhamento da realidade social.

Ao longo de todo artigo, procurou-se enfatizar a ideia de que, nas veredas percorridas por Joana em busca do esclarecimento, somente a verdade encontrada no ponto de vista dos explorados pôde, seguramente, descortinar as contradições do modo de produção capitalista pela via da compreensão materialista dos antagonismos de classe. Ao considerar a proposta de teatro épico de Brecht, o aprendizado adquirido se alicerça como

fundamental na observação da identificação do problema da exploração capitalista, especialmente, por meio das pausas marcadas pelo que o autor chamou de *descidas às profundezas* protagonizadas por Joana; e, em um segundo momento, na tentativa de um posicionamento de classe, ou seja, a práxis política.

Logo, toda orientação final de Joana dependeu do diagnóstico proveniente da avaliação materialista dos problemas decorrentes da escolha. A materialidade do movimento de esclarecimento e das contradições de classe enfatizados, neste artigo, foram circunscritas e sublinhadas por Brecht na ideia de *experiência* que, por sua vez, encontrou-se como transmissor das lições didáticas e das injustiças cometidas contra os trabalhadores dos matadouros de Chicago.

Referências

ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: _____. **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34. 2003.

APGAR, Arminda. Misconception and misunderstanding: Brecht and American theatre. In: _____. **Brecht, Broadway and United States Theater**. 2009.

BRECHT, Bertolt. **Santa Joana dos Matadouros**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre o teatro**. Bertolt Brecht. Rio de Janeiro. Nova Fronteira. 1978.

BRECHT, Bertolt. On the experimental theatre. **The Tulane Drama Review**, v. 6, n. 1, Sept. 1961.

EWEN, Frederic. **Bertolt Brecht – his life, his art, and his times**. New York: The Citadel Press, 1969.

FURTADO, Marli Terezinha. Bertolt Brecht e o teatro épico. **Fragmentos: Revista de Língua e literatura estrangeiras**, v. 5, n. 1. 1995.

LÖWY, Michael. Marxismo e religião vão ao teatro. Bertolt Brecht, A Santa Joana dos Matadouros (1931). In: **Caderno de estudos sobre arte e política**, ano 3, n. 2, julho de 2015.

ROSENFELD, Anatol. **Teatro alemão – Histórias e estudos**. Parte I – Esboço histórico, Editora Brasiliense, São Paulo. 1968.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. Editora Perspectiva. 2006.

SCHWARZ, Roberto. A Santa Joana dos Matadouros. In: _____. **Que horas são?** Ensaios. São Paulo: Companhia das Letras. 1987.

Submetido em: 31 jul. 2018

Aprovado em: 09 nov. 2018



**Entre o texto e a cena:
procedimentos de montagem sobre
A peça didática de Baden Baden sobre o acordo**

**Between text and scene:
stage production procedures on
Das Badener Lehrstück vom Einverständnis**

Deise Abreu Pacheco (Dedé Pacheco)¹

Resumo

Artigo que contextualiza e apresenta perspectivas teórico-práticas de abordagem da “peça didática” [*Lehrstück*], tipologia dramática proposta por Bertolt Brecht no final dos anos 1920, baseadas na pesquisa de mestrado intitulada *Experimento do acordo: escritura sobre o aprendizado na tempestade* (USP/2008). O embate da cena teatral com o texto dramático será sinteticamente exposto pelo contraste metodológico entre dois procedimentos de montagem teatral, que descrevem as resultantes estéticas formuladas pelo trabalho sobre a *A peça didática de Baden Baden sobre o acordo* [*Das Badener Lehrstück vom Einverständnis/1929*].

Palavras-chave: Peça didática [*Lehrstück*]. Dramaturgismo. Montagem teatral.

Abstract

This paper describes a theoretical-practical research on Bertolt Brecht’s “learning play” [*Lehrstück*]. The “learning play” consists in a special sort of playwriting developed by the German author in the late 1920s. The paper is based on the researcher’s master’s thesis entitled *Experiment on Consent: scripture of the apprenticeship into the storm* (USP/2008). The clash between the performed scene and the playwriting is briefly exposed through the methodological contrast in two different procedures of stage production. These procedures describe aesthetic results formulated by the research on Brecht’s *Baden Baden Lesson on Consent* [*Das Badener Lehrstück vom Einverständnis/1929*].

Keywords: Learning play [*Lehrstück*]. Dramaturgy. Stage production.

¹ Doutora em Artes Cênicas (Bolsa FAPESP/CAPES 14/04101-9), com estágio de pesquisa internacional na Universidade de Copenhague (Dinamarca/Bolsa FAPESP/CAPES 15/00330-6) e mestre em Artes (Pedagogia do Teatro) pela Universidade de São Paulo (USP), também é bacharel em direção teatral pela mesma instituição. E-mail: dedeista@gmail.com; website: <http://deisepacheco.com.br>.

“Quando o que pensa deparou com um grande temporal, estava num carro grande e ocupava muito espaço. A primeira coisa que fez foi descer do carro. A segunda, tirar o casaco. A terceira, deitar-se no chão. Assim sobreviveu ao temporal, expondo-se em seu menor tamanho.” Lendo isso, disse o sr. Keuner: “É conveniente assimilar as ideias dos outros sobre nós. Do contrário, não nos entendem”.²

Na epígrafe, a conclusão irônica de sr. Keuner³ sobre a fábula lida, evidencia uma contradição: estranhar o que assimilamos pode ser uma forma de acordo. Assim, no embate com a cena teatral, estar de acordo com o texto implica assimilá-lo de tal modo que ponha em crise nossa habilidade em defini-lo, compreendê-lo, articulá-lo. Trata-se de um acordo que nos remete à estranheza da realidade, ao estado das coisas. Desse modo, a fabulação do mundo estranhado pelo texto expõe a crise analítica que o leitor, artista ou espectador tem do próprio mundo como processo histórico. Perceber que não compreendemos as coisas tal qual elas nos são dadas a ver é o reconhecimento da impertinência que nos acomete, é o convite para assumirmos nosso menor tamanho: renunciar à assimilação sobre o que foi estranhado. Desse modo, estar de acordo com a transformação do mundo e de si mesmo em uma atuação que desorganize as relações sociais fundadas na dinâmica ignorância-exploração, implicará estar de acordo com a renúncia ao mundo (tal qual o conhecemos) e a si mesmo (tal qual nos vemos representados). No âmbito da teatralidade, dirá respeito à assimilação estranhada de práticas estéticas que questionem a função da arte *dentro* do processo de produção da cultura.

Neste artigo,⁴ apontarei para algumas questões que problematizam as duas versões de trabalho sobre *A peça de Baden Baden sobre o acordo* (1929), às quais designo por “encenada” e “des-en-cenada”, conforme desenvolvidas em minha pesquisa de mestrado intitulada *Experimento do acordo: escritura sobre o aprendizado na tempestade*.⁵ A escolha pelo desmembramento do adjetivo “encenado” circunscreve dois procedimentos metodológicos diversos, elaborados para acerrar particularidades no âmbito da

² Brecht (2006, p. 90).

³ Personagem, cujas histórias foram escritas ao longo de trinta anos, criada por Bertolt Brecht, cf. *ibid.*

⁴ Agradeço Ana Cláudia Romano Ribeiro pela leitura atenta do texto.

⁵ A dissertação (PACHECO, 2008) foi defendida na Escola de Comunicações e Artes da ECA/USP, com orientação da Prof^a. Dr^a. Ingrid Dormien Koudela. A banca examinadora foi composta pelo Prof. Dr. José Antônio Pasta Jr. (Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/FFLCH – USP) e pela Profa. Dra. Maria Lúcia de Souza Barros Pupo (Departamento de Artes Cênicas da ECA/USP). Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27155/tde-07052009-144853/pt-br.php>>.

teatralidade deflagradas pelo embate entre texto e cena. Na versão “en-cenada”, a pesquisa elaborou dramaturgismo específico articulando uma montagem teatral que visava *pôr em cena* o texto da peça, em diálogo com textos-respostas criados pelas atrizes. Ao passo que na versão “des-en-cenada”, a investigação dedicou-se a equacionar esteticamente às questões desencadeadas pelo *processo* de montagem “en-cenada” da peça. Com isso, a versão “des-en-cenada” opera uma desmontagem do dramaturgismo anteriormente realizado, formulando novas questões e propondo outras perspectivas para se pensar o campo da teatralidade.

Ao longo da versão “en-cenada”, realizamos catorze ensaios-experimentos,⁶ com duas apresentações públicas na cidade de São Paulo: no SESC Pinheiros (28/09/2006) e a convite da Paideia Associação Cultural (06/10/2006). Para criação e realização desta etapa contei com a participação das atrizes Magali Biff, Maria Tendlau e Juliana Jardim. Ao passo que na versão “des-en-cenada”, produzimos doze ensaios-experimentos, com três apresentações: no Teatro da Universidade de São Paulo – TUSP (09/07/2007; 24/07/2007) e no SESC 24 de Maio/SP (21/09/2007). Além das artistas participantes já presentes, somaram-se a elas a compositora e pianista, Michelle Agnes Magalhães, a fotógrafa, Tika Tiritilli, e as atrizes Mônica Sucupira e Thaís de Almeida Prado.⁷

I. Breve contexto sobre a “peça didática” [*Lehrstück*]

As chamadas “peças didáticas”⁸ foram escritas, em sua maioria, no final da década de 1920, às vésperas da queda da República de Weimar e da ascensão nazista. Uma grande variedade de textos de Brecht relacionados ao tema, muitos deles concebidos em contextos diversos entre 1929 e 1956, foram reunidos a partir de um estudo filológico, no início dos anos 1970, pelo alemão Reiner Steinweg,⁹ responsável por trazer à tona a discussão em

⁶ Ensaios que criam determinado material cênico a cada dia, podendo contar com a presença de público participante.

⁷ No dia 24 de julho de 2007, no TUSP, também contamos com a participação da dançarina e cineasta Mariana Sucupira.

⁸ Referem-se a seis peças, a saber: *Voo sobre o oceano* – “peça didática para rapazes e moças, um empreendimento pedagógico”; *A peça didática de Baden Baden sobre o acordo*; *A decisão (A medida)*; *Aquele que diz que sim/ Aquele que diz não* – “ópera escolar” e “peça didática para escolas”; *A exceção e a regra* – “peça sobre dialética para crianças”; *Horácios e Curiácios* – “peça sobre dialética para crianças”.

⁹ R. Steinweg em *Das Lehrstück* reúne 125 anotações de Brecht sobre as peças didáticas, dentre textos teóricos relacionados à peça didática em geral e outras peças específicas, cartas e textos poéticos em que as peças didáticas são mencionadas (KOUDELA, 1991, p. 5).

torno das peças didáticas, desqualificadas por grande parte da recepção crítica das décadas de 1950 a 1970 como uma “fase de transição no pensamento de Brecht” (KOUDELA, 1991, p. 2), ou acusadas “de não passarem de momentos secos, propagandísticos” (PEIXOTO, 1991, p. 106), apresentando um “Brecht político” em detrimento de um “Brecht poeta”.

No Brasil, na linha de pesquisa em Teatro e Educação, a teoria e a prática com a “peça didática” foram sistematicamente investigadas pela professora e pesquisadora Ingrid Dormien Koudela, do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Sua pesquisa descreve e analisa a relação entre pressupostos brechtianos para uma pedagogia do teatro e as especificidades da prática com jogos teatrais, sobretudo, a partir do sistema de trabalho elaborado por Viola Spolin. Koudela propõe, por meio da prática com as “peças didáticas”, uma abordagem pedagógico-estética, enfocando o conceito de “modelo de ação” [*Handlungsmuster*] como exercício de aprendizado coletivo das relações sociais e texto-objeto direcionado à imitação crítica.

No período entre guerras, Walter Benjamin foi quem muito precocemente, em 1931, reconheceu o alcance e o sentido da “peça didática”, compreendendo a iniciativa como um procedimento concomitante e, não excludente, ao projeto de Brecht de empreender uma investigação político-estética para a elaboração do seu teatro épico ou dialético.

Benjamin entendeu a “peça didática” como “um desvio necessário através do teatro épico” (BENJAMIN, 1996, p. 85), uma das tentativas de Brecht em superar a dicotomia entre tendência política e qualidade literária da obra a partir de elementos internos a própria produção estética e seus novos meios de veiculação no aparelho cultural.

O debate entre tendência e qualidade que, segundo Benjamin, àquela altura era marcado por uma antinomia estéril, torna-se ponto de partida para sua conferência no Instituto para o Estudo do Fascismo, em abril de 1934, com o título de “O autor como produtor” (BENJAMIN, 1996, p. 120-136). Benjamin afirma que a condição para que uma obra seja correta do ponto de vista político é que ela também o seja do ponto de vista literário. Em seguida, propõe um tratamento dialético para a abordagem da relação tendência-qualidade em que, em vez de indagar de que modo uma obra se vincula às

relações de produção em determinado período histórico, pergunta: “como ela se situa dentro dessas relações?” (BENJAMIN, 1996, p. 122, grifo do autor).

A questão circunscreve um aspecto decisivo do trabalho de Brecht, radicalizado com a “peça didática”, reconhecido por Benjamin: a proposta pela “refuncionalização” [*Umfunktionierung*] do aparelho cultural.

Brecht criou o conceito de ‘refuncionalização’ para caracterizar a transformação de formas e instrumentos de produção por uma inteligência progressista e, portanto, interessada na libertação dos meios de produção, a serviço da luta de classes. Brecht foi o primeiro a confrontar o intelectual com a exigência fundamental: não abastecer o aparelho de produção, sem o modificar, na medida do possível, num sentido socialista. (BENJAMIN, 1996, p. 127)

As “peças didáticas” ou *learning plays*,¹⁰ segundo tradução do próprio Brecht para a expressão original *Lehrstücke* (BRECHT, 2001, p. 79), foram escritas numa época em que o autor realiza diversos experimentos para investigar a função político-social da obra de arte dentro das relações de produção na organização da cultura no capitalismo avançado.

Essas experimentações têm por objetivo comum intervir no aparelho cultural; a peça didática é concebida com essa finalidade. É planejada, como uma das múltiplas tentativas político-estéticas de Brecht e de seus colaboradores,¹¹ para promover a “refuncionalização” da literatura, da música e do teatro em aparelhos institucionalizados como o rádio e a escola.

Por alguns anos, para dar prosseguimento aos meus experimentos, eu tentei, com um pequeno grupo de colaboradores, trabalhar fora dos teatros, os quais há muito tempo forçados à “venda” da diversão noturna, tornaram-se inviáveis para tais experimentos; nós tentávamos um tipo de ação teatral que pudesse influenciar o pensamento de todas as pessoas envolvidas no trabalho. [...] Estes experimentos eram ações teatrais pensadas não tanto para os espectadores, mas para aqueles que participavam delas. Podemos considerá-las como *uma arte para quem produz e não para quem consome*.

Eu escrevi, por exemplo, peças para escolas e pequenas óperas. A peça *Aquele que diz sim* [*Der Jasager*] é uma delas. Essas peças poderiam ser feitas

¹⁰ Em língua portuguesa, Ingrid Dormien Koudela (1991) propõe “jogo de aprendizagem” como tradução alternativa para *Lehrstück*.

¹¹ Ao longo de sua vida, Brecht trabalhou com a colaboração de muitos artistas, dentre eles, Kurt Weill, Hanns Eisler, Paul Hindemith, Caspar Neher, Peter Palitzsch, Kate Rüllick e M. Wekwerth.

pelos alunos. Outra foi *O Voo de Lindbergh* [*Der Lindberghflug*], uma peça que propõe a colaboração entre escolas e o rádio. A transmissão radiofônica relacionava a música orquestral e as partes solo, com a participação dos alunos das escolas, que cantavam as partes corais e os outros papéis. Para essa peça, Hindemith e Weill escreveram a música. Foi realizada no Festival de Música de Baden-Baden em 1929. *A Peça Didática de Baden Baden sobre o Acordo* [*Badener Lehrstück*] foi escrita para corais de mulheres e homens, e também inclui filmes e *clowns* como *performers*.¹² A música é de Hindemith. *Versuch 12* é uma peça didática: *A Decisão (A Medida)* [*Die Maßnahme*], em que muitos corais operários se uniram e cantaram juntos. O coro foi formado por cerca de quatrocentos operários, enquanto as partes solo foram realizadas por proeminentes atores profissionais. A música é de Hanns Eisler (BRECHT, 2001, p. 80, tradução e grifos meus).¹³

Os experimentos com a peça didática fazem parte do projeto de Brecht em encontrar uma nova posição, i.e., “refuncionalização”, para a produção estética no processo produtivo; a transformação de consumidores em produtores firma-se como estratégia a ser examinada.

Brecht propunha, em suas demonstrações com a “peça didática”, e de um modo amplo, em seu trabalho para a afirmação de um teatro épico (dialético), um modelo para a reestruturação das instituições culturais; inovação técnica, ou estratégia, constituída substancialmente por um *princípio pedagógico*: o autor que, ao escrever, *partilha a técnica de sua escritura*; o intelectual, que ao pensar, *partilha a formulação de seu pensamento*; o encenador, que ao encenar, *partilha o processo de montagem de sua encenação*; trocando em miúdos, o produtor (criador), que ao produzir (criar), *partilha os meios de produção em todo o processo de criação e difusão da obra*.

A prática fundada numa partilha de forças desse gênero foi, sobretudo, ao final da República de Weimar, a aposta brechtiana para estabelecer sua estratégia para a superação da dicotomia entre tendência política e qualidade técnica nas múltiplas formas da produção estética; desde as funções teatrais especializadas como as do intérprete, dramaturgo, encenador, músico, cenógrafo, figurinista, iluminador, etc., até sua surpreendente intervenção em outras instituições da produção da cultura, como no livro (a dramaturgia, o romance, o ensaio, a poesia, etc.), na produção teórica (teoria crítica em arte

¹² Mantive o termo conforme traduzido por John Willett, uma vez que *performer*, neste contexto, refere-se de um modo geral “àquele que atua”.

¹³ Do artigo “The German Drama: pre-Hitler” para o jornal *The New York Times* (24 nov. 1935), *ibid.*, p. 81.

e literatura, formas críticas de comentário político-estético: diários de trabalho, cartas, etc.), na educação formal (o teatro na escola) e na indústria cultural (o rádio e o cinema).

Na operação, a produção estética é forçada a sair de sua posição lateral, não-produtiva (aquele tipo de produção em que os consumidores não têm acesso aos meios de produção), e reagir como uma espécie de “obra-ensinamento”, ou seja, um *teatro didático*,¹⁴ que tem por especificidade, expor em seu corpo (como ação e produto estético) as contradições presentes no modo de produção, que abriga o esquema de funcionamento da organização da cultura.

A “ginástica” brechtiana em contrariar a produção estética em sua instância não-produtiva e fazê-la emergir como “obra-ensinamento” no seio da própria produção da cultura, evidencia uma estratégia limítrofe: a reprodução de um modelo para negá-lo por dentro (PASTA, 2010).

Brecht formula a questão nos seguintes termos,

se não mais podemos aplicar a noção de obra de arte *à coisa que nasce* desde que a obra de arte se transformou em mercadoria, é preciso então abandonar essa noção, com prudência e precaução, mas sem temor, se nós não quisermos que não seja liquidada ao mesmo tempo *a função da coisa* [...] (apud¹⁵ PASTA, 2010, p. 113-114, grifos meus).

Neste contexto, para não ver liquidada a “função da coisa”, e, acima de tudo, com a intenção de “refuncionalizar a coisa”, portanto, que o princípio pedagógico, filosófico e estético das chamadas “peças didáticas” situa-se como interpelação contundente sobre *a função da arte dentro* do processo de produção da cultura.

II. Exercício de dramaturgismo: síntese comentada sobre *A peça didática de Baden Baden sobre o acordo*

Bertolt Brecht escreveu *A peça didática de Baden Baden sobre o acordo* com a colaboração de Elisabeth Hauptmann e Slatan Dudow, e música de Paul Hindemith,

¹⁴ Note-se, por exemplo, o comentário de Brecht sobre a relação entre o conceito de “didático” e sua formulação crítica associada à ideia da “peça didática”: “With the learning-play, then, the stage begins to be didactic. (A word of which I, as a man of many years of experience in theatre, am not afraid). The theatre becomes a place for philosophers, and for such philosophers as not only wish to explain the world but wish to change it”. (BRECHT, op. cit., p. 80).

¹⁵ BRECHT, Bertolt. **Sur le cinéma**. Écrits sur la littérature et l’art.. Paris: L’Arche, 1976, v. 1, p. 214.-215.

composta para corais operários. A peça estreou no dia 28 de julho de 1929, no festival de Música de Câmara Alemã de Baden-Baden, um dia após a apresentação e transmissão pelo rádio (durante o festival) de sua “peça radiofônica para rapazes e moças”, *O voo sobre o oceano*,¹⁶ com música de Kurt Weill e Hindemith. Ambas as peças tratam do tema do progresso técnico a partir da conquista da aviação, contudo assumem características de peça e contrapeça [*Gegenstück*].

A fábula de *A peça didática de Baden Baden sobre o acordo* conta a história de um piloto (Charles Nungesser) e três mecânicos que depois de terem enfrentado o mar e dominado a natureza, sofrem um acidente aéreo. Eles apelam por ajuda à Multidão e o Coro decide que a necessidade da tripulação do avião caído deve ser posta à prova. Realizam-se três inquéritos para examinar se os seres humanos ajudam-se mutuamente e para avaliar se os Acidentados tinham ajudado a Multidão. A resolução é contrária a eles, a Multidão decide que não deve ajudá-los. A partir daí, os Acidentados passam por um processo de desapropriação que culmina com a renúncia de suas identidades, tais quais eles as conheciam, em prol do acordo para a transformação do mundo e de si mesmos.

*A peça didática de Baden Baden sobre o acordo*¹⁷ foi estruturada dramaturgicamente por Bertolt Brecht em 11 Quadros, dos quais farei, a seguir, uma sumária exposição comentada. O exercício de dramaturgismo como síntese comentada indica aspectos relevantes apreendidos em virtude da prática teatral sobre a peça, que conduziu à formulação dos dois procedimentos: “en-cenado” e “des-en-cenado”. Vale destacar, contudo, que o exercício de dramaturgismo se deu *posteriormente* aos ensaios-experimentos realizados sobre os quadros da peça. Portanto, partiu-se do trabalho direto com as práticas de cena para que, a seguir, o campo textual fosse reconhecido e ampliado pela identificação dos complexos temáticos centrais da peça: a *unidade dialética entre ajuda-violência* e o *princípio do acordo* [*Einverständnis*].

¹⁶ A fábula desta peça (anteriormente chamada de *O voo de Lindenberg*) trata da primeira travessia aérea sobre o Atlântico. A peça mostra o domínio do homem sobre a natureza, por meio de um diálogo entre o rádio (que assume os papéis de América, de Nova York, Europa, um navio, o nevoeiro, o sono, a água, os pescadores) e os aviadores, representantes de um coletivo que possibilitou a conquista. Em 1949, o autor mudará o nome de *O voo de Lindenberg* para *O voo sobre o oceano* e lhe acrescentará um prólogo, em resposta ao envolvimento de Charles Lindenberg com a política nazista.

¹⁷ Todas as citações que serão feitas da peça, com tradução de Fernando Peixoto, foram extraídas dessa edição: Brecht (1992, p. 187-211).

Quadro 1, O RELATÓRIO DO VOO: breve relato sobre o surgimento do avião e seu significado para a história da humanidade. É importante destacar que o relatório identifica a época em que surgem os aviões com 'o tempo em que a humanidade começava a se conhecer', e, conclui, atribuindo o feito a 'nossa ingenuidade de aço', 'mostrando o que é possível, sem nos deixar esquecer: o que ainda não foi alcançado' (BRECHT, 1992, p. 191-192).

Quadro 2, A QUEDA: o processo de aprendizagem da peça se inicia com um acidente aéreo de três mecânicos e um aviador que, após ascenderem a grandes alturas (com a máquina aprimorada por muitos outros homens) e dominarem a natureza, são 'dominados pela febre do petróleo e da construção das cidades'. Reconhecem que, com 'a luta pela velocidade' e 'com a pressa da partida', esqueceram o objetivo de sua partida; com esse argumento, os Acidentados pedem ajuda à Multidão, implorando-lhe um pouco de água e um travesseiro para apoiarem a cabeça, porque não querem morrer. O Coro indaga à Multidão se eles devem ser ajudados. A Multidão, que inicialmente diz 'sim', recua diante da questão lançada pelo Coro: 'Eles os ajudaram?' (BRECHT, 1992, p. 192-193).

Quadro 3, INQUÉRITOS PARA SABER SE O HOMEM AJUDA O HOMEM: apresentam-se três inquéritos; no primeiro, o Líder do Coro conta a história do progresso técnico da humanidade; o Coro interrompe várias vezes a narrativa para dizer que, a construção das grandes cidades, a invenção das máquinas, a descoberta da composição do ar, e de tantas outras grandes coisas, não fizeram 'o pão ficar mais barato', contrapõe, assim, ao progresso técnico o processo social: 'A miséria aumentou em nossas cidades/ E já há muito tempo/ Ninguém sabe o que é um homem./ Por exemplo: enquanto vocês voavam, rastejava/ Pelo chão algo semelhante a vocês,/ Não como um homem!'. Ao final do primeiro inquérito, o Líder do Coro indaga à Multidão: 'Então, o homem ajuda o homem?', a Multidão reconhece que não. No segundo inquérito, o Líder do Coro apresenta à Multidão vinte fotografias 'que mostram como, em nossa época, os homens são massacrados pelos homens'. Imediatamente, sem a mediação do Líder do Coro, a Multidão grita 'o homem não ajuda o homem'. No terceiro e último inquérito, o Líder do Coro pede à Multidão que assista a um número de palhaços, em que 'homens ajudam um homem'. Dois palhaços ajudam o gigante doente, Sr. Schmitt, a se mutilar completamente, para tentar aliviar seu sofrimento. A cena é exemplar da didática brechtiana que, ao lançar mão de um modelo associal (i.e., a ajuda *causa* a violência), evidencia o estranhamento da ação. O último inquérito finaliza com a Multidão gritando que 'o homem não ajuda o homem', decidindo-se não ajudar os Acidentados (BRECHT, 1992, p. 193-200).

Quadro 4, A RECUSA DA AJUDA: com a decisão, o Narrador rasga o travesseiro e joga fora a água. Aqui, o primeiro complexo temático da peça (unidade dialética ajuda-violência), é proposto como texto-comentário, cuja leitura é oferecida à Multidão: ‘...em vez de reclamar ajuda, é preciso abolir a violência./ Ajuda e violência constituem um todo, / E é esse todo que é preciso transformar’ (BRECHT, 1992, p. 201).

Quadro 5, A DELIBERAÇÃO: apresentação de diálogo entre o Aviador Acidentado e os Mecânicos, em que o Aviador afirma que irão morrer, ao passo que, os Mecânicos questionam a consciência da mortalidade do Aviador: ‘Nós sabemos que vamos morrer, mas/ E você, sabe?’ (BRECHT, 1992, p. 201-202).

Quadro 6, CONTEMPLAÇÃO DOS MORTOS: o Narrador propõe, por duas vezes, que todos observem fotografias de pessoas feridas e mortas. A reação dos Mecânicos Acidentados à ‘contemplação’ demonstra sua dificuldade de também aceitar a morte, eles dizem (*gritando*): ‘Nós não podemos morrer!’ (BRECHT, 1992, p. 202).

Quadro 7, LEITURA DOS COMENTÁRIOS: expõe o segundo complexo temático, o princípio de *Einverständnis* (estar de acordo); os quatro textos do comentário visam transmitir uma ‘instrução’, uma ‘atitude’: o objetivo da aprendizagem é aprender a ‘morrer’; o Narrador, destacado do Coro, aproxima-se dos Acidentados e lê para eles o ensinamento, apresentando sua atitude como ‘o pensador’: *aquele que interrompe a ação* para propor uma reflexão sobre seu fluxo; *aquele que interrompe o curso dos acontecimentos* para examiná-los e compreendê-los (BRECHT, 1992, p. 202-204).

Quadro 8, O EXAME: a prova para o *Einverständnis* (acordo) culmina com um exame realizado pelo Coro, em que os Três Mecânicos e o Aviador passam, diante da Multidão, pelo aprendizado da *renúncia*: da vaidade, do orgulho, da identidade social, para a assunção de ‘seu menor tamanho’: compreender e poder realizar a experiência de transformação profunda da vida social, pela capacidade de renúncia à glorificação do próprio nome, da segurança familiar, do conforto dos amigos, de seu próprio medo frente às exigências do processo revolucionário (‘revolucionar a revolução’): tomada de consciência para *fazer cessar* (interromper) a continuidade histórica da *exploração* e *ignorância* entre os homens. Ao final do exame, o Aviador Charles Nungesser renega o aprendizado, reiterando sua identidade de *falso sujeito*: a própria ignorância de sua existência humana e histórica: ‘Eu jamais morrerei’ (BRECHT, 1992, p. 204-206).

Quadro 9, ENALTECIMENTO E DESAPROPRIAÇÃO: o Coro pede que o Aviador e os Mecânicos Acidentados renunciem a seu próprio *aparelho*: o avião; que abandonem 'seu motor/ As asas e o trem de aterrissagem'. Uma vez que o Aviador se nega também a entregar seu aparelho, o Coro exige que tudo lhe seja tirado. Os Mecânicos, por seu turno, são enaltecidos por terem conseguido realizar seu aprendizado, o Coro os exalta: 'Levantem-se'. O Aviador torna-se o 'irreconhecível' não-humano: ele que rejeitou seu menor tamanho, morre com seu cargo, o Coro e a Multidão o apresentam: 'Aquilo que aqui jaz sem cargo/ Não é mais humano. Morra agora, você não- mais-humano!'. Ainda assim, o Aviador insiste: 'Eu não posso morrer'. Nesse momento, os Mecânicos Acidentados *firmam sua voz*, tomando a palavra do Coro e da Multidão, dirigindo-a ao Aviador, *aquele que se nega a aprender*: 'Você se afastou do curso das águas, homem./ Você não esteve no curso das águas, homem./ Você é muito grande, você é muito rico./ Você é singular demais./ Por isso não pode morrer'. O Coro finaliza a observância à desapropriação do falso sujeito, com a afirmação da inevitabilidade da morte e da contradição dialética do aprendizado: 'Mas / Quem não pode morrer/ Também morre./ Quem não sabe nadar/ Também nada' (BRECHT, 1992, p. 207-209).

Quadro 10, A EXPULSÃO: o Aviador, o homem que negou seu menor tamanho, deverá partir: 'Seu rosto/ Que nos era familiar, já se torna desconhecido'. O homem é *estranhado*, tirado de sua condição conhecida, aquela que impede que todos nós o vejamos: 'Homem, fale conosco. Esperamos/ Sua voz no lugar de sempre. Fale!/ Ele não fala. Sua voz/ Não sai'. Todos exultam o homem, que *ainda* não conseguiu reduzir-se a seu menor tamanho, *a não ter temer sua partida*: 'Não tenha medo agora, homem. Porém, / Agora você deve partir. Vá logo! Não olhe para trás, vá/ Para longe de nós'. O quadro também é notável em provocar o aprendizado pela contradição: para que nós vejamos (e leiamos) *nossas* atitudes, a partir da condição de o homem: aquele que 'deve partir' para poder *ver-se* re-conhecido como *um* homem (BRECHT, 1992, p. 209-210).

Quadro 11, O ACORDO: o Coro pede aos Três Mecânicos Acidentados, que 'estão de acordo com o curso das coisas', que 'não voltem a mergulhar no Nada', que 'não deixem dissolver-se como sal na água'. Mas que 'morram sua morte como / Têm realizado seu trabalho, / Revolucionando uma revolução'. A partir daí, o Coro lhes dá a tarefa de *reconstruir seu aparelho*: o avião, para usá-lo, dessa vez, para a transformação 'não somente' de 'uma das leis da Terra', mas, sobretudo, da 'lei fundamental: / De acordo [*Einverstanden*] com a qual tudo será transformado, / O mundo e a humanidade, / Antes de tudo a desordem / Das classes sociais; pois a humanidade se divide em duas: / *Exploração e ignorância*'. Os Três Mecânicos

mostram-se 'de acordo' com a transformação. O Coro ainda adverte-os de que devem aperfeiçoar *tecnicamente* 'o aparelho', sem, com isso, esquecerem-se 'do objetivo na pressa da partida'. Os Três Mecânicos afirmam estarem dispostos a reconstruir 'o aparelho'. O Coro, em seguida, exulta que eles: 'Abandonem tudo isso!', enquanto o Líder do Coro brada seu 'Avante!'. Daí para frente, o Coro perfila uma torrente de transformações de tudo *aquilo que será transformado*: 'Quando tiverem melhorado o mundo,/ Melhorem, então, o mundo melhorado./ Abandonem-no!'. A peça finaliza com a assunção, enunciada pelo Coro, da unidade dialética, que descobre a transformação revolucionária do mundo na intersecção entre forças coletivas e individuais: 'Transformando o mundo, transformem-se! Abandonem a si mesmos!'. O gesto do Coro, mais uma vez, é afirmado pelo *acordo* ('Avante!') do Líder do Coro, que encerra a *Lehrstück*, o 'jogo de aprendizado' (BRECHT, 1992, p. 210-211).

III. Confronto estético entre procedimentos de montagem da peça: versão "en-cenada" e versão "des-en-cenada"

Os dois procedimentos de trabalho sobre *A peça de Baden Baden sobre o acordo*, desenvolvidos ao longo de dois anos, os quais designo por "en-cenado" e "des-en-cenado", descobrem perspectivas de abordagem da relação texto e cena, apontando para formas de tratamento da experiência teatral em que a investigação sobre a função da arte, no âmbito da teatralidade, é posta em exame.

Na versão "en-cenada", o trabalho de dramaturgismo colocou em diálogo o texto da peça e os textos-respostas criados pelas atrizes,¹⁸ tendo por eixo os dois complexos temáticos identificados durante os ensaios-experimentos: a unidade dialética ajuda-violência (particularizada pelo Quadro 4) e o princípio do acordo (particularizado pelo Quadro 7). Cada atriz participante descobriu uma posição espaço-temporal tendo em vista a fábula e os quadros da peça: Maria Tendlau situava-se frente aos "Acidentados da história"; Magali Biff aparecia como o "Pensador da história" ou o "Narrador interveniente", posicionada sobre uma maca hospitalar; Juliana Jardim surgia como o "Líder do Coro que rememora a história", deslocava-se de uma posição inicial junto ao público para instalar-se no limiar entre o palco e plateia.

¹⁸ Os textos-respostas criados pelas atrizes, bem como a exposição completa do dramaturgismo realizado sobre a peça, incluindo ensaio fotográfico da fotógrafa Tika Tiritilli sobre as montagens (PACHECO, 2008).



FICHA TÉCNICA:

Proposições Cênicas: Dedé Pacheco, Juliana Jardim e Maria Tendlau

Com: Magali Biff, Maria Tendlau e Juliana Jardim.

Iluminação, cenografia e direção: Dedé Pacheco

Fotos: Cia. Paideia, no Teatro da Paideia (06/10/2006)

Vídeo: Djalma Scartezini (realizado em apresentação no SESC Pinheiros, no dia 28/09/06)

“Experimento do acordo”, versão “en-cenada” (edição curta)¹⁹

Acesso disponível pelo canal: <<https://www.youtube.com/watch?v=wpP6qllD5dI>>.

Na versão “des-en-cenada”, o processo de produção do experimento “en-cenado” foi investigado a partir de outros parâmetros. O lugar da cena e do público foram postos em cheque. O espaço cenográfico assimilou todo o ambiente como espaço de cena, sendo reorganizado por instalações, concebidas com objetos encontrados em caçambas pela rua ou doados. Foi assim que coisas velhas, rotas e inesperadas passaram a ser assimiladas como parte do espaço fabular. Era um novo acordo. O roteiro dramaturgico utilizado anteriormente foi desmembrado em “materiais”, tornado aberto à intervenção direta do público participante. O quadro dos palhaços do Terceiro Inquérito passou a ser lido *com* o público. Aprofundaram-se os embates entre texto da peça e textos-respostas das artistas participantes. Cartas ao público foram instaladas no espaço cenográfico, os textos-respostas geraram novos textos. Além disso, durante o experimento, os espectadores-participantes também podiam se manifestar por escrito, registrando suas observações em objetos cenográficos e mesmo escrevendo-as em meu próprio corpo; a encenadora foi literalmente posicionada *dentro* da narrativa, sendo assimilada pelo quadro cênico.

¹⁹ Para a edição do vídeo foi utilizada a música completa: “Wenn ich dich höre”, do CD *Lila*, de Edith de Camargo (2001), que era parcialmente incluída na montagem original (2006).



FICHA TÉCNICA:

Proposições estéticas: Dedé Pacheco, Juliana Jardim e Maria Tendlau

Artistas participantes: Dedé Pacheco, Maria Tendlau, Juliana Jardim, Magali Biff, Michelle Agnes Magalhães, Mônica Sucupira (também como cinegrafista), Thaís de Almeida Prado e Tika Tiritilli. Participação especial da cinegrafista Mariana Sucupira.

Fotos: Tika Tiritilli, no TUSP (dia 24/07/07)

Edição final das filmagens: Mariana Sucupira

Instalações cênicas e direção: Dedé Pacheco

“Experimento do Acordo”, versão “des-en-cenada” (edição curta)²⁰

Acesso disponível pelo canal: <https://www.youtube.com/watch?v=ei8o-VZJu3k>

“Experimento do Acordo”, versão “des-en-cenada” (edição longa)

Acesso disponível pelo canal: <https://www.youtube.com/watch?v=SQu1bCvLfkI>

Na tabela abaixo,²¹ destaco esquematicamente o contraste entre as duas versões, confrontando, por conseguinte, as relações estéticas quanto aos seguintes aspectos: processo dramaturgico, elaboração técnica, lugar da cena e do público, duração, propósito e previsibilidade da teatralidade, espaço-tempo da cena (encadeamento e simultaneidade), conforto e desconforto quanto à recepção, modalidades de partilha, códigos implicados na relação arte e realidade, formas de acordo cênico.

²⁰ As edições das filmagens da versão “des-en-cenada” foram concluídas em 2014, cerca de sete anos após a realização dos experimentos. Nas edições foram utilizadas somente as filmagens captadas por Mariana Sucupira e Mônica Sucupira, no TUSP (24 jul. 2007).

²¹ O professor e pesquisador Vicente Concilio recepciona minha pesquisa com a “peça didática” destacando as noções que elaborei nessa tabela. Concilio expõe implicações de minha abordagem para perspectivas de análise da cena contemporânea pelo apontamento dos conceitos de teatralidade e performatividade (CONCILIO, 2016, p. 25-28).

TABELA 1 – Contraste entre as duas versões

Versão “en-cenada”	Versão “des-en-cenada”
roteiro fixo montagem do roteiro organizados previamente e ensaiados pela encenadora	roteiro móvel a montagem do roteiro se faz pela ação imediata das artistas envolvidas no experimento: relacionam-se “materiais” e deixam-nos à disposição do experimento
ânsia pelo domínio técnico	assunção da precariedade técnica
divisão palco/plateia	espaço indefinido quanto a localização entre artistas proponentes e público participante
tempo da apresentação definido	tempo indefinido (“acaba quando acabar”, ainda que haja um andamento quanto aos “materiais” como “Quadros” de trabalho sobre a peça)
propósito narrativo fragmentário (anseio fabular)	propósito narrativo que evidencie o fragmentário (mais anseio fabular)
encadeamento que cria uma narrativa prevista	imprevisibilidade narrativa
teatralidade dominada pela forma da cena	teatralidade imprevista
convicção estética	partilha estética
ênfase temporal da cena – predominância de ações contíguas cena afirmada por encadeamento: continuidade da ação fechamento da cena confiada ao roteiro	ênfase espacial da cena – predominância de ações simultâneas cena exposta por sua autora e/ou autoras: interrupção da ação abertura da cena que perturba “o roteiro”
algum conforto quanto à recepção	desconforto quanto à recepção
produto teatral que expõe encadeamento de cenas em controle	“ação produtiva” que expõe cenas, vazios reais (não previstos) “entre-cenas”, hesitação quanto aos modos de explicar e justificar as tarefas estéticas
esforço na exposição de uma teatralidade / teatralidade <i>dada</i> : “artistas responsáveis com o que se produz (e se reproduz) para o público”	desinteresse quanto à definição prévia de uma teatralidade/ teatralidade <i>pode</i> ser encontrada (não está garantida): “artistas e público frente à responsabilidade do que se está produzindo, ou reproduzindo”
arte e realidade aparentemente <i>se distinguem</i> por <i>códigos eminentemente estéticos</i> : palco/plateia; cena encadeada; organização da encenação e “eficácia” técnica (resoluções cenográficas, de iluminação, tipificação, etc), aparência de “coisa elaborada”	arte e realidade aparentemente <i>se misturam</i> por <i>códigos estético-pedagógicos</i> : partilha de situação coletiva, remissão à situações didáticas (leitura em grupo), descontrolo de um discurso fechado, ausência de contiguidade, ausência de organização encenadora, ausência de inteligência narrativa condutora, aparência de ingenuidade estética, aparência de ausência de conhecimentos técnicos (para execução eficaz da cena teatral), aparência de “coisa não elaborada”
cumprimento de percursos / acordo cênico	interrupção de percursos / desacordo cênico

Fonte: Tabela desenvolvida pela autora (2018)

IV. Considerações finais: a assimilação estranhada do acordo

O Narrador – 2. Quando o Pensador se viu numa violenta tempestade, estava sentado em um grande veículo e ocupava muito espaço. A primeira coisa que fez foi sair do veículo, a segunda foi tirar seu casacão, a terceira foi deitar-se no chão. Assim ele venceu a tempestade, reduzido à sua menor dimensão.²²



Dedé Pacheco demonstra o texto do comentário do Quadro 7 na versão “des-en-cenada” (21 set. 2007). Fotos: Tika Tiritilli

A pequena história contada pelo sr. Keuner, citada como epígrafe de abertura deste texto, também é tópica em *A peça didática de Baden Baden sobre o acordo*, como texto de comentário do Narrador interveniente, no Quadro 7. Na citação inicial, foi evidenciada uma contradição: estranhar o que assimilamos pode ser uma forma de acordo. Com isso, fiz notar que, no âmbito da teatralidade, estar de acordo com a transformação do mundo e de si mesmo em uma atuação que estranhe as relações sociais fundadas na dinâmica ignorância-exploração, dirá respeito à insistência na investigação de práticas estéticas que confrontem a função da arte dentro do processo de produção da cultura.

Conforme mencionado, o Quadro 7, intitulado “Leitura dos Comentários”,²³ apresenta o princípio do acordo [*Einverständnis*], um dos ensinamentos centrais na teoria

²² BRECHT, 1992, p. 203.

²³ Ingrid D. Koudela observa que “Brecht entende por ‘comentário’ textos específicos, não a totalidade dos meios teatrais que exercem a função de interromper a ação (como Piscator já havia definido o comentário). Distanciando aquilo que é narrado, aquele que faz o comentário faz com que ‘gestos possam ser citados’. O ‘pensador’ irá assumir gradativamente sua função de comentarista da ação através do coro”. KOUDELA, op. cit., p. 44.

da “peça didática” brechtiana,²⁴ que para o crítico francês Bernard Dort significaria a solução encontrada por Brecht para trabalhar a problemática relação entre indivíduo e coletivo.

Em suas *Lehrstücke*, Brecht propõe uma solução para esta relação inteiramente negativa entre o homem e o mundo. Esta solução é a renúncia, é o *Einverständnis* (o estar de acordo com...). Leia-se *A Importância de Estar de Acordo, Peça Didática de Baden Baden*: para se tornarem homens, os heróis devem renunciar a tudo o que fazia deles heróis (o nome, a consciência de seus feitos...). [...] De fato, após este período das *Lehrstücke*, Brecht admite que, se o homem é feito e pode ser modificado pelo mundo, o mundo também é feito pelo homem, deixando-nos a tarefa de concluir que o mundo, portanto, pode ser modificado pelo homem (DORT, 1977, p. 291-292).

Ao evidenciar a renúncia como “solução” para confrontar as relações entre indivíduo e coletivo frente às representações de mundo tais quais nos são dadas, em que “para se tornarem homens, os heróis devem renunciar a tudo o que fazia deles heróis” (DORT, 1977, p. 291-292), Bernard Dort circunscreve o princípio do acordo [*Einverständnis*] em um plano que organiza, em parte, os embates entre texto e cena apresentados pelo confronto entre os dois procedimentos de montagem da peça realizados em nossos experimentos. A “refuncionalização” da experiência dramaturgica e cênica tratou de tematizar a própria ideia de acordo pela assimilação estranhada da relação entre artistas e espectadores: *aqueles que assistem* também são *aqueles que produzem* (como autores e/ou atores-jogadores)? Como essa perspectiva pode ser constantemente reformulada? A renúncia à noção de “cênico” foi, por conseguinte, a motivação central para que a questão fosse posta em exame. É preciso, portanto, manter-se renunciando ao construído para que o construído possa ser modificado. Ora, os procedimentos “en-cenado” e “des-en-cenado”

²⁴ Heiner Müller aborda criticamente o ensinamento sobre o *Einverständnis*, em sua peça *Mauser* (escrita em 1970, é a contrapeça à peça didática *A decisão/A medida*, de Brecht), segundo Ingrid D. Koudela, “o revolucionário, o indivíduo da história, é reduzido à sua ‘menor grandeza’. Diante da situação extremada das condições da luta revolucionária, o individualismo do revolucionário só pode ser articulado negativamente, como traição às tarefas revolucionárias” (KOUDELA, 2003, p. 25). Sobre *Mauser*, a autora ainda dirá que: “A peça lembra a grande parábola da *Peça de Baden Baden sobre o Acordo*: no número dos *clowns*, os membros do gigante indefeso são serrados um a um, até que permaneça apenas o tronco sem cabeça. Esta parábola, transportada para o coletivo revolucionário de *Mauser*, seria: a revolução também serra este membro mutilado e todos os Mauser antes dele e – o que devemos temer – todos os Mauser depois dele” (KOUDELA, op. cit., p. 74).

são evidentemente construções estéticas, logo devem estar de acordo com a renúncia. Portanto, que sejam abandonados. Avante.

Referências

BENJAMIM, Walter. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política** (Vol. 1). Tradução de Sergio Paulo Rouanet e prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BRECHT, Bertolt. **Teatro completo de Bertolt Brecht** (Vol. 3). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

BRECHT, Bertolt. Das Badener Lehrstück vom Einverständnis. In: **Gesammelte Werke**. Bd. 3. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1964.

BRECHT, Bertolt. **Histórias do Sr. Keuner**. Tradução de Paulo César de Souza e posfácio de Vilma Botrel Coutinho de Melo. São Paulo: Editora 34, 2006.

BRECHT, Bertolt. **Brecht on Theatre – the development of an aesthetic**. Edição e tradução de John Willett. Londres: Methuen Drama, 2001.

CONCILIO, Vicente. **Baden Baden**: modelo da ação e encenação no processo com a peça didática de Bertolt Brecht. Jundiaí: Paco Editorial, 2016.

DORT, Bernard. **O teatro e sua realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Brecht**: um jogo de aprendizagem. São Paulo: Perspectiva, 1991.

KOUDELA, Ingrid Dormien (Org.). **Heiner Müller, o espanto no teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PACHECO, Deise Abreu. **Experimento do acordo**: escritura sobre o aprendizado na tempestade. 321f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

PASTA, José Antônio. **Trabalho de Brecht**. São Paulo: Editora 34; Livraria Duas Cidades, 2010. (Coleção Espírito Crítico).

PEIXOTO, Fernando. **Brecht** – vida e obra. São Paulo: Paz e Terra, 1991.

Submetido em: 06 ago. 2018

Aprovado em: 05 set. 2018



Timochenco Wehbi e um estudo de Bertolt Brecht

Timochenco Wehbi and a study of Bertolt Brecht

Marta Olivia Medeiros¹

Resumo

O artigo apresenta o estudo sobre Bertolt Brecht feito pelo dramaturgo e diretor Timochenco Wehbi (1943-1986). A partir da montagem de *Os fuzis da Senhora Carrar* por estudantes da Escola de Arte Dramática (EAD), ele levantou, como assistente de direção, elementos básicos do método de Brecht e adequação da montagem na perspectiva do Teatro Épico para um grupo de estudantes de uma escola pública de Franco da Rocha, no estado de São Paulo, entre 1967 e 68. Observou ainda a receptividade da peça entre os alunos e a continuidade de um possível trabalho com dramaturgia pela formação de um grupo de teatro na escola. Os resultados compuseram a dissertação de mestrado apresentada para obtenção do título pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo em 1972.

Palavras-chave: Timochenco Wehbi. *Os fuzis da Senhora Carrar*. Bertolt Brecht. Sociologia do Teatro.

Abstract

The article shows the study about Bertolt Brecht made by the playwright and director Timochenco Wehbi (1943-1986). As from the montage of *Os fuzis da Senhora Carrar* by students from Escola de Artes Dramáticas, he gathered, as assistant director, basic elements of Brecht's method and adequacy of montage in a perspective of Epic Theater for a student group in a public school in Franco da Rocha, in São Paulo state from 1967 up to 1968. It has been also noticed the receptivity of play between the students and the continuity of possible work school with dramaturgy by the theater group formation. The results composed the master's dissertation showed in order to obtain the title of Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas of Universidade de São Paulo in 1972.

Keywords: Timochenco Wehbi. *Señora Carrar's Rifles*. Bertolt Brecht. Sociology of theater.

1 Mestre em Letras pelo Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (DTLLC-FFLCH-USP) com a dissertação *Timochenco Wehbi: teórico, dramaturgo e encenador* (Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-18042018-123806/pt-br.php>>.). Atua como coordenadora de licenciatura em Letras nas Faculdades Integradas Potencial (FIP), em Cotia, no estado de São Paulo, e como professora de Língua e Literatura Portuguesa e Brasileira em escolas de Ensino Médio e curso pré-vestibular. E-mails: marta.medeiros@usp.br ou armazenedeideia@gmail.com.

Breve histórico da pesquisa

Os estudos acerca da obra de Timochenco Wehbi foram iniciados em 2010, com a consultoria do professor Ariovaldo José Vidal do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). A ideia inicial era, num projeto de Iniciação Científica nesta então segunda graduação em Letras pela USP, estabelecer uma ligação entre a obra do prudentino e a dramaturgia dos anos 70 no Brasil. Imediatamente iniciaram-se contatos com a família e seus amigos de Presidente Prudente, no interior de São Paulo. Em 2012, Selma Wehbi, irmã e representante do autor, falecido devido a um tumor cerebral em 1986, aceitou disponibilizar o material para um estudo com a obra de Timochenco e sua representatividade na cena teatral de São Paulo. Ela não mediu esforços para que os materiais divididos entre os integrantes da família, o Centro Cultural Matarazzo, que abriga a Secretaria de Cultura de Presidente Prudente, e a Oficina Cultural Timochenco Wehbi, que funcionou até 2017 na cidade natal do dramaturgo, fossem reunidos e disponibilizados para consulta e pesquisa. Dada a extensão do material, que incluía peças inéditas, optou-se pelo amadurecimento de uma proposta para Mestrado e não mais Iniciação.

Aprovada no programa de pós-graduação em 2013, iniciei, sob a orientação do professor Ariovaldo, o trabalho com as peças inéditas inicialmente fazendo uma edição do texto e deixando-o acessível a qualquer leitor para em seguida estabelecer uma poética do autor. Adotamos ainda como viés inerente ao projeto, devido à natureza do trabalho proposto, traçar um breve perfil biográfico intelectual de Timochenco. Durante o exame de qualificação, em 2015, os apontamentos dos arguidores – professora Maria Silvia Betti, do Departamento de Letras Modernas (DLM-FFLCH), e professor Marcos Antonio de Moraes, do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP) – confirmaram que o caminho escolhido apresentava uma série de fragilidades, pois o estabelecimento da obra necessitaria de uma base teórica da Crítica Textual, o que não estávamos fazendo. O desejo era trabalhar o texto de maneira a deixá-lo mais “vivo”, ou seja, possível de ser encenado nos tempos atuais e de ser lido por qualquer leigo sem grandes dificuldades. Com orientações que não apenas levantaram problemas como também demonstraram possíveis soluções para o quadro, optamos por regressar ao modelo inicial de trabalho, que

contemplava o estudo biográfico intelectual do dramaturgo e, ao mesmo tempo, fizesse uma apresentação de sua obra dramaturgical encenada e publicada em livro de 1980, pela Editora Polis, bem como dos trabalhos de titulação (Mestrado e Doutorado) e do projeto de Livre-Docência. Logo, o trabalho apresentado e aprovado em outubro de 2017, sob avaliação da professora Maria Silvia Betti e do professor Welington Andrade, da Faculdade de Comunicação Social Cásper Líbero, de São Paulo, faz uma apresentação do autor e de seus trabalhos como teórico, dramaturgo e encenador. Não se dispensa, futuramente, a retomada de um estudo com o material inédito que já se encontra parcialmente editado.

O dramaturgo prudentino

Timochenco Wehbi nasceu em Presidente Prudente, estado de São Paulo, no dia 14 de março de 1943, filho de Adelina Forti Wehbi e do comerciante libanês Naim Wehbi. Caçula entre os quatro filhos do casal - Selma, Farru e Vera - ele foi criado entre o armazém do pai e os circos que se estabeleciam com certa regularidade na pacata cidade interiorana, num terreno em frente ao comércio da família. Sendo o pai alguém que compreendia a necessidade de auxílio dos artistas ao iniciarem suas temporadas, quando dependiam de uma boa bilheteria para comprar água e alimentos, Sr. Naim vendia o que eles precisavam para pagamento posterior, quando as apresentações já faziam algum sucesso e rendiam. Era natural, portanto, que os filhos do benfeitor tivessem livre acesso ao circo e contato constante com os artistas. Isso ajudou a despertar em Timochenco o gosto pela arte e pela representação.

Após os estudos primário e secundário em Presidente Prudente, entre os anos 50 e 60, ele foi aprovado para o curso de Ciências Sociais da UNESP (Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho) no campus de sua cidade natal em 1961. Lá cursou os dois primeiros anos, quando decidiu pedir transferência para a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo (USP), atual Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH). Ainda na cidade natal, em 1963, atuou como presidente do Cineclubes da Faculdade de Filosofia de Presidente Prudente, demonstrando ser o cinema uma paixão adolescente e que seria complementada pelo teatro quando se estabeleceu na capital paulistana em decorrência da chegada à USP.

Em 1964, Timochenco iniciou sua carreira como professor: lecionou Língua Portuguesa no Liceu Siqueira Campos, no bairro do Cambuci, em São Paulo. No ano seguinte passou a ensinar Língua Inglesa no Liceu Marechal Deodoro, também em São Paulo. Além disso, em 1965, foi membro da Assessoria de Censura de Rádio e TV do Juizado de Menores de São Paulo, relatando em sua tese de doutorado sobre a formação do grupo Teatro da Cidade, de Santo André, que o estabelecimento desse contato com os órgãos oficiais de censura devia-se ao desejo de apreender a dinâmica de como se aplicavam limitações a produções artísticas, o que diminuiria os riscos de proibições em sua atividade como dramaturgo.

Concluiu o bacharelado e a licenciatura em Ciências Sociais pela USP em 1966, quando iniciou atividade como professor de Língua Portuguesa no Ginásio Estadual Benedito Fagundes Marques, em Franco da Rocha. O período marcou um momento importante para sua formação por ter sido o local em que se desenvolveria a pesquisa sobre Brecht a partir da montagem de *Os fuzis da Senhora Carrar* pelos alunos da EAD/USP. A pesquisa ocorreu entre 1967 e 68 e ele participou como assistente de direção da colega Dilma de Melo Silva, diretora da montagem, levantando tanto os conceitos básicos do método do estudioso alemão como também a receptividade do espetáculo para estudantes da escola pública, observou detalhes e dificuldades enfrentados pelo grupo no processo de ensaios, na montagem e, conhecendo os estudantes que formavam o público, estimulou que a EAD levasse a peça ao município, promovendo uma mudança positiva àqueles jovens que tinham a televisão como praticamente única forma de lazer. O foco ao método e texto de Brecht concentrou-se no Mestrado, sendo que em seu Doutorado *O drama social do teatro no Brasil*, Timochenco analisou a formação e atuação por cerca de dez anos do grupo Teatro da Cidade de Santo André, em São Paulo; e no projeto de Livre-Docência - *Uma contribuição portuguesa à história do teatro brasileiro: o papel de Francisco Santos* - que o levou a Portugal entre 1983 e 84, propôs observar as contribuições portuguesas de Francisco Santos ao teatro brasileiro, projeto que não pôde concluir em decorrência de sua morte precoce. Desligou-se da escola estadual em 1969.

Em 1970, estreou como dramaturgo com a peça *A vinda do Messias*, encenada no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC-SP) contando com a direção de Emilio di Biasi e com a atuação da premiada Berta Zemel como Rosa, a personagem do monólogo. A peça rendeu o prêmio Revelação de Autor de 1970 pela seção paulista da Associação Brasileira de

Críticos Teatrais que, dois anos mais tarde, passaria a se chamar Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA). As outras peças e estreias foram: *Palhaços* (1971); *A dama de copas e o Rei de Cuba* (1973); *A perseguição ou O longo caminho que vai de Zero a Ene* e *Vozes da agonia ou Santa Joaquinha e sua cruel peleja contra os homens de guerra, contra os homens d'igreja* (1974); *Bye, bye Pororoça* (1975); *Morango com chantilly* (1986); e a póstuma *Curto-circuito* (1987). A peça *A dama de copas e o Rei de Cuba* foi encenada em 1974 em Portugal e, em 1980, na Colômbia.

Timochenco tomou parte como membro de júri de festivais de teatro no Brasil com atuação intensa entre 1968 e 72, quando também obteve o título de mestre em Sociologia. O título de doutor foi concedido em 1980 com pesquisa sobre a formação e atuação do grupo Teatro da Cidade, de Santo André. As pesquisas de livre-docência foram iniciadas em 1979, quando, como docente do Departamento de Comunicações e Artes da Escola de Comunicações e Artes (ECA-USP), manteve contato com a professora Yolanda Lulhier dos Santos, neta do empresário, ator, diretor e dramaturgo português Francisco Santos e que apresentou ao colega o pouco material registrado no sul do Brasil sobre as contribuições do avô para a dramaturgia brasileira como a fundação de companhias teatrais e cinematográficas. Com bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian, viajou a Portugal (Lisboa, Coimbra e Porto) onde permaneceu por seis meses, entre 1983 e 84, para levantamento de dados e materiais sobre as raízes e colaborações de Francisco Santos para a dramaturgia portuguesa, contando com apoio do professor Manuel Laranjeira D'Areia, diretor do Museu Antropológico da Universidade de Coimbra.

Como docente desde 1964, atuou em São Paulo e região metropolitana, incluindo, em 1969, cursos de teatro na Fundação das Artes, importante centro de estudos em operação na cidade de São Caetano do Sul (SP). A docência superior iniciou-se, inclusive, em 1969 como instrutor voluntário do Departamento de Ciências Sociais da USP, passando também pela ECA-USP de 1970 a 86. Trabalhou na Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP-SP) entre 1971 e 78, ausentando-se apenas no ano de 1973, além de trabalhar também em outras faculdades particulares da cidade.

Como diretor teatral atuou, entre 1968 e 71, na Fundação das Artes de São Caetano do Sul e em Presidente Prudente em 1968. Foi premiado como Cidadão Benemérito de Presidente Prudente em 1973 e com Menção Honrosa no Prêmio Anchieta de 1977 para a peça *Vozes da agonia*. Suas publicações superaram o campo acadêmico: também atuou

como crítico de cinema para o jornal *O Imparcial*, de Presidente Prudente, entre 1963 e 64, para os paulistanos *Jornal da Tarde*, de 1968 a 69, e *Folha da Tarde* em 1969. Em 1980 lançou *O teatro de Timochenco Wehbi*, pela Editora Polis, reunindo 6 peças (*A vinda do Messias*, *Palhaços*, *A dama de copas e o Rei de Cuba*, *A perseguição ou O longo caminho que vai de Zero a Ene*, *Vozes da agonia ou Santa Joaquina e sua cruel peleja contra os homens de guerra, contra os homens d'igreja* e *Curto-Circuito*). Em 2013, a Editora Terceira Margem reeditou as peças publicadas em 1980 pela Editora Polis sob organização do pesquisador Heitor Capuzzo e da professora Dilma de Melo Silva. O trabalho está dividido em dois volumes (volume I: *Reflexões sobre o teatro* e volume II: *Produção teatral*), sendo parte do volume I os trabalhos de Mestrado, Doutorado e projeto de Livre-Docência e do volume II, além das peças publicadas em 1980 e da inédita em livro *Bye, bye Pororoca*, uma reunião de depoimentos de colegas de dramaturgia e atividade acadêmica, amigos e estudiosos de sua obra.

Sua vida foi abreviada em meio a atividades profissionais intensas, uma série de textos inacabados, crescente repercussão de seu trabalho como dramaturgo e a atuação acadêmica na ECA-USP como docente e orientador de pesquisa. Timochenco estava reunido em família, dias antes de seu aniversário, quando teve um mal-estar e foi levado ao hospital. O diagnóstico de um tumor cerebral foi dado no dia 12 de março, dois dias antes de seu aniversário de 43 anos de idade. Assistido pela irmã, Selma, ele ficou hospitalizado por mais alguns dias e recebeu alta já bastante debilitado. Faleceu em casa, sob os cuidados dos familiares, no dia 22 de março de 1986, exatos dez dias após o diagnóstico. Vale lembrar que neste mesmo ano, celebraram-se os 30 anos de falecimento de Brecht com o chamado Ano Brecht no Brasil.

Muitas foram as homenagens recebidas em 1986: a Fundação das Artes de São Caetano do Sul deu a seu teatro o nome de Timochenco Wehbi. Também recebeu seu nome a I Mostra de Teatro Estudantil de Presidente Prudente. Em 1989 a Universidade do Oeste Paulista (Unoeste), em Presidente Prudente, deu a seu Teatro de Arena o nome de Timochenco Wehbi. Em 1990 instituiu-se o *Prêmio Timochenco Wehbi* no Concurso Nacional de Dramaturgia promovido pelo SESC Vila Nova em São Paulo. No ano seguinte, inaugurou-se a Oficina Cultural Timochenco Wehbi, em Prudente, que funcionou até 2017. Ela produziu, em parceria com a Cass Filmes e Poiesis Organização Social Cultural, o documentário *Palhaços* sobre a vida e obra do dramaturgo. O lançamento ocorreu em 2010,

durante a exposição *Teatro Vida, Tempo... Timochenco*, produzida pela Secretaria de Cultura e Turismo de Prudente.

Em 2016, nos 30 anos de sua morte, os alunos-atores do curso técnico de teatro da Fundação das Artes promoveram leituras do texto de suas peças *A dama de copas e o Rei de Cuba* e *A perseguição ou o Longo caminho que vai de Zero a Ene*, de abril a novembro. Em 2017, ocorreu o lançamento do filme *História & estórias – cem anos*, em comemoração aos 100 anos de Presidente Prudente e com uma homenagem ao dramaturgo como destaque no cenário cultural prudentino. Também o Museu e Patrimônio Histórico de Presidente Prudente organizou uma exposição de objetos, quadros e livros do dramaturgo. Ainda hoje é constantemente encenado, sobretudo em São Paulo. A montagem mais recente foi de *Palhaços*, sob direção do ator Alexandre Borges e com o humorista Dedé Santana como Careta e Fioravante de Almeida como Benvindo, no Centro Cultural Banco do Brasil, de março a maio, e no Teatro Augusta entre junho e julho, ambos na capital paulista.

Muitas foram as discussões sobre os significados que seus textos traziam, como representação de um momento político delicado e um desejo de dar voz a personagens revelando quem são, o que sentem e como veem o mundo em suas configurações de prazer e medo, alienação e fantasia. Uma de suas provocações mais fortes foi o desejo de criar um teatro preocupado em colocar em cena as dificuldades das massas oprimidas que vivem sob o signo da ditadura e são, intencionalmente, expostas à alienação pelos meios de comunicação de massa.

Estudo de mestrado: *Brecht num outro tempo, num outro espaço*

A titulação como Mestre em Sociologia pela Universidade de São Paulo aconteceu em 1972 com o trabalho *Brecht num outro tempo, num outro espaço*, sob orientação do professor Ruy Coelho, contando em banca com os avaliadores professores João Baptista Borges Pereira e Sábato Magaldi; em seus agradecimentos, Timochenco Wehbi refere-se ao crítico Anatol Rosenfeld, ao professor Isidoro Blickstein e à colega Dilma de Melo Silva. O trabalho está dividido em duas partes: a primeira aborda o autor e a peça *Os fuzis da Senhora Carrar* em pesquisa bibliográfica e acompanhamento dos ensaios da montagem pelos atores do curso de Interpretação da EAD; e a segunda apresenta os resultados de uma pesquisa de campo com alunos na mencionada escola de Franco da Rocha.

As dificuldades para a definição de uma sociologia do teatro, aliadas à complexidade do teatro como objeto de estudo, pois as pesquisas à época concentravam-se na bibliografia e deixavam para um segundo plano os trabalhos de campo, motivaram o estudioso a propor levar da bibliografia para a sala de espetáculo a avaliação dos efeitos esperados e produzidos pelo autor alemão. A situação que proporcionou a proposta foi a montagem de *Os fuzis da Senhora Carrar* feita pelos estudantes da EAD, que funcionava como uma adequada possibilidade de levar para pesquisa os efeitos da apresentação a um grupo que não possuía tradição de frequentar o teatro, tampouco via outra forma de cultura em sua vida que não fosse a televisão.

A primeira parte do trabalho fixou-se na análise de como o método brechtiano se aplica na prática teatral a partir da bibliografia de e sobre o autor, de obras específicas em Sociologia do Teatro e também em obras teóricas sobre estéticas teatrais, além das observações do pesquisador no ambiente de ensaio da montagem e nos registros da própria EAD de fichas cadastrais. Esboça-se, a partir daí, uma ideia inicial de teatro, das relações que se estabelecem entre o texto, os encenadores e a direção. Além disso, o autor registrou nesta parte uma breve cronologia de vida e obra de Brecht com dados essenciais do dramaturgo alemão.

Partindo do conceito essencial de que teatro é uma manifestação social com participação de atores e público num certo local e determinado tempo, fazendo o indivíduo superar sua existência cotidiana e levando-o a uma imaginária, percebe-se que essa reunião conduz a uma situação dramática cujas formas de comportamento podem ser passíveis de alterar estruturas sociais e são guiadas por um diretor cênico, autoridade estética da instituição socioteatral. Nesta parte do estudo, Timochenco aponta que o que se encena não é exatamente o que o autor criou, devido à influência sofrida pela obra do grupo intermediário (encenadores) até que se chegue ao público. Este é o problema essencial de seu trabalho: quantificar e qualificar essas refrações, que seriam, em suas palavras “desvios aos modelos teóricos”.

Teatro é produto de uma sociedade, capaz de desvendar mistérios da natureza humana, de sensibilizar, de divertir. Foi historicamente consumido por elites, mas também se fez acessível a outras camadas sociais, pois houve formas de apresentação destinadas ao povo e em todo esse complexo panorama questiona-se qual a função social do teatro na contemporaneidade. Devido à variedade de estilos e de públicos, certamente, o teatro tem

uma variedade de funções e neste momento vê-se que, entre outros teóricos, Brecht concentrou parte de seu trabalho na delimitação dessas funções, o que o estudo de Timochenco Wehbi busca demonstrar, verificando na prática as propostas teóricas.

Os objetivos da pesquisa mostravam que o sujeito-investigador se ocuparia de observar a preparação da montagem e já se deixou claro que ocorreriam naturais desvios do modelo teórico de Brecht para a prática dos jovens atores e encenadores. Por isso, sempre se levou em consideração dois campos da pesquisa: o que foi efetivado e como ele deveria ser efetivado. Entre as hipóteses levantadas, estava claro que os desvios poderiam ser responsáveis por mudanças na apreensão das proposições gerais do autor e que o público estava muito mais influenciado e acostumado com formas de arte e de comunicação que seguiam padrões tradicionais, sem uma tomada de posição crítica, como é natural no método épico do alemão. Desse modo, partiu-se para a observação e análise dos grupos envolvidos na montagem e na recepção da peça.

A peça

Os fuzis da Senhora Carrar é de 1937 e está estruturado em apenas um ato. A história se passa na região de Andaluzia, na Espanha, e se concentra na resistência de uma viúva de pescador (Senhora Tereza Carrar) a permitir que seus dois únicos filhos (Juan e José) se unam ao exército republicano espanhol e que seu irmão (Pedro Jaqueras) se apodere dos fuzis escondidos pelo marido, antes de morrer na guerra. Pressionada por todos, inclusive os vizinhos, enquanto espera o retorno do filho mais velho, a Senhora Carrar mantém a atitude de alguém que não toma parte no conflito, mas que mudará de opinião ao ver o filho Juan ser trazido morto, após os revoltosos metralharem seu barco de pesca. Diante disso, ela não pode ficar indiferente e assume as armas, entrando no combate. A peça trata da Guerra Civil Espanhola, conflito que durou cerca de três anos, entre 1936 e 39, e que evidenciou a situação histórica de caos após a Proclamação da República e a tentativa dos generais Mola e Franco de derrubar um governo constituído legalmente, dividindo a sociedade entre republicanos e franquistas, com um saldo de milhares de mortes.

O teatro de Brecht e sua função social

Conhecido pelas inovações que promoveu no teatro alemão do século XX, Bertolt Brecht vincula sua arte a preocupações político-sociais e afirma que o estabelecimento de um teatro épico não foi inovação de sua poética, mas que mudanças já haviam sido observadas em outros autores alemães como Lessing, Schiller, Büchner, Hauptmann e a influência decisiva para Brecht vinda de Piscator, de quem se torna amigo em 1925, com seu Teatro Revolucionário focalizando a luta de classes. Conforme aponta Anatol Rosenfeld (1997, p. 133), o autor chega a confessar-se influenciado, na sua concepção épica, pelo teatro chinês, medieval e até shakespeariano, sem contar que elementos narrativos estão presentes desde o teatro grego com o estabelecimento dos coros, prólogos e epílogos. Mesmo com o reconhecimento de não haver um ineditismo nessa teorização por parte dele, não se pode negar que essa aplicabilidade que Brecht deu às inovações foi objeto de estudo frequente, sobretudo a inserção do teatro narrativo, em sua obra e prática teatral.

Baseado no estudioso Paolo Chiarini, recém-traduzido naquele momento, Timochenco menciona que o teatro de Brecht pode ser dividido em quatro etapas básicas de produção, buscando encontrar a melhor forma de comunicar ao público as contradições do mundo burguês: a fase inicial, até 1924, em que se identificam influências do teatro expressionista, mostra a individualização do homem na sociedade capitalista; até 1929 ele passará a entender a sociedade como condicionadora dos comportamentos individuais; desse momento até 1937 a produção dramaturgica torna-se didática, sob influência marxista e vê-se o comportamento do indivíduo determinado pelas condições econômicas, políticas e sociais; na fase final, até o falecimento em 1956, tem-se o amadurecimento das críticas, atingindo a essência do mundo burguês. E tendo em vista a organização de indivíduo e sociedade nessa primeira metade do século XX, pode-se considerar que a oposição ao teatro aristotélico, estabelecendo uma teoria épica ou narrativa, é natural para um tempo em que o homem se tornou um crítico forçado a interagir com o mundo e a tomar decisões, como se vê na mudança de conduta repentina da Senhora Carrar, diante da morte do filho inocente. Estaria nisso uma representação do chamado “efeito v” ou “efeito de distanciamento”, defendido por Brecht como técnica de interpretação em que os atores se encontram com fatos insólitos que exigem ou necessitam de uma imediata ação?

De fato, Brecht elencou em seu *Pequeno organon para teatro* uma forma épica ou narrativa como possibilidade de o mundo atual poder ser sempre representado respeitando apenas a condição de que possa ser transformado: o ator observa e toma partido ou posição crítica na situação, sendo impelido nela à ação, não pela emoção, pois possui uma concepção de mundo que o faz raciocinar. Os elementos cênicos também são transformados com a utilização de títulos, cartazes, projeções de filmes ou slides, quebra da ilusão por meio também da iluminação não mais dramática, mas clara o suficiente, utilização de canções com letras de crítica ou protesto e a postura do ator voltando-se à plateia como se não houvesse separação entre palco e plateia.

A montagem da EAD

A atuação de Timochenco Wehbi como assistente de direção na montagem de *Os fuzis* marcou sua estreia no teatro em 1967. Foram feitas três sessões noturnas, com uma hora de duração cada, no Auditório da EAD. Contou-se com elenco de oito atores, um sonoplasta e um iluminador, todos alunos do curso de Interpretação da EAD, além da diretora cênica e do assistente. O desafio para ele se impôs logo no primeiro momento, pois era preciso fazer a análise da organização da montagem sem qualquer envolvimento com o diretor cênico, a fim de que houvesse idoneidade no processo e na crítica, natural nas pesquisas de campo. Dessa forma, ele mesmo registra que “o controle de toda a situação sociodramática exigiu uma atuação do sujeito-investigador em dois níveis: de um lado a constatação do processo de encenação tal qual propunha a direção, do outro lado a crítica da efetivação da encenação” (WEHBI, 2013, p. 55).

Com o trabalho dividido em duas partes (etapa analítica e etapa expressiva), o estudioso pôde acompanhar, na primeira, tanto a preparação analítica dos atores sobre o texto em questão, os métodos ou pressupostos do teatro brechtiano e o contexto sociocultural da Guerra Civil Espanhola, quanto o repertório de leituras e preparações conduzido pela diretora e prejudicado pelos ensaios ocorrerem à noite, após o período das aulas, e contando, infelizmente, com baixa adesão da equipe. A fim de diminuir os impactos que este problema impôs ao trabalho, exigiu-se a leitura de “O teatro épico”, de Anatol Rosenfeld, o que não foi feito por todos da equipe, bem como o trabalho escrito sobre a Espanha da época, executado por apenas metade da turma. Além dos problemas

com o envolvimento da equipe nessa parte teórica, a direção cênica também precisou administrar problemas com o próprio texto e sua tradução para o português. Conforme mencionado por Timochenco, a linguagem possui uma importância fundamental para Brecht, à medida que as palavras possuem função social e, nesse sentido, a tradução precisou ser “retocada” pela diretora que alterou da 2ª para a 3ª pessoa do discurso.

A etapa expressiva, com a passagem do texto para o palco, viveu alguns desafios, mas, por outro lado, contou com o atendimento das demandas da direção com maior dedicação. Aos atores foi solicitado que montassem uma “história de vida” de sua personagem sempre procurando relacioná-la ao contexto social em que se encontrava inserida. Isso possibilitou ao grupo entender as questões de luta pelo poder na Espanha e a questão essencial da peça: tomar uma posição imediata frente a um problema da realidade quando não se pode permanecer neutro. No entanto, mesmo com a atividade prévia, ficou claro que os atores tinham dificuldades em trabalhar a estrutura central e coletiva da peça pelo fato de estarem fortemente influenciados pelas montagens que partem dos trabalhos individuais para só depois se juntar tudo. Houve quem fizesse com sacrifício e bem seu papel, enquanto outros estavam em cena para apresentar suas falas sem se relacionarem com outros elementos, conforme Timochenco mencionou:

Contudo os atores se mostraram pouco flexíveis a este tipo de trabalho, pois estando influenciados por montagens que partem de trabalhos individuais para depois se juntar tudo, trabalhar a partir da estrutura central da peça, era-lhes muito difícil. Alguns conseguiram ultrapassar essa barreira, conseguindo um trabalho eficiente; outros limitaram-se apenas a decorar o texto, despejando suas falas sem qualquer relacionamento com os outros elementos. (WEHBI, 2013, p. 57-58)

Em seguida, uma nova e preocupante situação se estabeleceu: descobriu-se que a estrutura da peça é aristotélica e não épica. A diretora cênica novamente aprofundou os estudos e confirmou pela pesquisa bibliográfica que o autor afirmava ser *Os fuzis* uma peça naturalista, mas possível de ser encenada epicamente. Para isso, inseriram-se projeções documentando a Guerra Civil Espanhola e apresentando ao público o contexto em que as personagens viviam. Com isso, foram integrados 26 slides e 14 minutos de projeção na montagem, narrando os acontecimentos. Estabeleceu-se ainda mais forte o “distanciamento” no nível da interpretação dos atores, com a inserção de cores no figurino que demonstravam a cisão em cena: vestidos na cor cinza estavam refletindo as ideias de

neutralidade da Senhora Carrar, enquanto os que usavam trajes marrons pregavam a luta na linha de frente do combate. A maquiagem também acentuou a intenção de transformar os jovens em cena em caricaturas de velhos e a iluminação prezou pelas cores claras para não atribuir nenhum tom dramático à peça.

Neste momento, a função de assistente de direção fez Timochenco levantar uma série de questões sobre o quanto essas inserções realmente fariam da peça naturalista uma montagem épica. Além disso, ele questionou a responsabilidade tanto da diretora quanto dos atores nessa situação: seria uma falha no desempenho de sua atividade como “chefe” da situação não identificar o problema antecipadamente? Os atores também não estariam sentindo alguma dificuldade em atender as demandas da montagem justamente por não compreenderem as questões de teatro aristotélico e teatro épico? Os apontamentos do sujeito-investigador levaram à constatação de que a atuação da direção era autocrática, ou seja, revestia-se de poder absoluto e absorvia toda a iniciativa do grupo, polarizando toda decisão, planejamento e controle dos atos dos demais.

As conclusões a que chegou Timochenco Wehbi neste fim de primeira parte da dissertação apontam que a direção seguiu a solução apontada pelo próprio Brecht para uma encenação épica de um texto dramático, mas a peça acaba realmente por emocionar desde os atores até o público, o que ultrapassou o poder da direção cênica. Evidenciou-se, assim, de acordo com sua análise, que a EAD fazia uma formação deficiente, uma inadequação da peça do autor às suas próprias teorias e o não controle da direção à situação estabelecida. Dois meses de ensaio não poderiam, dentro da avaliação do pesquisador, atender às necessidades dos atores e da montagem; eles mantiveram uma postura sem questionamentos ou restrições das proposições da direção no estudo de Brecht. Tudo isso deixou claro na pesquisa que a formação da Escola não oferecia um panorama das funções sociais e políticas do teatro, ficando meramente no exercício prático de uma formação técnica a fim de atender a necessidades profissionais/comerciais, o que já estava evidenciado pela verificação no currículo do curso de um privilégio para a formação prática em detrimento grande ao aparato teórico que poderia e deveria ser oferecido por uma Sociologia do Teatro como disciplina obrigatória.

A pesquisa de campo com alunos de Franco da Rocha

Após três apresentações da EAD, Timochenco Wehbi resolveu levar a peça para seus alunos em Franco da Rocha. A partir de uma amostra de 40 alunos, divididos em dois grupos com 20 integrantes cada, dos períodos matutino e noturno, a pesquisa observou a recepção e compreensão da peça e elencou também os desvios que o modelo épico, num texto aristotélico, pôde eventualmente trazer ao grupo. Cabe lembrar que o sujeito-investigador era professor do grupo da manhã e que ele acabou por trabalhar conceitos de Teatro, do Teatro Épico e de Brecht, além de ter feito a leitura do texto da peça com a turma. O mesmo não aconteceu com o período noturno o que não foi impedimento para a pesquisa. Ela foi efetuada por meio de respostas a um questionário com anonimato, e por debates realizados após as encenações, o que buscava estimular os alunos a escreverem suas respostas. O corpus analisado foi inserido num grupo maior, de 200 alunos de outras séries da mesma escola, que assistiram à encenação.

A pesquisa apresentou dados de descrição do universo avaliado, como origem do município, com uma breve genealogia e justificativa para a formação dele, perfil socioeconômico, educacional, religioso e familiar da população e dos estudantes, além dos elementos de cultura e lazer que foram fortemente enfocados dada a natureza do estudo. Nesse aspecto, ficou evidenciado que o público de Franco da Rocha tinha na televisão o mais comum meio de cultura e lazer, o que claramente impactará na formação de visão do mundo dos alunos, pois a programação, como ocorre ainda hoje, dava mais preferência a atrações com forte poder comercial, sem oferecer alternativa mais cultural ao público. Em sua própria análise, Timochenco, baseado em Adorno, procura demonstrar a dinâmica que se estabelece:

Mais opaca e complexa se torna a vida e mais as pessoas se sentem tentadas a ferrar-se desesperadamente a clichês que parecem colocar alguma ordem no que, de outro modo resulta incompreensível; deste modo, os seres humanos não somente perdem sua autêntica capacidade de compreensão da realidade como também sua própria capacidade de experimentar a vida, podem embotar-se diante do uso constante de óculos azuis e róseos. (WEHBI, 2013, p. 68)

Ao analisar a condição de vida dos estudantes do ginásio de Franco da Rocha, Timochenco pôde verificar que a televisão consistia em importante e por vezes

considerado único meio de integração daqueles jovens com o mundo: suas famílias possuíam um perfil quase que homogêneo – cerca de 75% dos pais e 50% das mães eram funcionários públicos com uma renda familiar idêntica, os outros 25% dos pais atuavam no comércio e as mães eram donas de casa. A religião era, além da TV, o veículo que dava o repertório cultural, mas sempre guardadas as limitações que impunham como certo ou errado, virtude ou pecado. A escola, como era de se esperar, transmitia uma formação insuficiente seja por causa do enorme contingente de alunos para professores com formação deficiente seja pelas péssimas condições de trabalho e estudo, como superlotação de salas e problemas estruturais que impediam aulas em dias de forte chuva, inviabilizando que professores, coordenadores e diretor pudessem oferecer uma sólida formação e um amplo repertório cultural aos jovens. Nesse panorama fica claro que a televisão integrava a família das 19 às 22h30 e auxiliava os pais no controle dos filhos, controle este que recaía especialmente sobre as moças.

A peça apresentada a eles representou um momento em que as dificuldades da escola foram superadas e houve a possibilidade de estudar um conteúdo de história (Guerra Civil Espanhola, 1936-39) por meio da arte. A história da família Carrar acontece em meio a realidade espanhola de conflito entre o povo de baixo poder aquisitivo, com apoio do baixo clero, e a classe militar apoiada pelo alto clero e detentores dos meios de produção, impondo a ditadura. Tereza não se identifica com nenhuma das classes ao defender a neutralidade, muito mais ligada ao medo de perder os filhos como já acontecera com o marido. Pedro, seu irmão, deseja a todo custo entrar no conflito e é por isso que está em busca dos fuzis. A consciência de pertencimento ao povo apenas se dá quando ela vê o filho mais velho, Juan, ser trazido morto. Nesse momento, ela decide tomar as armas e partir para a frente de combate. A representação desse drama, de acordo com o sujeito-investigador amparado pela teoria de Brecht, seria de forma épica, mostrando ao público as contradições e absurdos de certas situações sociais, a fim de despertar nele o desejo de mudar a realidade. No entanto, os atores da EAD não trabalharam dentro do princípio brechtiano e acabaram por configurar de modo dramático a encenação, sem o princípio do distanciamento, o que tornaria muito difícil atingir o público em questão nos termos em que desejava.

O resultado foi uma divisão entre os grupos analisados: o primeiro, que tivera aulas sobre a teoria do teatro do dramaturgo alemão e a peça propriamente, compreendeu e

aderiu à causa do povo enquanto o grupo noturno concentrou-se na visão de neutralidade da Senhora Carrar do início da peça (chegaram a não compreender a finalização direta, épica, não dramática da atriz que interpretava Tereza ao não chorar, mas tomar as armas e seguir para a guerra sem derramamentos dramáticos e emotivos). Com a observação dos dados, ficou claro para o sujeito-investigador que a representação não atingiu os caracteres épicos necessários, levantando o questionamento sobre como os alunos teriam recebido a peça, visto não terem aderido ao caráter histórico e político maciçamente.

A peça de Brecht sofreu uma série de refrações por parte do grupo emissor e, não incomum, o mesmo aconteceria ao grupo receptor. Isso, evidentemente, promoveu uma ruptura entre a intenção inicial e o resultado alcançado e confirmado por meio da pesquisa pós-encenação. A tabulação dos dados dos questionários trouxe a divisão mais acentuada dos dois grupos: o matutino observou e apreendeu a peça com mais sensibilidade e crítica evidentemente influenciados pelas aulas prévias com Timochenco. O noturno não apreendeu o aspecto épico, mas sim toda a dramaticidade e a exposição do sofrimento materno diante do filho morto, não atentaram para os recursos técnicos da apresentação (luz, figurino, maquiagem). O ponto comum entre eles foi a euforia pela representação teatral, que levaria, em 1968 e 69, ao interesse dos alunos pela formação de um grupo e encenação de *Os fuzis* como também de *O auto da compadecida*, de Ariano Suassuna, por sugestão de Timochenco Wehbi. Além das peças assistidas em Franco da Rocha, os alunos vieram a São Paulo com um novo diretor de peças da própria EAD, para conhecer a outras peças, acabando por conseguir uma pequena verba da Comissão Estadual de Teatro para sua montagem do *Os fuzis*.

O que a pesquisa demonstrou, segundo o estudioso, é que as refrações são inerentes em processos com grupos tão específicos, seja de atores ou de espectadores. E, mais ainda, que o que se deve observar é muito maior, pois não diz respeito só à formação dos atores ou dos estudantes de Franco da Rocha, mas às intenções de se apresentar um tipo tão específico de teatro dentro da realidade brasileira. As conclusões levantaram questionamentos como: “a apresentação de uma peça de um autor, produto de uma tradição cultural e teatral de nível elevadíssimo, encontraria a efetivação de sua comunicação prescrita num público que praticamente, vai pela primeira vez ao teatro situado numa outra realidade sócio-política-econômica?”, ou também “Sendo o teatro um

meio de comunicação que não atinge as massas, poderia ele, em termos brechtianos, exercer sua função de modificar estruturas político-sociais?" (2013, p. 80).

Conclusão

Em seu estudo de campo, Timochenco Wehbi confirmou a ideia inicial das refrações, conforme ele mesmo explicou, ao comentar a encenação de *A alma boa de Setsuan*, em 1966, dirigida por Benjamin Cattan no Teatro Maria Della Costa, em São Paulo. Conforme relato do próprio dramaturgo em seu trabalho de titulação, ele saiu do teatro "emocionado", contrariando tudo o que ouvira anteriormente sobre um texto de Brecht como uma arte que inquieta, incomoda e faz pensar.

Mesmo não sendo tão inexperiente como os adolescentes de Franco da Rocha, o pesquisador também viveu as refrações na recepção do texto de Brecht. Seus questionamentos sobre a possibilidade de o teatro épico atingir grupos socioeconômicos de origem baixa demonstram uma intenção de tornar mais comum a inserção desse conteúdo e dinâmica na formação escolar, pois os iniciantes da EAD e de Franco da Rocha saíram realmente transformados da experiência brechtiana.

Sobre a formação da EAD, ficou claro que havia uma emergência em preparar os alunos com um olhar adequadamente amparado pela Sociologia do Teatro. Isso não apenas porque houve dificuldades em perceber as especificidades do texto de Brecht, mas também em função da discussão sobre as refrações de uma montagem do autor alemão para o público brasileiro.

Na verdade, a questão que aparece em Timochenco já tinha sido objeto de polêmica entre o crítico e tradutor Mário da Silva e o diretor do Instituto Goethe do Rio de Janeiro, Willy Keller, por volta de 1958, conforme demonstra W. Bader. Nessa polêmica, levantou-se o debate sobre a autenticidade da montagem: deve esta seguir fielmente as instruções teóricas do autor ou ser "contaminada" pelo contexto e cultura de sua audiência? As conclusões de Bader demonstram os inevitáveis desvios ou refrações:

Depois de ter procurado o Brecht ortodoxamente brechtiano na imanência dos seus textos mesmos, procura-se agora o Brecht autenticamente brechtiano no contexto cultural brasileiro. Procura-se desde então o Brecht brechtianamente brasileiro. (BADER, 1987, p. 16)

Diante das questões levantadas na pesquisa de campo e à luz de outros estudos sobre a presença de Brecht, como o essencial de Iná Camargo Costa – *A hora do teatro épico no Brasil* – estabelecem-se algumas questões sobre essa preocupação de Timochenco com as refrações ou mudanças de direção do texto para a encenação como também as leituras brasileiras para o teatro do autor alemão. Em sua obra, o dramaturgo prudentino não aponta uma resposta clara para esse impasse: não se pode classificar uma aplicação ou intenção do modelo de Brecht em suas peças porque seu teatro, estabelecido entre final dos anos 60 até meados dos anos 80, trabalhou diversas temáticas e não exclusivamente o teatro épico. O que se observa é a ideia de influência do pesquisador na obra do dramaturgo, ou seja, a medida em que o teórico Timochenco interveio no autor Timochenco após ter vivenciado essas questões em campo. Delineia-se, sob esse aspecto, mais uma camada da obra do autor nacional que merece investigação.

Referências

BADER, W. Brecht no Brasil, um projeto vivo. In: _____. **Brecht no Brasil** – experiências e influências. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

MEDEIROS, M. **Timochenco Wehbi**: teórico, dramaturgo e encenador. 2017. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

ROSENFELD, A. Razões do teatro épico. In: _____. **Teatro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

WEHBI, T. **O teatro de Timochenco Wehbi**. São Paulo: Terceira Margem, vol. 1, 2013.

WEHBI, T. **Brecht num outro tempo, num outro espaço**: um estudo sociológico. 1972. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

WEHBI, T. **O drama social do teatro no Brasil**. 1979. 2 vol. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

Submetido em: 10 set. 2018

Aprovado em: 14 nov. 2018



O círculo de giz caucasiano:
Manuel Bandeira traduz Bertolt Brecht

The Caucasian chalk circle:
Manuel Bandeira translates Bertolt Brecht

Tassia Kleine¹

Resumo

Em 1963, ano de grande polarização entre os setores conservadores, aliados às forças militares, e os núcleos de resistência, com seu viés esquerdista e nacionalista, a peça *Der kaukasische Kreidekreis* (O círculo de giz caucasiano), de Bertolt Brecht, é traduzida por Manuel Bandeira e encenada no Teatro Nacional de Comédia. Analisamos aqui a figura do autor alemão e sua obra para refletirmos acerca da recepção das encenações em âmbito mundial e nacional, ponderando acerca do diálogo estabelecido entre *O círculo de giz caucasiano* e a situação política brasileira às vésperas do Golpe de 64. Observaremos então algumas escolhas de tradução de Bandeira ao lidar com a lírica e a prosa que se entrecruzam na peça, verificando em que medida a versão em português se articula com aspectos levantados pelos críticos Susan Bassnett e José Roberto O'Shea como relevantes à adaptação de textos dramáticos para outras línguas e situações culturais.

Palavras-chave: Tradução de Textos Dramáticos. Bertolt Brecht. Manuel Bandeira.

Abstract

In 1963, a year of great polarization between the conservative sectors, associated with the military, and the resistance groups, with a leftist-nationalist bias, the play *Der kaukasische Kreidekreis*, by Bertolt Brecht, is translated by Manuel Bandeira and staged at *Teatro Nacional de Comédia*. In this paper, we will review the figure of the German author in order to promote a reflection upon the reception of his work. We will also ponder upon the dialogue established between *The Caucasian chalk circle* and the political situation on the eve of the 1964 Brazilian *coup d'état*. We will then analyze some of the choices made by Bandeira when dealing with the play's intertwined lyric and prose, assessing to what extent the version in Portuguese articulates itself regarding aspects considered by the critics Susan Bassnett and José Roberto O'Shea as relevant to the adaptation of dramatic texts to other languages and cultural situations.

Keywords: Translating Dramatic Texts. Bertolt Brecht. Manuel Bandeira.

¹ Bacharel em letras com habilitação em português e alemão e ênfase em estudos literários pela Universidade Federal do Paraná e mestrado em estudos literários pela mesma instituição em parceria com a Ludwig-Maximilians-Universität München, de Munique. E-mail: tassiak@gmail.com.

***Der Kaukasische Kreidekreis* no interior da Phasentheorie Brechtiana**

Diante da tentativa de sistematizar a produção de Brecht (1898 - 1956), os estudiosos da obra do dramaturgo alemão tendem a se mostrar confortáveis com a proposta de dividi-la em três fases. A apresentação desta teoria das fases permite, mesmo que a custo de reduções inerentes a todos os movimentos de categorização, o esboço de uma linha que comporta os aspectos mais relevantes do desenvolvimento político e estético do autor.

A primeira fase da produção brechtiana, que tem seu início em 1913, à ocasião da produção de sua primeira peça (*Die Bibel. Drama in drei Szenen* - A Bíblia - Drama em três cenas), é caracterizada pelo niilismo anárquico e pelo cinismo identificáveis, também, nos seus primeiros poemas e textos em prosa (MONTAGNARI, 2010, p. 9). Ainda na primeira fase, em 1924 - momento de predominância do drama expressionista no círculo cultural alemão -, inicia-se o processo pelo qual a perspectiva pessimista do jovem Brecht torna-se mais organizada e aprofunda-se, com sua ida a Berlim e atuação no *Deutsches Theater*, onde foi assistente de Erwin Piscator e Max Reinhardt.

A partir de 1926 pode-se falar em uma segunda fase da produção de Bertolt Brecht, cujo marco seria sua aproximação não dogmática e nem partidária ao marxismo. Neste período, que se estende até 1938, predominam suas peças de caráter didático, dentre as quais se destacam a *Ópera dos três vinténs*, a *Ascensão e a queda da cidade de Mahoganny* e, sobretudo, *Santa Joana dos Matadouros*. Brecht parecia interessado em renovar certos pressupostos do Teatro Escolar Humanista e do Teatro Jesuíta da época renascentista e barroca para dar os primeiros passos na elaboração do seu “efeito de distanciamento” (ROSENFELD, 1968, p. 126).

Com *A vida de Galileu*, texto finalizado em 1938, estabelece-se a terceira fase. Neste período, que se estenderá até o fim da sua vida, Brecht mostra-se apto a produzir peças em que insere uma síntese das propostas que teriam conduzido suas reflexões acerca do teatro até então. Ou seja, mantém-se o seu interesse em compor peças de cunho crítico nas quais a empatia despertada pelas personagens não constitua o centro da representação, questionamento das propostas aristotélicas que já se identificava na sua segunda fase; no entanto, o elemento estético passa a vigorar com mais intensidade, combinação que suscita

a criação de suas peças mais maduras.

A elaboração mais complexa acompanha, nas peças que se destacaram no período – como *Mãe coragem e seus filhos* e *A boa alma de Setsuan* –, o emprego de parábolas no interior das tramas, conforme ocorre n’*O círculo de giz caucasiano*. Estes apólogos passam por um processo de reformulação antes de se articularem às peças: as verdades definitivas acerca do espírito humano que permeiam as suas formas mais antigas são questionadas e destituídas. A utilização de moldes parabolares constitui jogo que destaca o caráter altamente histórico e referencial desta terceira fase, que se manifesta de maneira articulada ao todo ficcional, sem quebras que comprometam o componente estético.

Considerando-se que Brecht afirma buscar nas técnicas da arte dramática chinesa as bases para a estruturação teórica do efeito de distanciamento em solo europeu², é interessante pensar que n’*O círculo de giz caucasiano* identificamos influência oriental não apenas na estruturação da narrativa, mas também na temática. A respeito do tema, interessa-nos pensar que este se elabora pela adaptação de uma lenda chinesa antiga a assuntos de interesse político contemporâneo – ou seja, movimentos tradutórios são centrais para a concepção da peça em si. Quanto à estrutura, a peça se desenvolve por meio do encadeamento de duas narrativas, uma inserida na outra, recurso literário que tem entre seus efeitos a característica de chamar a atenção ao caráter ficcional da representação (MASON, 2007, p. 69).

A consciência de se estar diante de uma peça possibilitaria, na visão de Brecht, um movimento crítico contínuo diante da experiência teatral. Se o acontecimento cênico não tem como objetivo principal a obtenção da catarse dentre os espectadores, não ocorre, também, no decorrer da encenação, mera “descrição do homem subordinada por completo ao conceito do chamado ‘eterno humano’” (BRECHT, 1978, p. 63), e os acontecimentos não têm apenas o “valor de tópicos, tópicos essenciais a que se segue a ‘eterna resposta’, a resposta inevitável, corrente, natural, e, precisamente por isso, humana” (BRECHT, 1978, p. 63). Ocorrerá, sim, a possibilidade de um olhar crítico-social.

Além de estarmos diante de peças sobrepostas n’*O círculo de giz caucasiano* – ou seja, no interior da trama ficcional, as personagens se ocupam de uma montagem teatral intitulada *O círculo de giz*, que ocupará a maior parte da encenação – há diálogo entre os

² BRECHT, Bertolt. Efeitos de distanciamento na arte dramática chinesa. In: BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

contextos dessas, em especial no que se refere ao problema que nos é apresentado à abertura do texto. No prólogo, deparamo-nos com dois grupos que disputam um vale: um possui o argumento da tradição, por ser o grupo que habitava o vale há mais tempo; o outro se mostra apto a reconstruir o vale e torná-lo mais produtivo. Ao fim do prólogo já sabemos que o grupo com o domínio técnico para reestruturar o vale terá a posse da região.

Se o tempo para discussão é curto no decorrer da disputa pelo vale, aspecto criticado por uma das personagens que viajou para expor sua opinião, a encenação d'*O círculo de giz*, que ocorrerá a convite do grupo que assumirá a responsabilidade pelo território, constituirá o necessário aprofundamento da argumentação – por meio de uma estrutura *mise-en-abyme*³, o recitante, os atores e os músicos, personagens que conduzem a trama a partir do prólogo, construirão situação cênica com embate e núcleos de argumentação similares aos verificados no decorrer do litígio. Que esta peça possua estrutura fabular, forma geralmente empregada para que se apresentem características humanas imutáveis, e que surja no interior d'*O círculo de giz caucasiano* justamente com o intuito de questionar a verdade de grandes constantes, é aspecto que chama a atenção à proposta historicizante que permeia a produção brechtiana.

Ora, se a estrutura requer do espectador esta participação consciente e se o enredo tem em seu centro a concepção socialista de que “as coisas devem caber aos que as sabem fazer melhor” (BRECHT, 2008, p. 109), pondo em cheque a relevância absoluta da tradição e da constância de certos atributos humanos, podem-se perceber as dificuldades de ordem política que circundam a recepção da peça desde a primeira montagem, que ocorre em Santa Monica (EUA) em 1948. Assim, partiremos à apresentação de outro aspecto que se mostra imprescindível à análise do objeto deste artigo: faremos, no próximo tópico, algumas colocações mais gerais acerca da personagem histórica Bertolt Brecht, buscando delinear a percepção popular de sua figura no cenário brasileiro às vésperas do golpe de 64.

³ Se considerarmos as três categorias de *mise-en-abyme* identificadas por Lucien Dallenbach e expostas por Nara Maia Antunes em seu livro *Jogo de espelhos* (a saber, reduplicação simples, infinita e paradoxal), poderemos verificar que no clássico de Brecht encontramos a reduplicação infinita, que é aquela na qual “o fragmento mantém com a obra que o inclui uma relação de semelhança a tal ponto que ele também inclui um fragmento que o reduplica, e assim sucessivamente” (ANTUNES, 1982, p. 61) – classificação corroborada pelas apresentações musicais e teatrais que tomam lugar no interior d'*O círculo de giz*.

Bertolt Brecht e a construção de uma Persona Política

Desde seus primeiros textos, o jovem Brecht dava indícios de que predominaria, ao longo de toda a sua carreira artística, conteúdo de cunho social e político. Se ainda não encontramos nas peças que marcam sua estreia como dramaturgo um proletariado que se insurja contra a burguesia, tal projeto é levado a cabo pela voz do “vagabundo”, personagem posicionada à margem da sociedade, tal qual ocorre em *Baal* (ROSENFELD, 1968, p. 124). Anatol Rosenfeld menciona que mesmo em *Na selva das cidades*, peça na qual se nota a presença de características do expressionismo, o elemento histórico se sobrepõe ao que caracterizaria o teatro de vanguarda – que seguiria moldes aristotélicos no que diz respeito à representação abstrata e absoluta do humano (ROSENFELD, 1968, p. 125).

Brecht, visionário, foi um dos primeiros dentre os artistas e intelectuais alemães a perceber o risco eminente e a se retirar de seu país após a nomeação de Hitler como chanceler do Terceiro Reich. Além de suas críticas diretas ao projeto nazista, identificadas, por exemplo, na “Balada do soldado morto”, o partido do Führer buscava detê-lo devido ao seu posicionamento político e à sua defesa do pacifismo – em suas peças e poemas, é frequente a crítica e mesmo a caricatura do sentimento de heroísmo que caracterizaria os ingênuos soldados impelidos pelos poderosos a lutar. Seu êxodo o levaria à peregrinação por diversos países, num trajeto que se inicia na Tchecoslováquia e termina nos Estados Unidos, onde viveu seis anos. Em 1947, é chamado a depor para o Comitê de Atividades Antiamericanas devido à defesa do comunismo que perpassa sua obra. Embora não tenha sofrido maiores consequências devido à entrevista, constata que é melhor retornar à Europa e, em 1948, novamente em Berlim, retoma as atividades no *Berliner Ensemble*.

Em 1949, à ocasião da divisão da Alemanha em República Democrática Alemã e República Federal da Alemanha, Brecht é convidado a permanecer na porção oriental de Berlim. A proposta é acompanhada da oferta de lá permanecer com apoio estatal para o seu teatro, além de receber privilégios não disponíveis aos seus colegas intelectuais: um carro, duas casas e, o principal, a autorização para viajar ao exterior da RDA. Seu sucesso junto ao público tornava-o um ótimo elemento de propaganda do regime em que vivia. Embora não sofresse as mesmas restrições da maior parte da população, também não usufruía de liberdade plena, dependendo do aval da elite para conseguir financiamentos

às suas encenações, estrutura para distribuição de ingresso e autorização para a publicação de resenhas nos jornais. Ainda, apenas em 1954 obteve sede fixa para a sua companhia de teatro, o *Theather am Schiffbauerdamm*⁴. A carreira que desenvolve até sua morte, em 1956, na Alemanha Oriental é ainda hoje motivo de controvérsia entre os estudiosos de sua vida e obra.

Evidencia-se, assim, a importância da figura do escritor, o alcance de sua fama durante seu período de vida e o conhecimento geral de sua vinculação a sistemas comunistas. A simples menção ao nome de Bertolt Brecht já remetia, mesmo antes de seu reestabelecimento na Alemanha, ao ativismo e ao didatismo político de viés esquerdista que imperaram na parte mais significativa de sua produção artística. E é com esta significância enquanto “vocábulo de realidade”⁵ que o nome do dramaturgo aterrissa em terreno brasileiro, com consequências que alteraram concretamente os rumos da nossa dramaturgia em tempos em que a voz da censura se fazia ouvir em alto e bom som.

Após essa breve apresentação da percepção da figura de Bertolt Brecht, delinearemos o trajeto seguido pelas encenações de seus textos no Brasil. Para tanto, iniciaremos com algumas considerações acerca do surgimento e desenvolvimento do teatro moderno em solo nacional, mencionando entraves de ordem política que constituíram dificuldade aos profissionais desta modalidade de teatro nos momentos analisados. Serão citadas algumas das montagens brechtianas que sobreviveram à censura e o modo pelo qual o fizeram, trabalhando-se muito brevemente algumas de suas especificidades, para finalmente nos concentrarmos em questões que envolvem a recepção d’*O círculo de giz caucasiano* do Teatro Nacional de Comédia.

⁴ Os dados expostos neste parágrafo foram retirados do artigo “Herói ou vilão? Bertolt Brecht e a crise de junho de 1953”, de Mark W. Clark. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142007000200016&script=sci_arttext>. Acesso em: 30 jul. 2018.

⁵ Tomo emprestado, aqui, o termo empregado por Paulo Astor Soethe em sua palestra *Grandes escritores: “vocábulos de realidade” na pesquisa internacional*. A expressão indica o potencial representacional daquilo a que se chama vocábulo de realidade que, mais do que mero segmento verbal, constitui fragmento de experiência – exemplificando: a evocação do nome de Bertolt Brecht seria, também, evocação de determinado conhecimento subjetivo de forças atuantes no plano artístico e histórico, relacionadas de maneira massiva, mesmo que involuntariamente, ao escritor.

O Teatro Moderno e o Teatro Brechtiano no Brasil: recepção

Assim como se convencionou definir 1943, ano da estreia da peça *O vestido de noiva*, como marco do surgimento do teatro moderno no Brasil, há também consenso quanto à importância do Teatro Brasileiro de Comédia, fundado em São Paulo em 1948, para o estabelecimento e a difusão da modalidade. Ainda assim, conforme Iná Camargo Costa, as primeiras encenações do gênero em território nacional se dão de maneira desvinculada dos nossos pressupostos sociais, sendo assumidamente importadas de solo europeu em um momento em que a sua prática regredia nos seus países de origem, por motivos de ordem política (COSTA, 1998, p. 35). Ou seja, o teatro moderno era apenas incipiente durante a década de 1950 e as encenações se limitavam, no Brasil, às apropriações de superfície dos recursos vinculados ao teatro moderno, não sendo possível ignorar nem a nossa falta de experiência com os movimentos sociais e nem o poder da censura. Antes dos anos 1960 não se podia, aliás, perceber uma real politização em nosso teatro.

É interessante aludirmos, aqui, a título de exemplificação, à curta passagem de Ruggero Jacobbi, de propósitos de cunho claramente críticos e realistas, pelo TBC: conhecendo a impossibilidade de encenar a *Ópera dos três vinténs* de Brecht, cuja montagem seria certamente interdita pela censura em 1950, o diretor opta por trabalhar com *A ronda dos malandros*, adaptação de *A ópera dos mendigos*, de John Gay – e mesmo com uma adaptação de autor não contemporâneo e não vinculado aos movimentos “de esquerda”, a peça é cancelada e Jacobbi é demitido quando a peça, de grande sucesso entre o público, completa duas semanas em cartaz (COSTA, 1998, p. 39). Compondo a equipe de profissionais italianos que teriam chegado ao Brasil com o propósito de “patrocinar” a modernização do nosso teatro, Jacobbi – que havia sido militante antifascista na Itália – vivenciou um dos muitos episódios que indicavam a falta de receptividade da cena brasileira às propostas teatrais modernas.

Quanto à inserção da produção de Brecht no Brasil, não podemos deixar de considerar que esta acontece com a dificuldade de se desenvolver sob o signo da modernidade e da já mencionada vinculação a ideias políticas contrárias às dominantes. Tal resulta em grande demora para a realização da tradução e da difusão de seu trabalho. É apenas em 1942 que se traduz para o português um poema (“Informação”, escrito, aliás,

sete anos antes, em 1935) deste “rejeitado mundial”⁶, que já se encontrava então na fase mais madura de sua produção. Sabemos que mesmo após essa data, já tardia, não houve imediatamente maior flexibilização da censura quanto à divulgação do trabalho do poeta e dramaturgo entre nós; ainda levaria nove anos⁷ para a primeira encenação no Brasil.

E o que teria possibilitado esta publicação, tão anterior à entrada massiva da produção brechtiana em território nacional? Ora, a presença da tradução na *Revista Acadêmica* foi, na verdade, bastante conveniente ao governo brasileiro, pois ocorreu justamente no ano em que entramos na guerra como aliados dos Estados Unidos, momento oportuno a toda e qualquer propaganda antinazista (ANTELO, 1987, p. 80). Um indício de como os intelectuais brasileiros precisariam agir nos primeiros momentos do teatro moderno: à procura de brechas, sem manifestar claramente qualquer postura contrária aos intuits governamentais e celebrando coincidências de interesses dos intelectuais e dos líderes políticos “oficiais”.

Dentre as estratégias utilizadas para a difusão das peças brechtianas, Margot Petry Malnic, focando-se nos anos em que a ditadura militar estava estabelecida, destaca o emprego de estruturas tipicamente brasileiras no interior das encenações para, ao mesmo tempo, quebrar com as expectativas do público e gerar o que a autora denomina de “efeito de distanciamento à brasileira”, utilizado a fim de contornar a conjuntura burocrática que se armaria com o intuito de tolher o espetáculo (MALNIC, 1995). Tal foi empregado com sucesso na montagem de *Galileu Galilei*, dirigida por José Celso Martinez Corrêa e apresentada ao público no mesmo dia da entrada em vigor do Ato Institucional nº 5, 13 de dezembro de 1968. Com sua recriação em cima da obra brechtiana, o diretor garantiu à sua peça uma temporada livre de intervenções da censura. Outras peças que vieram à tona por meio da mesma estratégia de adaptação no período de censura são apresentadas pela autora, a saber: *O que mantém um homem vivo* (1973), de Renato Borghi e Ester Gomes, e *A ópera do malandro* (1978), de Chico Buarque.

⁶ Iná Camargo Costa usa o termo para se referir a Brecht em seu artigo “A produção tardia do teatro moderno no Brasil” (1998, p. 30).

⁷ Embora na “Pequena bibliografia brasileira de Brecht” do livro *Brecht no Brasil* encontremos o ano de 1954 como o da primeira encenação da peça *A exceção e a regra*, realizada pela Escola de Arte Dramática de São Paulo, pode-se verificar no site do Itaú Cultural que em 1951 a montagem já havia sido trazida a Curitiba, sob a direção de Alfredo Mesquita. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=cias_biografia&cd_verbete=633&cd_item=26>. Acesso em: 05 jul. 2018.

Sábato Magaldi, ao discorrer sobre a importância do dramaturgo, confere destaque especial à consciência política que perpassa sua obra e que apontaria “para os nossos homens de palco o caminho firme da oposição ao fascismo” (MAGALDI, 1987, p. 225). Se frequentemente destacamos a importância desta percepção nas adaptações brechtianas brasileiras realizadas durante os anos em que vigorou o AI-5, não podemos deixar de fazê-lo em relação àquelas produções que, visionárias ao modo do nosso dramaturgo, antecipam-se ao golpe de 64 e empregam a voz do autor alemão para pensar as consequências da estruturação política brasileira, cujos rumos pareciam tornar-se sombrios desde 1955, com as tentativas de impugnação dos resultados eleitorais empreendidas pela União Democrática Nacional (UDN). É com o país presidido por Juscelino Kubitschek e sob constante ameaça militar que o Brasil assiste à primeira montagem brechtiana profissional: trata-se da peça *A alma boa de Setsuan*, encenada pela Companhia Maria Della Costa em 1959. A partir desse momento, além do interesse pela mensagem política, parece ter havido também maior assimilação das propostas estéticas de Bertolt Brecht – e aumentou o número de companhias que trataram de inserir o autor alemão em seus repertórios.

Diante de tal quadro não espanta que, em 1963, ao apresentar sua versão da peça *O círculo de giz caucasiano*, dirigida por José Renato, o Teatro Nacional de Comédia não seja particularmente aclamado por ousadia ou inovação. Conforme consta no link referente à companhia no site do Itaú Cultural⁸, o grupo ponderou acerca da montagem brechtiana desde 1957, quando o dramaturgo ainda era inédito no Brasil (se considerarmos apenas o âmbito das montagens profissionais), mas conseguiu levá-la a cabo apenas após a apresentação de peças do autor por três outros grupos, entre amadores e profissionais. A falta de atenção que se dispensa à montagem no site, que cita duas outras peças como as únicas relevantes do TNC (*Pedro Mico* e *Rasto atrás*) e que, a respeito da encenação brechtiana, menciona apenas que essa não teria atendido às expectativas, deve-se provavelmente à falta de ineditismo da peça em sua estreia e a uma reação – nada incomum – contrária a existência de uma companhia oficial, financiada pelo governo, no Brasil. O maior distanciamento temporal, entretanto, permite-nos a visualização de outros atributos, aos quais partiremos agora.

⁸ Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=cias_biografia&cd_verbete=651>. Acesso em: 06 abr. 2018.

O círculo de giz caucasiano, do Teatro Nacional de Comédia

Em 1963, a efervescência ocasionada pela polarização dos setores políticos dominantes – de um lado, os detentores de poder econômico e militar; de outro, partidos de resistência, de viés nitidamente contrário ao conservadorismo de seus adversários – havia atingido seu ponto culminante. Em 1961, após a renúncia de Jânio Quadros, justificada pela pressão militar, seu vice, que estava em visita à China, deveria assumir a presidência. João Goulart, cujos princípios eram vinculados ao nacionalismo e à esquerda, encontrou forte resistência ao seu retorno, que só se concretizou mediante o apoio do exército do Rio Grande do Sul (sua terra natal). Uma vez tomada a posse, um acordo foi necessário para que se evitasse uma guerra civil: tratava-se da emenda constitucional nº 4, por meio da qual se estabelecia que o Poder Executivo seria exercido pelo Presidente da República, um primeiro-ministro e um conselho de ministros. A emenda previa também a realização de um plebiscito, em 1965, no qual se optaria pela manutenção deste sistema parlamentar ou pelo retorno ao sistema presidencialista. Devido à aprovação à política de Jango e à intensidade da pressão popular, no entanto, o plebiscito foi adiantado para 6 janeiro de 1963 – e o sistema presidencialista ganhou, conforme era previsto, com a maioria esmagadora dos votos.

É neste contexto, no qual era nítida a insatisfação geral de grupos vinculados ao exército e com significativo poder econômico, que o Teatro Nacional de Comédia, instituição patrocinada pelo Serviço Nacional de Teatro, órgão governamental, dá início às atividades para a encenação da peça *O círculo de giz caucasiano*, traduzido do alemão por Manuel Bandeira. A produção, conforme o diretor afirma em entrevista à Folha realizada em 2002, ocorreu sem necessidade de economia no que diz respeito à escolha do elenco (composto por 40 atores/atrizes, entre eles Beatriz Veiga, Margarida Rei e outras figuras importantes do teatro no período, que se revezaram para interpretar as 56 personagens da peça), do cenário (que ficou a cargo de Anísio Medeiros) e dos demais recursos, dentre os quais se destaca a tradução do já então “monstro sagrado”⁹ Bandeira, importante a ponto de ter sido citada nos periódicos¹⁰ de uma época em que pouco se creditava o trabalho

⁹ Alguna empregada pelo diretor José Renato na entrevista citada. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0707200208.htm>>. Acesso em: 07 abr. 2018.

¹⁰ A realização da tradução por Bandeira é citada em muitos textos jornalísticos da época. Destacam-se, entre eles, os localizados sob as referências a seguir: MICHALSKI, Yan. A estréia de hoje & outras. **Jornal**

criativo de um tradutor. A grandiosidade da empreitada resultou na necessidade de longa preparação antes da estreia: durante os mais de 3 meses de ensaio, a ansiedade pela verificação do resultado se deixava estampar nas folhas de jornal¹¹. A companhia contava, então, com o apoio do Ministro da Educação Darcy Ribeiro, ao qual estavam subordinados o Serviço Nacional de Teatro e, conseqüentemente, o Teatro Nacional de Comédia.

Diante da sensação geral de que o resultado do plebiscito não bastaria para convencer os conservadores de que a situação deveria permanecer conforme solicitava a vontade popular, encenar *O círculo de giz caucasiano*, com seu eixo temático e sua defesa de uma concepção socialista e não conservadora, constituía nítido convite à reflexão acerca da conjuntura que rapidamente se delineava e que resultaria, enfim, no Golpe de 64. Visto desta maneira, a realização dramática ocorreu em momento preciso, no qual o conteúdo textual dialogava plenamente com nossa realidade política. Tal é apontado, aliás, pelo diretor: adiantando-se às críticas referentes à demora do TNC em realizar uma montagem brechtiana, José Renato menciona, em artigo escrito para o jornal *Correio da Manhã* e publicado no dia 16 de junho de 1963, a chegada da ocasião precisa para encenar uma das mais complexas peças do dramaturgo alemão – e dificilmente se pode imaginar, de fato, momento em que a iniciativa fosse provida de mais sentido.

Entretanto, pode-se localizar no *Jornal do Brasil* de 19 de abril de 1963, em um breve comentário de Bárbara Heliodora (*Estréias & Outras*, p. 2) acerca da gênese do espetáculo, uma justificativa mais concreta para a relativa demora da apresentação da peça de Brecht pelo TNC: Gianni Ratto, entre 1956 e 1958, enquanto atuava como diretor da companhia, teria obtido a autorização para encenar *O círculo de giz caucasiano* desde que removeesse, de sua montagem, o prólogo – parte do texto em que o posicionamento político do autor é apresentado de forma direta. A condição não foi aceita e Ratto abandonou o projeto. O prólogo felizmente pôde ser mantido na versão de José Renato, desde que com um trabalho nítido de suavização das manifestações críticas nas falas das personagens, conforme veremos no próximo tópico.

do Brasil, Caderno B, 31 jul. de 1963. p. 2; O TEATRO CARIOCA define-se sobre a direção do SNT. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, p. 16, 2 jul. de 1963. Na edição do *Correio da Manhã* de 02 jul. de 1963 há um cartaz de divulgação em que consta o nome do autor e do tradutor, suprimindo-se mesmo o nome do diretor José Renato.

¹¹ Em referência ao longo tempo de preparação do TNC: MICHALSKI, Yan. Teatro: notas e comentários. **Jornal do Brasil**, Caderno B, 28 jun. de 1963. p. 2.

A experiência prévia, mesmo que breve, dos espectadores com a estética brechtiana e a constância do debate político no período, resultaram na criação de uma plateia apta a absorver de maneira mais completa o conteúdo que se articula na trama. No caso específico d’*O círculo de giz caucasiano* do TNC, basta mesmo que falemos em conteúdo: mais preocupado com discussões de ordem política e com a acessibilidade de seu espetáculo, José Renato menciona, em entrevista concedida a Yan Michalski¹², do *Jornal do Brasil*, a opção de não aplicar, em sua versão do espetáculo, certas técnicas que Brecht tratava de desenvolver em seu teatro épico – destacando-se, entre estas, o efeito de distanciamento, mencionado no primeiro item deste trabalho. Se as convenções do teatro moderno não eram, ainda, dominadas pelo grande público, a quem a peça se dirigia, José Renato, ao abandonar alguns aspectos da estética brechtiana em sua peça, aproximou-se, paradoxalmente, do dramaturgo alemão, a quem interessava sobretudo gerar movimentação crítica entre os espectadores. Não se trata aqui de afirmar que o diretor teria encenado Brecht com atuação stanislavskiana, mas apenas que fez opções mais realistas que as pressupostas pelo teatro épico a fim de não atingir somente as elites – consciente da inconsistência teórica de sua opção, que poderia “ser contestada dialeticamente”, reitera que “um espetáculo teatral não se realiza com palavras, nem com dialética” (PÉCORA, 1963, p. 2).

A peça, afinal, que é aberta com uma negociação entre grupos de posições distintas, foi encenada no Brasil momentos antes das possibilidades de diálogo entre opostos serem temporariamente encerradas: poucos meses depois da última encenação d’*O círculo de giz caucasiano*, o TNC, companhia oficial do período, não obteria a permissão e o apoio para montar Bertolt Brecht; alguns anos depois, a partir de 1968, o AI-5 viria a constituir empecilho de maior alcance.

Foi provavelmente a visualização deste quadro que fez com que Manuel Bandeira, que contava então 77 anos de idade, topasse a empreitada de traduzir a peça e se mostrasse, aliás, bastante animado com a tarefa. Embora o engajamento político não seja característica notável em sua produção (mesmo José Renato afirma, na já citada entrevista “À meia distância” concedida à Folha, que as preocupações de Bandeira eram sempre mais ligadas aos elementos literários do que aos políticos e teatrais), o momento se

¹² PÉCORA, José Renato. José Renato fala sobre Círculo de Giz. *Jornal do Brasil*, Caderno B, 7 ago. de 1963. p. 2. Entrevista concedida a Yan Michalski.

mostrava extremamente delicado e, diante das circunstâncias, não parecia possível não se envolver com questões de ordem política. Conforme afirma Roberto Schwartz, imediatamente antes do Golpe de 64 “o país vibrava e suas opções diante da história mundial eram pão diário para o leitor dos principais jornais” (SCHWARTZ¹³, 1978, p. 74 apud COSTA, 1998, p. 106).

Talvez seja postura um tanto quanto ingênua acreditar nas palavras do próprio Bandeira quando este afirma, no texto de apresentação no programa de montagem do TNC, que topou realizar a tarefa apenas para comprazer o amigo Edmundo Moniz. Seja como for, é fato que se encantou “pela profundidade de pensamento, pela solidez da estrutura, pela beleza formal, pela vida insuflada às personagens” que tornariam, a seu ver, Brecht o único dramaturgo moderno comparável a Shakespeare. Diante do ânimo em traduzir a peça e da sofisticação do resultado, reconhecida pelos que tiveram contato com a montagem para o qual a tradução foi encomendada, é intrigante a longa espera que antecedeu a sua publicação em livro – se nos anos que sucederam à encenação tal se explica pela implementação do sistema ditatorial, o fato de apenas em 2002 termos a primeira edição lançada revela um nocivo descaso aos textos dramáticos no Brasil. Num pequeno passo rumo à reversão deste quadro, partiremos agora a uma análise desta tradução, focando-nos nas escolhas de nosso poeta moderno para resolver os entraves de ordem estética e política que perpassam o texto de Bertolt Brecht.

O círculo de giz caucasiano, de Manuel Bandeira

Embora a tradução de Bandeira seja a primeira da peça *Der kaukasische Kreidekreis* para o português, ela não foi a primeira a ser publicada. A partir dos anos 1970, com a estética brechtiana já assimilada pelas companhias brasileiras mais relevantes, as publicações das traduções passaram a ocorrer de maneira massiva – Geir Campos, por exemplo, ao ser convidado por Ênio Silveira, em torno de 1975, a supervisionar a publicação do teatro completo de Brecht no Brasil, menciona que boa parte da tarefa consistia em organizar textos já traduzidos por outros autores, incumbindo-se de traduzir ou de selecionar tradutores para as poucas peças faltantes (CAMPOS, 1987, p. 218). *O*

¹³ SCHWARTZ, Roberto. Cultura e política, 1964–1969. In: _____. **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

círculo de giz caucasiano ficou a seu encargo. E o que justificaria a necessidade desta tarefa, se a montagem do TNC com o texto de Bandeira não teria escapado ao conhecimento do novo tradutor da peça brechtiana? Uma explicação provável é encontrada na resposta à última pergunta da já mencionada entrevista “À meia distância”, com José Renato

Não sei, acho que é um problema de organização. Quando houve o movimento militar de 64, todos esses bancos de memória do Ministério da Educação, numa seção na rua São José, no Rio [no endereço onde atualmente fica a Funarte], foram arrebatados. Sobrou bem pouca coisa. Eu dei fotos, programas e recortes para esse arquivo, e isso tudo desapareceu, ninguém sabe mais. (PÉCORA, 2002)

Interessante pensarmos que é precisamente no ano anterior a esta entrevista que Pepê da Mata Machado localiza uma cópia da tradução de Bandeira no Museu Lasar Segall, em São Paulo. A partir deste momento, uma pesquisa intensiva foi realizada para levantamento de mais material relacionado ao texto e à montagem do TNC. O resultado é o lançamento do texto pela Cosac Naify em 2002, em edição rica no que diz respeito à qualidade gráfica e à presença de material suplementar – fotos do espetáculo do TNC, apresentação de Manuel Bandeira que constava no programa da montagem (bem como sua tradução do poema “An die Nachgeborene”) e texto acerca da peça escrito por Roland Barthes.

Com a iniciativa da editora, que encerrou suas atividades em 2015, a tradução e a montagem são colocadas mais uma vez em perspectiva. Mesmo a tradução de Geir Campos, lançada anteriormente, ganha a possibilidade de ser lida sob uma nova ótica¹⁴. É notável, por exemplo, que ambos os tradutores se aproximam no que diz respeito à proposta, tipicamente moderna, de garantir a acessibilidade do texto. Embora o procedimento pareça o único adequado ao lidarmos com a obra de Brecht, tal não era, de acordo com José Renato, o padrão adotado por tradutores menos envolvidos com estas propostas, como os responsáveis pelas traduções inglesas e francesas, que adaptavam Brecht a suas línguas de modo a enquadrá-lo em um registro mais erudito (PÉCORA, 2002).

¹⁴ Uma reflexão mais completa acerca das duas traduções brasileiras de *O círculo de giz caucasiano* pode ser encontrada no artigo “O hibridismo no olhar do tradutor: a arte e a comunicação em versões de *O círculo de giz caucasiano* para o português”. Vide Lima e Souza (2017) nas Referências.

No entanto, não se verifica em Campos, que, além de pioneiro nos lançamentos em português dos textos de Brecht, atuava como militante comunista, a proposta de amenizar o tom radical de trechos em que o teor político se manifesta de forma combativa. Bandeira, ao contrário, realiza esforços conscientes nesse sentido. A sentença “Tod den Faschisten!” (BRECHT, 1971, p. 8) é traduzida de forma literal por Geir Campos – “Morte aos fascistas!” (BRECHT, GC¹⁵, 1992, p. 184) – e de modo mais ameno pelo poeta, que opta pela construção “Ao diabo os fascistas!” (BRECHT, MB, 2010, p. 42), interpretada entre nós como algo entre o “deixe pra lá” e o “danem-se os fascistas!”.

Pode-se observar mais um exemplo da proposta de Bandeira de amenizar o teor crítico ao analisarmos o corte que este realiza ao traduzir o trecho transcrito abaixo, também retirado do prólogo:

DER ALTE RECHTS *unter Gelächter*: Wie soll der als Beeinflussung gedacht sein, Surab, du Talräuber! Man weiß, daß du den Käse nehmen wirst und das Tal auch. *Gelächter*. Alles, was ich von dir verlange, ist eine ehrliche Antwort. Schmeckt dir dieser Käse? (BRECHT, 1971, p. 8)

A primeira parte da fala do Velho à Direita, que, em uma tradução livre, significaria algo como “Como isso pode ser interpretado como suborno, Surab, seu ladrão de vale! Já se sabe que você vai ficar com o queijo e com o vale também”, é suprimida e ficamos apenas com a pergunta final: “O VELHO à direita Tudo o que eu quero é uma resposta franca: você acha bom o queijo?” (BRECHT, MB, 2010, p. 43). Sem o tom agressivo de defesa do velho ao verificar que aos olhos do outro grupo ele seria suspeito de suborno, amenizam-se as animosidades entre os concorrentes. Como efeito, o corte garante que nenhum dos lados seja levado de maneira simplória ao ridículo – projeto que, em outros trechos, parece ser também o de Brecht. Sua postura política é clara e se deixa transparecer na narrativa, sobretudo no desfecho; ao conferir dignidade à voz das personagens cuja ideologia difere da sua, torna-se menos distante dos que discordam de seu discurso.

Pode-se verificar este cuidado na produção textual do original ao observarmos, por exemplo, as intervenções do *Perito*, nas quais, embora seja visível o tom favorável ao grupo da esquerda, percebe-se a temperança daquele que exerce a função de mediador.

¹⁵ Para facilitar a leitura do texto, as siglas GC e MB significam, respectivamente, traduções de Geir Campos e Manuel Bandeira.

Na citação abaixo, seu posicionamento neutraliza o ridículo a que o grupo da esquerda submete, com risadas, uma fala do *Velho à direita*:

O PERITO Não te zangues se eles riem, no fundo te compreendem muito bem. Camaradas, por que se gosta da terra? A razão é esta: nela o pão tem melhor sabor, o céu é mais alto, o ar mais vivo e perfumado, nela a voz soa melhor, <o chão facilita a marcha>. (BRECHT, MB, 2010, p. 44)

Ou seja, é notável o cuidado em não invalidar o discurso do outro, apresentando-o como plausível e provido de sentido mesmo àquele que toma outra atitude – que, mesmo compartilhando os sentimentos, sobrepõe a estes a racionalidade, imprescindível ao momento de reconstrução no qual se desenrola o enredo.

Nesse sentido, constata-se que as medidas tomadas por Manuel Bandeira ocorrem tanto no sentido de adequar o texto à época e ao contexto cultural em que ocorreria a encenação brasileira quanto no de aprofundar projeto brechtiano. Vale lembrar, também, que justamente o prólogo teria impossibilitado a montagem cinco anos antes da iniciativa de dirigi-lo ter sido tomada por José Renato: nesse sentido, a suavização do teor combativo das manifestações ligadas à política parece se antecipar às escolhas pessoais do tradutor, configurando-se como medida obrigatória para a realização da encenação do TNC.

Embora as opções de tradução de Manuel Bandeira relacionadas à política sejam as primeiras a nos saltar aos olhos, as que dizem respeito aos trechos líricos não possuem menor importância para a nossa análise. São os poemas presentes na peça, aliás, os trechos que mais parecem justificar a escolha de um de nossos mais importantes poetas para realizar a tradução.

A lírica, e não apenas a vinculação ao modernismo, aproxima as produções de Brecht e de Bandeira. Se à primeira vista a imagem do dramaturgo alemão é relacionada a uma linguagem em prosa, cuja elaboração é perpassada pela amplitude no trabalho com a variante padrão da língua, não se pode esquecer do seu reconhecimento por elaborar as letras de algumas das mais célebres canções do século XX.

Em *O círculo de giz caucasiano*, o modo de elaboração das vozes líricas sinaliza seu modo de participação na peça. A estrutura dos versos surge-nos como componente dotado de significação e rapidamente constata-se que é por meio destes que veremos duas dimensões diametralmente opostas do acontecimento cênico.

De um lado, nossa protagonista, com suas canções, irá expor sentimentos, preocupações e ímpetos que a conduzirão trama afora. Suas manifestações dizem respeito ao seu mundo interior e à sua atuação, justificada de si para si. Seus poemas expressam uma visão menos global dos eventos que perpassam a peça, e a beleza desta lírica, ao modo da produção bandeiriana, está na valorização atribuída ao “pequeno”, aos detalhes e à humildade daquela que os entoa. Para a vinculação a estas características, os versos da protagonista são curtos e ritmados, com alternância, conforme aponta Sylvia Tamie Anan, de dois e três acentos (ANAN, 2010), opção que possui equivalência formal com a nossa redondilha menor. Atento a essa característica, que faz com que os versos nos remetam a canções de roda e a outras manifestações populares, Bandeira utiliza a redondilha em sua tradução:

GRUSCHE

Weil ich dich zu lang geschleppt
 Und mit wunden Füßen
 Weil die Milch so teuer war
 Wurdest du mir lieb.
 (Wollt dir nicht mehr missen.)
 Werf dein feines Hemdlein weg
 Wickle dich in Lumpen
 Wasche dich und taufe dich
 Mit dem Gletscherwasser.
 (Mußt es überstehen.)
 (BRECHT, 1971, p. 50)

GRUCHA (canta)

Porque, ao peito carregando-te,
 Dias e dias, nas pedras
 Da estrada os pés me feri,
 Porque o leite era tão caro,
 Fiquei gostando de ti,
 Não posso passar sem ti.
 Tira a camisinha fina,
 Veste este trapo, lavar
 Te vou e te batizar
 Na água gelada do rio,
 Meu lindo! Tens que aguentar.
 (BRECHT, MB, 2010, p. 98)

Observa-se, no trecho retirado do texto em alemão, precisamente a alternância do número de tônicas por linha poética apontada por Anan. Quanto à tradução de Bandeira, prevalece, na estrofe indicada, a redondilha maior, embora quatro versos não atendam a este padrão – irregularidade que convém ao tom popular da voz em questão e à escola moderna, na qual tanto a produção de Brecht quanto a de Bandeira se inserem. Nota-se, ainda, no que diz respeito a opções de tradução, que Bandeira abandona por vezes o projeto de ser semanticamente “fiel” ao original para obter, assim, maior proximidade formal e estilística ao texto brechtiano. Não há, por exemplo, considerando apenas o trecho citado, nenhuma correspondência semântica ao “Meu lindo!” na versão alemã da canção: os adendos líricos de Bandeira seriam, inclusive, um dos problemas de sua

tradução se considerarmos que, para o próprio Brecht, a Grucha deveria ser “mais cabeçuda que rebelde, mais dócil que bondosa, mais resistente que incorruptível, e assim por diante” (BRECHT, MB, 2010, p. 201).

A lírica dos músicos e do recitante, por sua vez, apontará ao leitor e ao espectador mais aspectos do que aqueles que podem ser imediatamente vislumbrados por meio da ação dramática. Ao prólogo, ouvimos, pela voz de uma personagem, que “Todas as discussões devem ser racionadas, o fumo está racionado e a discussão também” (BRECHT, MB, 2010, p. 42). Parece ser nesse sentido que a voz do recitante e dos músicos contribui com a nossa compreensão do todo ficcional. As contextualizações necessárias ao início da ação dramática, as motivações de algumas personagens, a apresentação breve dos eventos abrigados pelos saltos temporais da peça e as circunstâncias históricas e sociais que se desenrolam para além do olhar do espectador chegam até nós somente por meio destes cantos, que podem fazê-lo de maneira mais breve do que as possibilitadas exclusivamente por diálogos. Ou seja, trata-se de vozes que extrapolam os limites de uma individualidade; nesse sentido, expressando a maior complexidade do discurso, os versos que compõem a lírica do músico e dos recitantes são em geral mais longos, sendo também menos constantes no que diz respeito à quantidade de tônicas ou de sílabas poéticas – a extensão e a formalidade dos termos são as peças fundamentais à obtenção de seus efeitos. Pode-se verificar que Bandeira, em sua tradução, manteve essas diretrizes para a elaboração lírica que parte da voz destas personagens:

DER SÄNGER

Die Stadt liegt stille, aber warum gibt es
[Bewaffnete?
Der Palast des Gouverneurs liegt friedlich
Aber warum ist er eine Festung?
(BRECHT, 1971, p. 20)

RECITANTE

Toda a cidade está silenciosa, mas por que os
[soldados armados?
No palácio do Governador, tudo está em paz,
Mas então por que trincheiras?
(BRECHT, MB, 2010, p. 58)

Os polos líricos opostos – as manifestações de Grucha, que se articulam a partir de suas percepções, e as dos recitantes, que têm acesso tanto às percepções individuais de outras personagens quanto à totalidade do quadro social e histórico – constituem direcionamentos imprescindíveis ao leitor e ao espectador frente aos acontecimentos dramáticos. É por meio da lírica, inclusive, que nos é posto, de maneira direta ao fim da

peça, o ensinamento moral que a trama abriga – o de que as coisas devem caber aos que sabem fazê-las melhor. Nesse sentido, a realização da tradução por um poeta parece ser escolha muito acertada. Pesaram a favor desta opção a experiência de Bandeira como tradutor de teatro, suas traduções da lírica em língua alemã¹⁶ e o projeto nacional de entregar os textos de dramaturgos estrangeiros de maior peso literário a escritores em ascensão – uma reação à forma de lidar com a tradução de textos dramáticos no início do século XX:

Às vésperas da Revolução Nacionalista de 1930, Joracy Camargo afirmava que o escritor brasileiro vivia desanimado pelas dificuldades criadas com a barreira das traduções e as ‘adaptações’. Chamava-as de processo cômodo de ganhar dinheiro que afasta dos cartazes os verdadeiros escritores, substituídos por meia dúzia de rapazes que conhecem línguas estrangeiras e nem sempre conhecem a nossa. (WYLER, 2003, p. 102)

Nos anos 1960, num processo que teria como objetivo a reversão deste quadro e a valorização de peças traduzidas, as companhias passam a solicitar o trabalho de escritores como Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meirelles, Onestaldo Pennafort e, claro, Bandeira, para traduzirem textos de dramaturgos como Anouilh, Audiberti, Dumas, Pirandello, Tennessee Williams e Brecht (WYLER, 2003, p. 103). A vinculação das encenações a estas figuras relevantes da literatura nacional, além de constituir bom método de divulgação das montagens, marca a consagração de um movimento perceptível desde fins dos anos 30: o texto passa a ser encarado, em território nacional, como fundamento da arte teatral, contrapondo-se ao teatro para atores que prevalecia até então (WYLER, 2003, p. 103).

O texto como fundamento do acontecimento cênico: se essa compreensão já era preconizada por Shakespeare em *A tempestade*, é apenas a partir dos anos 30 que se instaura no teatro nacional, preparando terreno para o estabelecimento da modernidade em nossos palcos. A palavra que funda a ação dramática, entretanto, se elabora com base em pressupostos diversos daqueles do texto totalmente lírico ou prosaico – aspectos de

¹⁶ Quanto à tradução de textos dramáticos, além de tradução de *Macbeth*, de Shakespeare, publicada em 1961 pela Editora José Olympio, Bandeira também foi responsável por versões brasileiras da peça *Maria Stuart*, de Schiller, publicada pela Editora Civilização Brasileira em 1955, e do *Auto sacramental do divino Narciso*, de Sor Joana Inés de la Cruz, presente no segundo volume de sua coleção de *Poesia & Prosa* publicada pela Aguilar, em 1958. No que se refere à tradução de lírica alemã, Rilke, Goethe e Hölderlin se destacam entre os poetas traduzidos para o português por Bandeira em versões presentes no volume *Poemas traduzidos*, publicado em 1945 pela R. A. Editora.

composição que devem ser levados em consideração durante a tradução de peças teatrais. O que caracterizaria esses processos? Em que medida Bandeira, que “tinha mais interesse pela parte poética, literária”¹⁷, atende às solicitações desta modalidade de tradução?

Em primeiro lugar é preciso considerar a incompletude do texto dramático, cuja realização é efetivada apenas por meio de uma *performance*. Susan Bassnett, em *Translation Studies*, menciona a dificuldade em compreender esta característica que se verifica entre a crítica especializada em tradução – dificuldade que justificaria a negligência a que são submetidos textos dramáticos traduzidos, muitas vezes analisados com base nos mesmos pressupostos que conduzem o estudo de outros gêneros textuais.

O sistema linguístico deve ser elaborado em consonância com a função que admitirá – e sendo apenas um dos dispositivos acionados para o acontecimento cênico, o texto dramático não deve ser encarado como uma unidade completa. Bassnett, retomando Ubersfeld, menciona que texto e *performance* não devem ser pensados separadamente: assim como em outros itens que compõem uma montagem, como atuação, criação de cenário, iluminação, direção e sonorização, se atenderão certos requisitos impostos pelo texto, também a elaboração textual deve atender a solicitações destes outros componentes. Ao atender a certos princípios e vincular-se, assim, organicamente à encenação, sem ser visto com supremacia em relação aos outros elementos, o texto atinge o estatuto que se espera de um texto dramático.

Ou seja, não se podem perder de vista, diante da tradução teatral, a relação que se estabelece entre as dimensões do texto e as da representação – entre as dos signos verbais e as dos não verbais. José Roberto O’Shea, em acordo no que diz respeito à relativização da autonomia do texto teatral, focaliza o papel do diálogo para pensar o entrecruzamento entre elementos linguísticos e extralinguísticos que se verifica em uma encenação:

[...] excetuando-se as didascálias, trata-se de uma escritura destinada a ser falada, gritada, sussurrada, salmodiada e *ouvida*, uma *conversa estilizada* que se destina a ser representada, um discurso oral a ser enunciado pela voz humana em interação. Ou seja, o modo de expressão do teatro, conforme aponta Ryngaert, invocando Ezra Pound, ‘não consiste em palavras, mas em pessoas que se movem em cena empregando palavras’.
(O’SHEA, 2009, p. 111)

¹⁷ PÉCORA, José Renato. À meia distância. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 07 jul. 2002. Entrevista concedida a Caio Caramico Soares. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0707200208.htm>>. Acesso em: 28 abr. 2018.

Neste sentido, O'Shea destaca aquele que considera ser o elemento mais importante para a prática da tradução de teatro: a atenção à relação entre os emissores e os destinatários que compõem o grupo de personagens. Se, em cena, "falar, enunciar, ouvir e retrucar é *atuar*; falar, dialogar, é *fazer*" (O'SHEA, 2009, p. 111); se a palavra que se situa cenicamente é (inter)ação, "no teatro falado a questão do diálogo é exacerbada, precípua, autônoma" (O'SHEA, 2009, p. 112) e, assim, interessa especialmente ao tradutor de teatro observar, nos indivíduos que povoam o texto teatral, coordenadas sociais, históricas, nacionais, subjetivas etc.

Bandeira ateu-se a essas questões. Ao longo da leitura de sua versão para *O círculo de giz caucasiano*, a escolha das palavras é muito reveladora no que diz respeito às relações entre as personagens. O clima de concorrência, e não de cooperação, entre os dois médicos que atendem Miguel quando a criança ainda está sob os cuidados de sua família rica e não de Grucha, por exemplo, é revelado de maneira que evidencia minúcias de uma relação pautada pela hipocrisia – boa indicação do tom que pode ser adotado pelos atores:

MULHER DO GOVERNADOR Ele tossiu! Ouviste, Georgi? *Agressiva, aos dois médicos, dois homens muito dignos, em pé atrás do carrinho da criança.* Ele tossiu.

PRIMEIRO MÉDICO *ao segundo* Posso lembrar-lhe, Niko Mikadze, que eu fui contra o banho morno? Um pequeno erro, Excelência, quando se dosou a água do banho.

SEGUNDO MÉDICO *igualmente muito cortês* Não posso absolutamente partilhar o seu ponto de vista, Mikha Loladze, a temperatura da água do banho era a indicada pelo nosso caro, pelo nosso grande Michiko Oboladze. Antes quero crer que foi alguma corrente de ar durante a noite, Excelência. (BRECHT, MB, 2010, p. 54)

Além de se mostrar atento ao trabalho que se deve empreender para que os efeitos obtidos pelo texto original ao momento de sua encenação se aproximem daqueles que se possam obter ao vertê-lo para outra língua e cultura – o que prova ao traduzir a expressão de desespero "Ogottogottogott" (uma repetição de "Oh Deus!", se traduzido literalmente) por "Virgemaria! Virgemaria!" – Manuel Bandeira é também elogiado por conseguir, mesmo nos versos, fazer com que sua tradução seja facilmente comunicada à plateia pelos atores e pelas atrizes (PÉCORA, 2002). Uma conquista facilitada pela proposta moderna, da qual partilhava nosso poeta, de inserir, na literatura, registros mais coloquiais, que se aproximem da fala.

Se pensarmos, enfim, que a tradução adequada para o texto teatral é aquela que se empreende de forma colaborativa, contendo em si indicações que auxiliem no desenvolvimento de mais dimensões da totalidade cênica, *O círculo de giz caucasiano* de Manuel Bandeira se mostra como um bom exemplo desta realização. Articulando, em sua tradução, cuidados necessários para evitar a censura e outras complicações políticas, o poeta conseguiu fazê-lo ao mesmo tempo em que compôs uma lírica que preserva traços formais caros ao projeto modernista. Quanto ao contexto social e cultural do público-alvo, a consideração do tradutor a este respeito superou o uso de palavras adequadas, lançando, também, à companhia responsável pela montagem - o TNC - indícios fundamentais à composição da tessitura dramática.

Referências

ANAN, Sylvia Tamie. Influências alemãs na poesia bandeiriana: o teatro de Brecht. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL DE ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS, 1, 2010, **Anais**. Maringá: Universidade Estadual de Maringá, 2010. Disponível em: <<http://anais2010.cielli.com.br/downloads/329.pdf>>. Acesso em: 28 abr. 2018.

ANTUNES, Nara Maia. **Jogo de espelhos**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1982.

BADER, Wolfgang (Org.). **Brecht no Brasil: experiências e influências**. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1987.

BASSNETT, Susan. **Translation studies**. Nova York: Routledge, 2002. Disponível em: <[http://www.data.ulis.vnu.edu.vn/jspui/bitstream/123456789/2911/1/Translation_Studies,_3rd_Ed_-_Bassnett,_Susan_\(Routledge\).pdf](http://www.data.ulis.vnu.edu.vn/jspui/bitstream/123456789/2911/1/Translation_Studies,_3rd_Ed_-_Bassnett,_Susan_(Routledge).pdf)>. Acesso em: 28 jul. 2018.

BRECHT, Bertolt. **Der kaukasische Kreidekreis**. Baden-Baden: Suhrkamp Verlag, 1971.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Trad. Fiama Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

BRECHT, Bertolt. **O círculo de giz caucasiano**. Trad. Manuel Bandeira. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BRECHT, Bertolt. O círculo de giz caucasiano. Trad. Geir Campos. In: BRECHT, Bertolt. **Teatro completo**. Volume 9. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

COSTA, Iná Camargo. **Sinta o drama**. Petrópolis: Vozes, 1998.

LIMA, Marcelo Fernando de; SOUZA, Maurini de. O hibridismo no olhar do tradutor: a arte e a comunicação em versões de *O círculo de giz caucasiano* para o português. **Scripta Uniandrade**, v. 15, n. 3, Curitiba, 2017, p. 44-59. Disponível em: <<https://uniandrade.br/revistauniandrade/index.php/ScriptaUniandrade/article/view/713/665>>. Acesso em: 26 set. 2018.

MALNIC, Margot Petry. Algumas observações sobre a recepção de Brecht no Brasil. **Fragmentos**, v. 5, n. 1, p. 173-180, 1995. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/view/4915>>. Acesso em: 30 jul. 2018.

MASON, Fran. **The A to Z of postmodernist literature and theater**. Plymouth: Scarecrow Press, 2007. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=vJRJKXy3_cgC&pg=PR3&lpg=PR3&dq=The+A+to+Z+of+Postmodernist+Literature+and+Theater&source=bl&ots=YyxWKRdV5b&sig=Nk7uZmAWPtTH3sXC2LJNHw0zIw&hl=pt-PT&sa=X&ei=nsI9Ud_2Jj4APvvIDQCQ&redir_esc=y#v=onepage&q=The%20A%20to%20Z%20of%20Postmodernist%20Literature%20and%20Theater&f=false>. Acesso em: 28 abr. 2018.

MONTAGNARI, Eduardo Fernando. Brecht: estranhamento e aprendizagem. **Revista JIOP**, Maringá, n. 1, p. 9-17, 2010. Disponível em: <http://www.dle.uem.br/revista_jiop_1/artigos/montagnari.pdf>. Acesso em: 28 abr. 2018.

O'SHEA, José Roberto. Inter(ação), performance e tradução de/para teatro: alguma teoria e alguma prática. In: VERSIANI GALERY, Maria Clara; DIVINA PERPÉTUA, Elzira; HIRSCH, Irene (Org.). **Tradução, vanguarda e modernismos**. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

PÉCORA, José Renato. À meia distância. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 07 jul. 2002. Entrevista concedida a Caio Caramico Soares. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0707200208.htm>>. Acesso em: 28 jul. 2018.

PÉCORA, José Renato. José Renato fala sobre Círculo de Giz. **Jornal do Brasil**, Caderno B, 7 ago. de 1963. P. 2. Entrevista concedida a Yan Michalski. Disponível no acervo da Hemeroteca Digital Brasileira.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro alemão**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1968.

WÄCHTER, Lars. **Die Entwicklung Bertolt Brechts zum Marxisten und der Einfluss des Marxismus auf sein dramatisches Werk unter besonderer Berücksichtigung der 'Lehrstücke', insbesondere der 'Maßnahme'**. Tese. 2003. 110 p. Universität Kassel. Kassel: Grin, 2003.

WYLER, Lia. **Línguas, poetas e bacharéis: uma crônica da tradução no Brasil**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

Submetido em: 31 jul. 2018 – Aprovado em: 05 set. 2018



A Verticalização do Cinema pelas Produtoras: uma análise de *Free and easy* e *O processo dos três vinténs*

The Verticalization of the Cinema by the Producers: an analysis of *Free and easy* and *The threepenny lawsuit*

Carolina Fiori Godoy¹

Resumo

O presente artigo tem como objetivo estabelecer uma análise comparativa entre o trabalho de Buster Keaton e de Bertolt Brecht quando ambos aceitaram trabalhar com grandes produtoras de cinema no início da década de 1930. Para tanto, teremos como foco duas obras: o filme *Free and easy* (1930), primeiro trabalho de Buster Keaton em um filme falado e produzido pela MGM, e *O processo dos três vinténs*, documento escrito por Brecht narrando sua experiência ao firmar um contrato com a produtora Nero Filmes para fazer um filme baseado em sua *Ópera dos três vinténs*. Em nosso estudo, estabelecemos um diálogo entre o contexto histórico em que cada filme foi produzido e as relações de trabalhos presentes no *set* de filmagem com a forma e o conteúdo dos filmes, baseando-nos sobretudo nas teorias apresentadas por Anatol Rosenfeld e nos escritos do próprio Brecht.

Palavras-chave: Buster Keaton. Bertolt Brecht. Produtoras. Indústria Cinematográfica. Mercadoria.

Abstract

The present article aims to establish a comparative analysis between the work of Buster Keaton and Bertolt Brecht when both accepted working with large cinema producers in the early 1930s. To do so, we are going to focus on two works: the movie *Free and easy* (1930), the first work of Buster Keaton among the talkies produced by MGM, and *The threepenny lawsuit*, a document written by Brecht narrating his experience after signing a contract with the producer Nero-Film to make a movie based on his work *The threepenny opera*. In our study, we establish a dialogue between the historical context in which each film has been produced and the work relations present in the set with the form and the content of these films, based especially on the theories presented by Anatol Rosenfeld and on Brecht's own writing pieces.

Keywords: Buster Keaton. Bertolt Brecht. Producers. Film Industry. Commodity.

¹ Mestranda pelo Programa de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). E-mail: carolina.godoy@usp.br.

Introdução

O que pode ser aprendido a partir d’*O Processo dos Três Vinténs*? Quando você compra um ingresso para um filme sonoro, você aprendeu e sabe que aquilo que você está prestes a ver foi produzido exclusivamente como uma mercadoria em um mundo composto por mercadorias. Se você pretendia comprar arte com o seu ingresso, então você não aprendeu que a arte vendida a você no filme sonoro deve ser comercializável para que possa ser vendida.² (BRECHT, 2003, p. 144)

Aos 26 minutos do filme *Free and easy* (1930), após uma sequência que se passa dentro de um *set* de filmagem da produtora MGM, um alto portão dos estúdios aparece em cena e Elmer Butts, interpretado por Buster Keaton, se aproxima. Entretanto, quando esse tenta passar pelo portão para encontrar Elvira e a mãe, ambas visitando os estúdios da produtora, um guarda imediatamente o coloca para fora. A personagem de Keaton explica que é empresário de Elvira Plunkett, mas o segurança não permite sua entrada e se nega a avisar a moça que Elmer está ali, além de confirmar que não o deixará entrar. O diálogo que se segue é marcado por uma ironia que traz comicidade à cena:

Guarda: O único jeito de você entrar é conseguir uma permissão.

Elmer: Como eu consigo isso?

Guarda: Você precisa entrar para conseguir.

Elmer, então, tenta outra vez passar pelo portão e é barrado novamente pelo guarda, que o coloca para fora do estúdio. A cena evidencia a burocracia e a seletividade que compõem a indústria cinematográfica, características que vão se tornando cada vez mais presentes com o crescimento das grandes produtoras, como a MGM, retratada no filme e produtora do mesmo.

O processo de desenvolvimento da indústria, principalmente nos Estados Unidos, afetou não somente o mercado, como também a esfera cultural, alterando a forma de produção, reprodução e divulgação das artes, dentre elas o cinema, que se tornou, ao longo das primeiras décadas do século XX, uma grande indústria do entretenimento.

² “What then can be learned from the *Threepenny* lawsuit? When you buy a ticket to a sound film, you have learned and you know that what you are about to see was produced exclusively as a commodity in a world consisting of commodities. If you intended to buy art with your ticket, then you have not learned that the art sold to you in the sound film first must be marketable in order to be sold”. Todas as citações e falas transcritas nesse artigo têm tradução nossa.

Ao final da década de 1920, as grandes produtoras de cinema (principalmente MGM, Paramount, Warner Bros., 20th Century-Fox e RKO) começaram a ganhar cada vez mais espaço e houve a intensificação do que se pode chamar de verticalização da indústria, ou seja, é ela quem controla a produção, a distribuição e a exibição dos filmes nas salas de cinema, ao ponto de ter o controle, já nessa década, de cerca de 90% das exibições cinematográficas.³

O aparato industrial se encontra a serviço do capital e quantias astronômicas começaram a envolver qualquer filme que fosse lançado por alguma produtora. Como demonstra Rosenfeld sobre a indústria cinematográfica na década de 1920:

Em 1920, o custo médio de um filme já subira a 60 mil e, em 1929, a 200 mil dólares. Para um cenário já se gastava, então, mais de 10 mil, um diretor ganhava cerca de 35 mil dólares por filme e a estrela abiscotava por vezes até 100 mil dólares, o que, do ponto de vista do valor intrínseco da colaboração da estrela, é um absurdo, mas perfeitamente normal considerando-se o valor comercial do nome da estrela, valor muito superior ao do diretor, cujo nome não costuma significar nada para o público. (ROSENFELD, 2013, p. 113)

Tanto capital envolvido modificou gradativamente todas as produções cinematográficas. A burocracia começou a fazer cada vez mais parte dos trâmites necessários tanto para a elaboração, como para a exibição e distribuição dos filmes. Assim como Elmer que, mesmo sendo empresário de alguém que se encontrava dentro do estúdio da MGM, fora barrado na entrada do estúdio durante uma cena de *Free and easy*, muitas pessoas que faziam parte de alguma forma do meio cinematográfico também foram prejudicadas com a seletividade das grandes produtoras. Afinal, o alto lucro envolvendo cada filme lançado trouxe sérias consequências para os envolvidos. Todos aqueles que trabalhavam na produção dos filmes, de roteiristas e músicos a diretores e atores, passaram a trabalhar para outra instância, a produtora, e teriam de atender às suas expectativas, pois era ela quem investia em todas as fases de elaboração e divulgação do filme. De acordo com Brecht, sobre o começo da década de 1930:

³ Dados retirados de uma entrevista concedida pelo professor da Universidade de São Paulo, Marcos Soares, para um documentário sobre Brecht. É possível encontrar essa e outras entrevistas sobre Brecht no DVD *Brecht no Cinema*, produzido pela Versátil Filmes.

A venda, que se tornou quantitativamente tão poderosa, regula não apenas as antigas relações através de práticas indiferentes adaptadas à época (eles apenas seguiram o exemplo), como também introduz objetivos completamente novos para a exploração e produção da obra de arte.⁴ (BRECHT, 2003, p. 194)

O próprio Brecht teve a experiência de ser barrado em um estúdio da produtora Nero Filmes com a qual havia firmado um contrato para a filmagem de sua *Ópera dos três vinténs*, também em 1930, ano em que *Free and easy* fora lançado. De acordo com o contrato, Brecht estava responsável pelo roteiro do filme e essa fora uma das condições para que a peça pudesse ser trazida para o cinema. Porém, como ele mesmo explica em *O processo dos três vinténs* (BRECHT, 2003, p. 147-199), enquanto escrevia o roteiro para o filme, foi informado de que as filmagens já haviam começado e, ao se dirigir até o estúdio para verificar o que estava acontecendo e como as filmagens estavam ocorrendo sem o roteiro escrito por ele, Brecht foi simplesmente impedido de entrar, abrindo um processo contra a produtora.

Em relação a *Free and easy*, não foi apenas Elmer que teve problemas com a MGM. O filme metalinguístico de 1930, cujo enredo central narra a história de uma jovem do interior que ganha um concurso de beleza e vai a Hollywood com seu empresário (Elmer Butts) e sua mãe tentar começar sua carreira como atriz, foi o terceiro trabalho de Keaton já inserido na produtora MGM e seu primeiro longa-metragem totalmente falado. Durante a década de 1920, Buster Keaton se destacou como um dos principais *clowns* do cinema mudo, com Charlie Chaplin e Harold Lloyd. Seu trabalho era marcado pela criação do humor através da pantomima, sequências repletas de acrobacias e do uso preciso do enquadramento da câmera em cada tomada dirigida por ele. Todavia, no longa de 1930, a atuação de Keaton se mostra completamente diferente de seus filmes anteriores e, ao analisarmos os filmes seguintes do ator, podemos notar que essa mudança se relaciona intrinsecamente com o fato de Buster Keaton passar a atuar em filmes da produtora e com a chegada do som na sétima arte.

Exatamente por se tratarem da mesma época, podemos estabelecer diversas relações entre a personagem Elmer Butts de *Free and easy*, o próprio Buster Keaton após

⁴ “The selling, which has become, quantitatively so powerful, regulates not only the old relations through indifferent customs adapted to the time (they have just ‘followed suit’) but it also introduces completely new goals for the exploitation and thus also for the production of the art-work”.

sua entrada na MGM e o que ocorreu a Bertolt Brecht quando este firmou um contrato com uma produtora para levar a *Ópera dos três vinténs* ao cinema. Para tanto, teremos como foco central dois objetos de análise: *Free and easy*, filme metalinguístico que retrata como os primeiros filmes falados eram feitos e a grande participação das produtoras no processo de elaboração e reprodução dos filmes da época, e *O processo dos três vinténs*, documento através do qual Brecht explicita sua relação com a produtora Nero Filmes.

Buster Keaton e a MGM

A implementação do modelo de Taylor nas indústrias e a chegada da eletricidade, que tornou as noites mais povoadas nas grandes cidades, transformaram drasticamente a sociedade norte-americana ao final do século XIX. E, como consequência das alterações no mundo do trabalho, as atividades de entretenimento também se modificaram. Com a fragmentação do trabalho a partir do Taylorismo, primeiramente nas indústrias e aos poucos em diversos outros campos laborais, as formas artísticas da época, por se originarem nessa sociedade, também se fragmentaram, tanto no teatro, com as atrações diversas em *vaudeville*⁵, como no cinema, com filmes em que os quadros possuíam certa independência e se sobressaíam em relação à curva dramática.

A comédia muda norte-americana, cujas origens estão nos teatros de variedades, se popularizou nos cinemas da segunda década do século XX e dentro dela três nomes se destacaram: Charlie Chaplin, Buster Keaton e Harold Lloyd. Os quadros presentes nos teatros de variedades se tornam as *gags* (quadros cômicos individuais) e cada *clown* passou a explorá-las de acordo com suas particularidades. Nessa época, os diretores ainda possuíam grande independência na elaboração de seus filmes e muitos deles, incluindo Chaplin e Keaton, passaram a ter seus estúdios e até editavam os próprios filmes.

O estilo trabalhado pelos *clowns*, conhecido como *slapstick comedy*, era criado a partir da comédia física, com ênfase nos gestos das personagens. Keaton, por sua vez, marcou o cinema mudo com suas constantes acrobacias, utilização mínima de intertítulos, ênfase nas movimentações verticais, horizontais e diagonais dentro dos planos, precisão no enquadramento da câmera e um semblante quase inexpressivo, apelidado de *stone face*. Todavia, ao deixar de trabalhar no próprio estúdio e firmar contrato com a MGM,

⁵ Teatro de variedades norte-americano.

aceitando as exigências da produtora de incorporá-lo ao cinema sonoro, Keaton teve de alterar seu modo de trabalho e, conseqüentemente, sua atuação.

Logo nos primeiros minutos de *Free and easy* (1930), Elvira Plunkett e sua mãe se encontram próximas a um trem, prestes a deixar a cidade. Elvira havia sido eleita *Miss Golpher City* e está a caminho de Hollywood com sua mãe para tentar alavancar sua carreira, agora como atriz. Nessa primeira cena, ao ser anunciada a sua partida, Elvira está com um buquê na mão quando ouve da multidão pedidos de discurso. A jovem ganhadora do concurso de beleza não sabe o que dizer, mas sua mãe insiste para que ela diga algo. Eis que Elmer Butts, seu empresário, interpretado por Buster Keaton, se aproxima, chamando Elvira com um gesto e começa a sussurrar algo para a moça. Quase imediatamente, Elmer é interrompido pela mãe de Elvira, a qual diz firmemente que ela dirá à filha o que dizer.

Logo após as duas embarcarem no trem, Elmer é chamado para um discurso direcionado à multidão. Porém, assim que pronuncia sua primeira palavra, é interrompido pelo som de trombetas e gritos da plateia. Elmer tenta começar seu discurso três vezes, mas sempre é interrompido e, quando finalmente consegue pronunciar algumas palavras, não pode terminar o que pretendia dizer, pois vê o trem deixando a estação e se apressa para poder embarcar.

Desde o exato momento em que aparece em cena, a personagem de Keaton se mostra como alguém que é constantemente impedido de falar e de agir, situação que se desenvolverá ao longo do filme, chegando ao clímax em sua cena final. Tal aparição de Keaton pode ter impressionado aqueles que acompanhavam seu trabalho como ator e diretor, pois até então não era esse o tipo de personagem que Buster Keaton, já conhecido como um dos atores mais memoráveis da comédia muda, costumava encenar.

Entretanto, essa mudança na tipologia de personagem vivida por Keaton não é uma mera coincidência e nem seria algo único, como se provou nas sequências cinematográficas do ator envolvidas com a produtora MGM. Até então, Keaton marcava as telas com sua atuação espontânea, repleta de improvisos, os quais permeavam as *gags* que compunham seus longos mudos. Keaton apresentava uma atuação repleta de acrobacias e movimentos quase coreografados, que fugiam do habitual. Todavia, não é esse tipo de encenação de Keaton que permeia as cenas de *Free and easy*, algo que é

anunciado logo em sua primeira cena. Como explica Marion Meade:

Free and Easy foi uma importante reviravolta porque deu início à mutação da personalidade que Keaton havia construído meticulosamente na década anterior nas telas. Em *Spite Marriage*⁶, Elmer, o engomador de calças, era mais ou menos o mesmo personagem que Keaton havia encenado em todos os seus filmes. Buster tinha inteligência, coragem, e principalmente atletismo. Ele nunca havia se apresentado como um desastrado. Ele era sempre engenhoso em uma crise, um solucionador de problemas criativo. MGM o viu como um perdedor, nada atraente, e nem mesmo viril. Nos filmes do próprio Keaton, Buster tinha um rosto bonito e um corpo exuberante, e sempre ficava com a garota. MGM castrou Buster. Em *Free and easy*, Elmer de *Gopher City* é basicamente um pateta. Pela primeira vez, Keaton perde a garota para um pretendente rival.⁷ (MEADE, 1995, p. 193)

Ao longo de todo o filme, a personagem de Keaton é constantemente repreendida, seja pela mãe de Elvira, pelos guardas do estúdio da MGM, o qual Elvira e a mãe vão visitar, e até mesmo pelos diretores dos filmes que estão sendo gravados no estúdio. Aos 37 minutos, Elmer, fugindo de um dos guardas, invade um *set* de filmagem e tenta se esconder se vestindo como um dos atores, mas acaba entrando em cena com o grupo, que está prestes a fazer um número de dança. Por não saber os passos, Elmer erra o número todo e derruba os demais bailarinos. Imediatamente, o diretor adentra o cenário aos berros com Elmer. Porém, este é o *set* em que se encontra Elvira, que está assistindo às filmagens acompanhada por sua mãe e, ao ver o diretor dando ordens ao guarda para que se livre de Elmer, Elvira intervém e pede ao ator que a levou até o estúdio, Larry Mitchell, para que não deixe que os guardas o machuquem. O diálogo que se segue tem muito a dizer não apenas sobre a personagem de Keaton, mas sobre a própria presença do ator no filme:

Larry Mitchell: Deixe-o ir. Eu ficarei responsável por ele.

Guarda: Como você quiser.

Diretor: Espere um minuto. Ele estragou uma manhã inteira de trabalho.

Larry Mitchell: Sim, eu sei. Mas ele não sabe o que isso quer dizer. Ele é

⁶ *Spite marriage* (1929): último filme mudo de Buster Keaton, já produzido pela MGM.

⁷ “*Free and Easy* was an important turning point because it began the mutation of the screen personality Keaton had meticulously constructed a decade earlier. In *Spite Marriage* Elmer the pants presser was more or less the same character Keaton had been playing in all his films. Buster had intelligence, courage, and manly athleticism. Never had he presented himself as a bumbler. He was always resourceful in a crisis, a creative problem-solver. MGM viewed him as a loser, not sexy, not even all masculine. In Keaton’s own films Buster had a beautiful face and luscious body, and always got the girl. MGM castrated Buster. In *Free and Easy* Elmer from *Gopher City* is basically a twit. For the first time Keaton loses the girl to a rival suitor”.

realmente um cara legal. Elmer, aperte a mãe do Sr. Niblo. O Sr. Niblo não gostou muito da sua pequena *gag*.
Elmer: Eu sinto muito, Sr. Niblik.
Diretor: O nome é Niblo.
Elmer: Bom, eu sinto muito.
Diretor (com um tom de voz irônico): Ah, está tudo bem. Nós apenas desperdiçamos uma manhã de trabalho e um pequeno filme. E a *gag* foi muito engraçada, eu suponho.

A escolha da palavra *gag* não parece ter sido usada em vão, afinal Buster Keaton ficou conhecido na comédia muda justamente pelas *gags* cômicas que compunham seus curtas e seus filmes de longa-metragem. Contudo, no diálogo transcrito, a personagem de Keaton é justamente criticada pelo que lhe é mais característico até o momento: suas *gags*. O lado cômico de Buster Keaton vai deixando de ser ligado a uma genialidade, como era feito em seus filmes anteriores, e passa a simplesmente significar ingenuidade. Cada vez mais Elmer vai sendo visto pelas demais personagens do filme como alguém atrapalhado e bobo.

Free and easy quase não apresenta as conhecidas *gags* de Keaton, o qual vai, a cada filme que realiza com a produtora, sendo obrigado a se desfazer de seu estilo de atuação, de seu improviso e de seus movimentos estilizados para se adequar às requisições da produtora para quem trabalha, ela mesma retratada no filme. Como explica Walter Kerr sobre Buster Keaton a partir de seus primeiros trabalhos para a MGM:

A ele não era mais permitido se satisfazer com sua visão única ao compor seus filmes, mas era simplesmente tratado como qualquer outro piadista das telas poderia ser tratado [...] Seus filmes se tornaram cada vez menos característicos do homem que o público lembrava tão afetuosamente. O estúdio finalmente fez uso dele para criar outro homem, Jimmy Durante; os dois – completamente desajustados com todo o dinamismo entregue a Durante – foram colocados juntos em três filmes que efetivamente terminaram com a carreira de Keaton como astro. Depois deles, Keaton foi simplesmente abandonado pelo estúdio.⁸ (KERR, 1975, p. 338)

⁸ “He was no longer permitted to indulge his unique vision in composing his films but was simply treated as any other screen farceur might be treated [...] His films grew less and less characteristic of the man audiences remembered so fondly. The studio finally made use of him to build up another man, Jimmy Durante; the two – utter misfits with all the dynamism handed over to Durante – were teamed in three films that effectively ended Keaton’s career as a star. After them, Keaton was simply dropped by the studio.”

Antes de iniciar seu trabalho com a MGM, Buster Keaton era um artista ativo da comédia muda americana. Desenvolveu diversas curtas com Roscoe Arbuckle no começo de sua carreira, dirigiu vários de seus próprios curtas e alguns de seus filmes de longa-metragem mudos e chegou até a produzir parte de seu trabalho. Entretanto, o final da década de 1920 trouxe grandes mudanças para todos os envolvidos com a sétima arte.

Com o término da Primeira Guerra, o investimento das indústrias cinematográficas no cinema aumentou consideravelmente, o que só foi possível a partir dos lucros provenientes da guerra, afinal “foram os Estados Unidos quem mais lucraram com a guerra, em todos os terrenos econômicos e, naturalmente, no da indústria cinematográfica” (ROSENFELD, 2013, p. 109). O número de filmes lançados por grandes produtoras começou a crescer aceleradamente e a concorrência entre elas aumentou. A crise econômica que arrebatou os Estados Unidos ao final da década de 1920 preocupou ainda mais as grandes produtoras, o que fez com que cada uma delas se empenhasse e investisse para trazer novidades para o cinema e gerar resultados positivos. Dá-se início, então, a uma corrida praticamente tecnológica entre as grandes empresas de filmes na contínua busca pelo maior lucro, até que a introdução de uma nova tecnologia no campo do cinema torna a disputa ainda mais acirrada: o som. De acordo com Rosenfeld:

Com efeito, em 1925-1926 o filme mudo já conquistara tal domínio dos seus meios de expressão que os textos explicativos, intercalados, quase se tornaram supérfluos; o filme falado, sobrecarregado de diálogos não foi, portanto uma necessidade íntima, mas uma imposição externa da técnica e do fetichismo dos industriais, que não deixavam escapar nenhum aperfeiçoamento técnico por medo da concorrência e na esperança de conquistar um público mais amplo. (ROSENFELD, 2013, p. 129)

Quanto maior o número de pessoas que frequentavam as salas de cinema, maior seria o lucro obtido pelas produtoras e, ao ver que um aparato tecnológico como o som traria esse resultado, cada grande produtora da indústria cinematográfica decidiu tornar o cinema falado a qualquer custo. O que de fato causou o desenvolvimento tecnológico do cinema não foi a busca por uma melhora na reprodução do mesmo ou alguma experimentação ligada ao seu valor artístico, mas a procura pelo lucro gerado a partir de sua reprodução.

A partir do modo como o som foi introduzido no cinema, diversos artistas que passaram a trabalhar para grandes produtoras tiveram de aceitar as novas condições de trabalho e lidar com o som da maneira imposta por elas. Um desses artistas foi Buster Keaton, que precisou encenar seguindo os moldes da MGM e atuar em diálogos que muitas vezes ele não queria que existissem. Em uma das várias entrevistas dadas ao final de sua carreira, quando perguntado a respeito da chegada do som, Keaton afirma que não se incomodou, o problema foi que os escritores queriam criar apenas *gags* faladas, abandonando completamente o humor físico (KEATON, 1958⁹ apud SWEENEY, 2007, p. 53).

A questão-chave a ser observada é que não foi ao som que Keaton não se adaptou, mas às formas de trabalho dentro da MGM e ao modo como essa nova tecnologia foi implementada no cinema. Na época de seu contrato, Keaton entrou em contato com Chaplin, o qual tentou convencê-lo a não aceitar o acordo, pois isso o faria alterar seu estilo de comédia (KEATON; SAMUELS, 1982, p. 202), mas ele acabou não seguindo o conselho do colega. A partir desse fato, podemos compreender como Chaplin conseguiu adaptar-se ao cinema falado e Keaton não. Mesmo após o crescimento das grandes produtoras e o que viria a ser o sistema dos estúdios de Hollywood, Chaplin continuou com suas produções relativamente independentes, trabalhando com o novo aparato tecnológico sem seguir o método de trabalho organizado pela parte hegemônica da indústria cinematográfica. Aos poucos, o *clown* mais conhecido da comédia muda foi fazendo concessões que possibilitaram sua permanência na nova era do cinema, ao trabalhar com a questão do melodrama e a chegada do som, por exemplo, porém, sem aderir ao tratamento convencional dado a essas questões pelas produtoras de destaque na época.

Brecht também aborda o tema do fetiche tecnológico relacionado à busca por lucro em *O processo dos três vinténs*:

Os intelectuais estão inseguros sobre a tecnologia. Suas brutais, mas poderosas questões de intervenção intelectual os enchem de uma mistura de desprezo e admiração: ela se torna um fetiche para eles. Na arte, essa relação com a tecnologia se expressa da seguinte maneira: tudo pode ser perdoado, se for 'bem executado'¹⁰. (BRECHT, 2003, p. 174)

⁹ KEATON, B. An Interview with Buster Keaton. *Film Quarterly*, v. 12, n. 1, p. 15-22, Fall 1958.

¹⁰ "The intellectuals are uncertain about technology. Its brutal but powerful intervention intellectual matters

Grande parte dos inúmeros filmes falados lançados inicialmente apresentavam diversas falhas, não só artísticas, mas até mesmo técnicas. Sergei Eisenstein, no final da década de 1920, escreveu sobre os possíveis problemas que poderiam surgir a partir da forma como o som estava sendo inserido no cinema:

Gravação de som é uma invenção de dois gumes, e é mais provável que seu uso ocorrerá ao longo da linha da menor resistência, isto é, ao longo da linha da satisfação da simples curiosidade.

Em primeiro lugar, haverá a exploração da mercadoria mais vendável, os filmes falados. Aqueles nos quais a gravação do som ocorrerá num nível naturalista, correspondendo exatamente ao movimento da tela, e proporcionando uma certa 'ilusão' de pessoas que falam, de objetos sonoros etc.¹¹ (ALEXANDROV; EISENSTEIN; PUDOVKIN, 2002, p. 225)

Em meio a essa corrida tecnológica em busca do lucro, já não importava tanto qual seria a qualidade artística apresentada em cada novo filme, contanto que os novos aparatos usados fossem capazes de trazer cada vez mais um público maior ao cinema. Apenas desse modo, o retorno trazido pelos filmes seria maior que os gastos astronômicos da produtora durante toda a produção, distribuição e exibição dos filmes. Essa questão preocupou muitos daqueles que apreciavam a sétima arte, pois temiam que o cinema se tornasse cada vez mais um mero produto no mercado. Como comenta Brecht:

Essa coisa complicada, cara e lucrativa, o gosto do público, prejudica o progresso. Não existe dúvida sobre o crescimento da influência dos consumidores no modo de produção do produto e seu impacto reacionário. Nossos vanguardistas devem lutar contra essa influência. Ela é representada pelos compradores de filmes, os organizadores regionais de mercado. Mais precisamente, essas são realmente as pessoas que assumiram os escritórios para os quais a mídia está autorizada, para os nossos metafísicos das páginas culturais: selecionando a coisa certa para o consumidor.¹² (BRECHT, 2003, p. 166)

fills them with a mixture of contempt and admiration: it becomes a fetish for them. In art this relationship to technology expresses itself in the following way: everything can be forgiven, if it is 'well executed'".

¹¹ Originalmente como "Zayavleniye", escrito em 1928, publicado em agosto desse mesmo ano no n.º. 32 da revista *Sovietski Ekran*, de Moscou, e no n.º. 32 da revista *Zhizn Iskusstva*, de Leningrado.

¹² "This complicated, costly and lucrative thing, public taste, hinders progress. There is no doubt about the customers' growing influence on the product's 'how', and its reactionary impact. Our progressives must fight this influence. It is represented by the film buyers, the market's provincial organizers. More precisely, these are really people who have assumed the office to which the press itself is entitled, to our metaphysicians of the culture pages: choosing the right thing for the consumer".

E, conforme as grandes produtoras passaram a controlar a indústria cinematográfica, diversos roteiristas, atores e diretores começaram a perceber que a melhor chance de terem seus trabalhos exibidos nas telas de cinema seria através do vínculo com alguma dessas produtoras. Buster Keaton foi um desses atores e em 1928 foi lançado seu primeiro filme já inserido na MGM, e talvez o último mais característico de Keaton, *The cameraman* (1928). Todavia, firmar um contrato com a produtora significou atender totalmente às suas exigências e, como o mais lucrativo no momento eram os diálogos em cena, criados através de um *script* e ensaiados diversas vezes antes de serem filmados, Buster Keaton começou a falar e a atuar conforme as expectativas da produtora. Mais tarde, Keaton diz ter se arrependido de ter aceitado trabalhar para a produtora, como conta Meade em sua biografia: “‘Em 1928’, disse Keaton, ‘Eu cometi o maior erro da minha vida. Contra minha vontade, eu permiti que Joe Schenck me convencesse a desistir do meu próprio estúdio para fazer filmes no crescente terreno da Metro-Goldwyn-Mayer em Culver City’”¹³ (MEADE, 1995, p. 181).

Assim, em 1930, Buster Keaton aparece em seu primeiro longa-metragem totalmente falado, *Free and easy*. Filme metalinguístico que mostra como os primeiros filmes sonoros eram elaborados, os cenários, a escolha dos atores, os problemas relacionados às vozes e à chegada do som, o longa já evidencia a prevalência da curva dramática sobre a estrutura épica antes presente nos longas cômicos compostos por *gags*. Durante o longa-metragem, são apresentados trechos das filmagens de diversos filmes sonoros fictícios dentro do estúdio, sendo o principal uma ópera cômica¹⁴ cuja canção de destaque se chama “Free and easy”. Elvira Plunkett assiste às filmagens que acontecem dentro do estúdio na esperança de ser convidada para atuar dentro da produtora. Todavia, ironicamente todos são chamados para a ópera cômica, menos a jovem, que acaba por permanecer sentada enquanto as demais personagens centrais do longa, como Larry Mitchell, que a leva ao estúdio, sua mãe e até seu empresário Elmer Butts, estão em cena.

Apesar de ser escalado para atuar no filme em produção, Elmer Butts é escolhido para fazer o papel de um rei atrapalhado que obedece às ordens da rainha, a qual é

¹³ “In 1928”, Keaton said, “I made the worst mistake of my life. Against my better judgment I let Joe Schenck talk me into giving up my own studio to make pictures at the booming Metro-Goldwyn-Mayer lot in Culver City”.

¹⁴ No filme, *comic opera*.

interpretada pela mãe de Elvira. Elmer não parece uma personagem de Keaton na maioria das cenas do filme; está sempre acuado, aceita ordens o tempo todo e em vez de ser valorizado por suas *gags*, é inicialmente repreendido por elas. Apenas em algumas cenas Keaton entra em ação mostrando seus movimentos que marcaram o cinema mudo. Em uma delas, e talvez a mais marcante do filme, depois de uma hora e 13 minutos do longa, Elmer está sendo filmado em um número no qual contracenava com a mãe de Elvira, a qual interpreta uma rainha robusta e de voz forte. Após se agredirem fisicamente, resultado de uma discussão entre as personagens, ambas saem dançando pelo cenário e eis que vemos uma “*gag impossível*”¹⁵ semelhante a diversas *gags* presentes nos curtas-metragens de Keaton. Elmer, interpretando o rei, cai em uma bacia rasa de água e se levanta. Ele, então, escala parte do cenário, subindo em cima de uma pilastra e se prepara para mergulhar na bacia. Ao cair de cabeça, Elmer desaparece, como se a bacia se tornasse funda. Em seguida, a mãe de Elvira, como rainha, pisa na bacia, que já voltou a ser rasa. O diretor grita “*corta*” e assim termina a *gag*.

Contudo, cenas como essa, tão características dos filmes de Buster Keaton, não são frequentes em *Free and easy*. Aos 68 minutos de filme, seu personagem Elmer Butts é caracterizado para entrar em cena, vestido com calças largas e maquiado como um palhaço triste. Pouco antes das filmagens começarem, o diretor da ópera cômica aparece e grita inúmeras instruções para Elmer, enquanto empurra seu ombro várias vezes:

Diretor (aos berros): Nunca, nunca olhe para a câmera quando qualquer pessoa falar com você, espere pela reação e responda. Se um pedaço do cenário cair sobre você durante a filmagem, continue como se nada tivesse acontecido. Você sabe, custaria muito para organizar e filmar tudo outra vez. Se você esquecer sua fala, diga qualquer coisa engraçada, é uma ópera cômica...

A fala do diretor, aos berros com Elmer, deixa clara a importância do capital durante a produção do filme e evidencia como a personagem de Keaton é tratada durante todo o longa: alguém submisso. Enquanto escuta as ordens dadas pelo diretor, Elmer se mantém calado, segurando um copo de água na mão trêmula. Ao final do discurso, o diretor pergunta se Elmer está nervoso e ele diz que não, derrubando o copo cheio de água

¹⁵ Keaton utiliza o termo “*impossible gag*” para tratar de quadros cômicos que desafiam as possibilidades do mundo real. Tais *gags* eram normalmente elaboradas através do manuseio da câmera ou na edição do filme.

no chão do *set*.

O clímax de como a personagem de Buster Keaton é apresentada ao longo de *Free and easy* acontece nos dez minutos finais. Elmer Butts, interpretando o rei submisso, canta e dança durante a canção “Free and easy” e entra em uma caixa decorada, que se assemelha a um brinquedo. Ao sair da caixa, Elmer está completamente vestido de palhaço, com uma roupa larga, repleta de bolas e um chapéu. Além disso, Elmer está suspenso por diversas cordas, como se fosse um boneco de marionete. A música muda, ninguém mais canta e Elmer é lançado em todas as direções do cenário até ser puxado para cima após dois minutos sendo movido pelas cordas.

A personagem de Elmer Butts, que é inserida numa ópera cômica produzida pela MGM em *Free and easy*, muito tem em comum com a situação do próprio Buster Keaton dentro da produtora. Assim que assinou o contrato para trabalhar para a mesma, Keaton foi obrigado a atender as demandas exigidas, mesmo que isso significasse deixar de lado suas *gags* improvisadas e sua atuação repleta de acrobacias. Como Elmer, Buster Keaton também se tornou um boneco de marionete, sendo controlado e guiado pela MGM em cada novo filme lançado até ser finalmente deixado de lado.

Bertolt Brecht e a Nero Filmes

Bertolt Brecht foi outro que percebeu como se envolver com grandes produtoras de cinema poderia prejudicar seu trabalho. Após o sucesso de sua *Ópera dos Três Vinténs*, em 1928, surgiu o interesse da produtora Nero Filmes de levar para o cinema a obra de Brecht. Originalmente, a ópera tratava da classe burguesa e seu modo de organização, traçando um paralelo entre o bandido Macheath, a ação da polícia de Londres e o empresário Sr. Peachum, que coordenava um negócio de mendigos a partir do qual qualquer pessoa da cidade poderia se vestir como um morador de rua (ou até usar próteses para falsificar a falta de membros) e pedir dinheiro nas ruas, contanto que parte do dinheiro obtido fosse destinado ao Sr. Peachum. O texto da ópera foi baseado na *Ópera dos mendigos (Beggar's opera)*, de John Gay, lançada 200 anos antes e que já equiparava a alta sociedade ao submundo londrino. Como explica Rosenfeld sobre a ópera de Brecht:

Como a ópera de Gay, a de Brecht-Weill é, além de paródia à ópera original, sátira social. A peça vergasta a moral dominante e o estado geral de uma sociedade que, longe de viver 'na' moral, estaria vivendo 'da' moral, isto é, que ao invés de observar os preceitos morais, se teria especializado em usá-los para fins amorais. (ROSENFELD, 2012, p. 122)

No entanto, o que de fato gerou o interesse da produtora pela ópera não foi apenas seu conteúdo, mas o sucesso que ela havia atingido nos palcos. A produtora via a obra como uma possível fonte de grande lucro, afinal, no início do cinema falado, óperas e musicais eram os tipos mais filmados pelas produtoras, justamente porque era mais fácil lidar com atores que já estavam acostumados a falar e a cantar.

De qualquer modo, Brecht sabia que uma das melhores formas de garantir que mais pessoas tivessem acesso ao seu trabalho seria entrar em contato com a sétima arte. O dramaturgo acreditava que era possível fazer cinema épico, principalmente por causa da técnica de montagem plausível de ser executada e muito bem trabalhada no cinema. Nas palavras de Brecht:

Teria sido possível transformar a *Ópera dos Três Vinténs* em filme mantendo o status quo na utilização do aparato cinematográfico se sua tese social fosse a base da adaptação. O ataque à ideologia burguesa deveria ter sido encenado no filme também. Intriga, cenários e personagens deveriam ser tratados com completa liberdade. O método de romper com o trabalho mantendo sua função social em um novo aparato foi rejeitado pela produtora de cinema. Entretanto, o trabalho foi certamente rompido, mas de acordo com os critérios comerciais.¹⁶ (BRECHT, 2003, p. 177)

Brecht não queria que sua peça fosse simplesmente transposta para o cinema, mantendo exatamente todas as características formais da ópera, mas que a mesma questão social fosse trabalhada, usando dos aparatos cinematográficos para evidenciá-la. Em contrapartida, a produtora queria basicamente fazer com que o resultado obtido pela peça nos palcos pudesse significar um lucro ainda maior quando essa fosse para o cinema.

Deste modo, para tentar garantir que a qualidade de seu trabalho se mantivesse quando passasse para as telas de cinema, Brecht assinou o contrato com a Nero Filmes

¹⁶ "It would have been possible to transform *The Threepenny Opera* into a *Threepenny* film while maintaining the status quo in the utilization of the film apparatuses if its social thesis were the basis of the adaptation. The assault on bourgeois ideology would have had to be staged in the film as well. Intrigue, settings, figures were to be treated with complete freedom. The approach of breaking up the work while maintaining its social function within a new apparatus was rejected by the film company. Nevertheless, the work was of course broken up, but according to commercial criteria".

com a condição de que ele mesmo escrevesse o roteiro para o filme, a qual foi aceita pela produtora. Porém, enquanto trabalhava no roteiro, após entregar parte do mesmo, Brecht foi informado de que havia entregado o material com atraso e que por isso o contrato estava suspenso. Além disso, ele não pôde sequer ver o roteiro que havia sido elaborado sem sua participação e, ao chegar ao estúdio para ver como as filmagens haviam começado sem seu *script*, foi simplesmente impedido de entrar. Como comenta Iná Camargo Costa:

Esta convicção está por trás de pelo menos um aspecto do mal-entendido presente nos termos do contrato assinado por Brecht com a Nero Filmes, que pode ser assim resumido: a companhia cinematográfica estava interessada em somente enlatar a peça, que fora um dos maiores sucessos de bilheteria do teatro alemão nos anos de 1928 e 1929, enquanto Brecht, que sabia o que fizera no teatro mas ainda não conhecia o terreno onde estava pisando, acreditou no que diziam as cláusulas relativas a seu direito de adaptação do texto porque achou que a empresa estivesse interessada em fazer do filme um experimento equivalente ao realizado no palco. Ele confessa abertamente essa ingenuidade, que demorou um pouco para entender. (COSTA, 2007, p. 190)

A partir do ocorrido, Brecht decide abrir um processo contra a produtora e relatou sua experiência, que de acordo com ele foi um experimento sociológico, no texto *O processo dos três vinténs*, publicado pela primeira vez em 1932, no qual ele descreve a influência do mercado no campo cinematográfico. O julgamento durou quatro dias (de 17 a 20 de outubro de 1930) e o resultado foi divulgado dia 4 de novembro, afirmando que a Nero Filmes não havia quebrado o contrato e nem infringido os direitos autorais do dramaturgo, já que ele próprio alterara sua peça original.

Ao longo do texto *O processo dos três vinténs*, Brecht relata como o capital motivou a filmagem da peça por parte da produtora e até interferiu durante o processo movido por ele contra a mesma. Brecht evidencia que os resultados do processo deixavam clara a questão de que parar uma produção cinematográfica que já havia começado causaria um prejuízo exorbitante para a produtora e que isso não seria possível já que o próprio Brecht quis alterar o roteiro da peça original.

Inúmeras vezes, Brecht coloca em cheque a questão de como o filme se torna mercadoria, principalmente quando tanto capital está envolvido em sua produção, e caracteriza o filme como uma *commodity*, o que ele explica em certo ponto do texto: “Uma

obra de arte é uma invenção que, uma vez inventada, imediatamente assume a forma de mercadoria, ou seja, ela aparece separadamente de seu inventor em uma forma determinada pelas possibilidades comerciais no mercado”¹⁷ (BRECHT, 2003, p.179).

Brecht percebeu que a Nero Filmes se interessou por sua ópera visando o lucro que poderia obter a partir dela e não com uma intenção artística de um experimento cinematográfico. Ao perder o processo, ficou evidente para Brecht que a produtora faria de tudo para não ficar no prejuízo e que o valor comercial do filme estava acima do valor artístico pretendido pelo dramaturgo. Como afirma Rosenfeld, ao tratar da obra escrita e da cinematográfica:

Já no caso da indústria cinematográfica, a situação parece ser radicalmente diversa. Aqui não só a exploração, mas a própria criação requer capitais consideráveis e, por isso, a empresa, ao encomendar a confecção de um filme, forçosamente tende a impor desde o início os princípios que lhe parecem certos. (ROSENFELD, 2013, p. 36)

Em 1931, o filme *Ópera dos três vinténs* foi lançado pela Nero Filmes, trazendo em seus créditos iniciais a mensagem “adaptação livre de Brecht”. O longa desagradou a Brecht por ter sido feito dele justamente o que o dramaturgo não queria: a peça foi filmada quase exatamente como havia sido encenada em 1928. Os atores escalados para o filme também foram os mesmos da peça e é possível entender a escolha da produtora, já que o cinema sonoro ainda dava seus primeiros passos e inúmeras vezes os estúdios tinham problemas com a escolha dos atores que teriam as vozes ideais para as filmagens.

O processo dos três vinténs deixa claro o descontentamento de Brecht em relação ao modo como sua peça foi transposta para o cinema e ao tratamento dado ao caso nos tribunais e pela imprensa. Através de sua própria experiência, o dramaturgo evidencia de que maneira funciona a máquina produtiva do capital, a qual é capaz de transformar facilmente trabalho e arte em mercadoria.

¹⁷ “A work of art is an invention that, once invented, immediately assumes commodity form, that is, it appears separately from its inventor in a form determined by the commercial possibilities in the market”.

Por trás das câmeras: a questão do trabalho na indústria cinematográfica

Nos últimos minutos de *Free and easy*, após fazer parte da última cena do filme fictício em que interpreta o rei submisso, Elmer aparece rodeado de pessoas e um homem aperta sua mão. Todos estão contentes, o que gera um contraponto na cena em relação à maquiagem feita em Elmer, a qual o deixa com um semblante constantemente triste. Enquanto aperta a mão de Elmer, o homem conversa com ele:

Homem: Elmer, você está feito. Conseguirá um ótimo contrato.

Elmer: Eu vou?

Homem: Claro! Boa sorte para você, rapaz. Você é um ótimo comediante.

Os demais ao seu redor o parabenizam e Elmer vai se desvencilhando do grupo à procura de Elvira, pois pretendia pedir-lhe em casamento. No entanto, quando se aproxima da moça para lhe contar a novidade sobre seu futuro contrato e pedir sua mão, ela e Larry Mitchell anunciam que vão se casar. Elmer, antes de entrar no *set* para a filmagem da última cena, ouve de Elvira, a qual se mostra contente com a proposta de casamento vinda de Mitchell: “Bom, agora eu vou me sentar aqui para assistir à sua próxima cena. E é melhor você me fazer rir”.

Elmer termina seu último número olhando para Elvira que está assistindo às gravações. Enquanto todos cantam em coro a última canção, Elmer a encara e depois direciona seu olhar ao longe, com sua maquiagem tornando suas feições ainda mais tristes quando esse finalmente fecha os olhos e ambos os filmes acabam, tanto a ópera cômica fictícia como o próprio filme *Free and easy*.

O empresário de Elvira, Elmer Butts, fora a Hollywood para acompanhá-la porque queria estar ao seu lado, se mostrando apaixonado por ela ao longo do filme, e nem cogitava a hipótese de fazer parte ele próprio de alguma filmagem. Entretanto, ao final do longa, Elmer perde a chance de conquistar Elvira e acaba assinando um contrato com a produtora. Todos ao redor dele agem como se o contrato com a MGM fosse o que Elmer mais pudesse querer, mas ele termina o filme fechando os olhos, mudo, com sua maquiagem que lembra um palhaço triste.

Além disso, a fala de Elvira para ele (“E é melhor você me fazer rir”) representa a expectativa da própria produtora, a qual pretende contratar Elmer como ator, contanto

que ele continue sendo engraçado ao modo de ver da empresa cinematográfica.

O mesmo ocorreu a Buster Keaton durante sua carreira como ator e diretor. Quando iniciou seu trabalho com a comédia muda, Keaton trouxe seu modo de ser cômico para as telas de cinema, sendo ativo, coordenando seu modo de atuar e até dirigindo grande parte de seu trabalho. Todavia, assim que assinou contrato com a MGM, Keaton teve de começar a agir de acordo com as exigências da produtora, fazendo filmes que ela julgasse serem engraçados a ponto de venderem e trazerem lucro. Keaton não trabalhou mais seguindo suas expectativas e pensando em criar algo para o público, mas começou a trabalhar para a produtora, tendo de agir de acordo com as suas demandas.

Bertolt Brecht também sentiu na pele o que a indústria poderia fazer a partir de seu trabalho, trazendo para o cinema sua peça *Ópera dos três vinténs* sem atender às condições do dramaturgo e ainda o excluindo do processo de produção do filme quando Brecht insistiu na justiça para que as filmagens não seguissem sem o roteiro escrito por ele.

Tanto *Free and easy* como o filme *Ópera dos três vinténs* atingiram os objetivos das produtoras. Durante os primeiros anos em que trabalhou nos estúdios da MGM, a insistência de Keaton em manter seus métodos de criação fez com que *Free and easy* talvez superasse o que pretendia ser justamente porque acaba, contemporaneamente à época em que foi filmado, retratando como foi a chegada do som ao cinema, a influência das grandes produtoras desde as filmagens, os problemas causados pela inserção acelerada do aparato sonoro e a transformação da comédia, a qual foi perdendo sua estrutura épica gerada pelas *gags*. Além disso, Keaton consegue ao longo do filme demonstrar como seria possível nesse novo universo sonoro a criação de *gags* faladas que ainda mantivessem suas características marcantes, evidenciando, assim como os escritos de Brecht e Eisenstein, que a questão central da chegada do som no cinema não é o uso da tecnologia, mas a forma como as produtoras procuram utilizá-lo, sobretudo na década de 1930, unicamente para atrair o público através do fetiche tecnológico.

Já o filme *Ópera dos três vinténs* traz a peça de Brecht para o cinema sendo muito fiel ao enredo original, e apresentando até os mesmos atores que encenaram a ópera brechtiana em 1928. As personagens foram mantidas, assim como as principais canções, e os diálogos foram em grande parte preservados. Entretanto, certas alterações modificaram o ponto de vista da obra. A curva dramática da narrativa se destaca mais que na peça

original de Brecht, embora várias cenas apresentem uma estrutura épica ao longo do filme, como o momento em que a personagem Jenny canta encarando a câmera, dirigindo seu olhar indiretamente para o espectador. Além disso, certas inversões de cenas e canções, e a revolta dos mendigos mostrada ao final do filme como superação, também alteraram o teor da obra original. Em nível de enredo, a peça se manteve, porém muitas de suas características épicas foram perdidas.

A principal questão que fica não é o questionamento se o filme feito a partir da ópera de Brecht ou *Free and easy* chegaram a ser boas produções artísticas, porque de fato o foram, mas como os envolvidos em ambas as produções, Bertolt Brecht e Buster Keaton, tiveram seus modos de trabalho moldados e engessados ao assinarem contratos com estúdios que estavam em prol do grande lucro sempre buscado pelas grandes indústrias do cinema.

Referências

ALEXANDROV, G. V.; EISENSTEIN, S. M.; PUDOVKIN, V. I. Declaração sobre o futuro do cinema sonoro. In: EISENSTEIN, S. M. **A forma do filme**. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 2002. p. 225-227.

BRECHT, B. On the discussion about sound film. In: _____. **Bertolt Brecht on film and radio**. Trad. Marc Silberman. London: Methuen Publishing Ltd, 2003. p. 144-145.

BRECHT, B. The threepenny lawsuit. In: _____. **Bertolt Brecht on film and radio**. Trad. Marc Silberman. London: Methuen Publishing Ltd, 2003. p. 147-199.

COSTA I. C. Brecht no cativo das forças produtivas. In: CEVASCO, Maria Elisa; OHATA, Milton (Org.). **Um crítico na periferia do capitalismo**: reflexões sobre a obra de Roberto Schwarz. (Org). São Paulo: Cia das Letras, 2007. p. 187-199.

KEATON, B.; SAMUELS, C. **My wonderful world of slapstick**. New York: Da Capo Press, 1982.

KERR, W. The transition, after and just before: a self-conscious Chaplin. In: _____. **The silent clowns**. New York: Alfred A. Knopf, Inc., 1975. p. 336-343.

MEADE, M. **Buster Keaton**: cut to the chase, a biography. New York: HarperCollins Publishers, Inc., 1995.

ROSENFELD, A. O cinema de 1914 a 1929: evolução econômica. In: _____. **Cinema: arte e indústria**. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 2013. p. 109-121.

ROSENFELD, A. Cinema: arte e indústria. In: _____. **Cinema: arte e indústria**. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 2013. p. 33-48.

ROSENFELD, A. A ópera dos três vinténs. In: _____. **Brecht e o teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2012. p. 120-127.

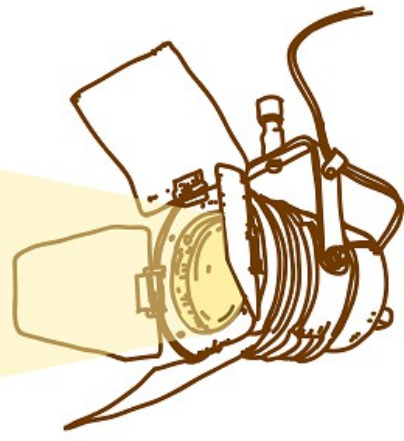
SEDGWICK, Edward. **Free and easy**. United States: Metro-Goldwyn-Mayer Pictures, 1930. 1 DVD (92 min), son., preto e branco.

SWEENEY, K. W. **Buster Keaton interviews**. Mississippi: University Press of Mississippi, 2007.

Submetido em: 31 jul. 2018

Aprovado em: 09 nov. 2018

Dramaturgia em foco



Ensaaios

Flávio Aguiar¹

Apresentamos a seguir uma série registros fotográficos sobre a casa de campo de Bertolt Brecht e Hélène Weigel na Alemanha, depois do retorno do exílio de ambos, com o fim da Segunda Guerra Mundial e a queda do nazismo na Europa. Desde seu retorno, Brecht e Weigel viveram/desfrutaram de três casas. A mais famosa, não a primeira, foi a casa na Chaussestrasse 125, em Berlim, compartilhada com Hélène. Brecht e ela criaram um pequeno mundo todo particular, em vários aspectos. Ela ficava perto do Berliner Ensemble, onde as peças dele eram apresentadas com regularidade. Além disto, ela ficava ao lado do cemitério onde Brecht queria ser enterrado depois de morto, o que de fato aconteceu. É um cemitério dotado de certa fama: ali já estavam e estão enterrados os filósofos Hegel e Fichte. Também ali jazem os ases da arquitetura neoclássica e romântica berlinense, prussiana e futuramente alemã, Karl-Friedrich Schinkel (1781 - 1841) e Friedrich August Stüler (1800 - 1865), além de Heinrich Mann. Agora ali também estão, por exemplo, Herbert Marcuse e Heiner Müller, além de outras personalidades proeminentes da cultura alemã, como Anne Seghers.

Do escritório onde datilografava seus escritos, através da janela, Brecht via o cemitério de Dorotheenstädtfriedhof, ao lado, e o exato lugar onde seu corpo seria enterrado, como o de Hélène. Ou seja, Brecht ambicionava jazer, depois de morto, num dos espaços assinalados do cânone germânico. Conseguiu: ali ele e o corpo de sua companheira repartem seu último leito. Em vida, pelo menos no final, isto não acontecia: eles não compartilhavam o quarto de dormir, embora continuassem compartilhando o palco e o amor.. Antes desta casa da Chaussestrasse, Brecht morou também com ela numa

¹ Flávio (Wolf de) Aguiar nasceu em Porto Alegre, em 1947. Formou-se em Letras pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, onde fez também mestrado e doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada, tornando-se professor da Casa, no programa de Literatura Brasileira, a partir de 1973. Fez pós-doutorado na Universidade de Montreal, no Canadá. Aposentou-se em 2006. Atualmente mora em Berlim, onde é correspondente de várias mídias brasileiras. É escritor e tradutor, tendo ganho individualmente o prêmio Jabuti da Câmara Brasileira do Livro por duas vezes (ensaio, em 1984, e romance, em 2000) e mais duas vezes em obras coletivas. E-mail: wolfdeaguiar@yahoo.com.br.

casa descrita como de estilo “neo-clássico”, na Berlinerstrasse 185, em Weissensee. Esta casa é hoje uma propriedade particular, enquanto a da Chaussestrasse virou um museu aberto à visitação.

Há ainda uma quarta casa de Brecht, também um museu, aquela onde ele nasceu, na cidade de Augsburg, na Baviera.

Além daquelas duas, depois de seu retorno à Alemanha, o casal desfrutou de uma casa de campo, na bucólica cidade de Buckow, a 50 km a leste de Berlim, na fronteira com a Polônia, hoje também um museu aberto à visitação. Ela é conhecida como a “Brecht-Weigel-Haus”. Sua construção data do começo do século XX, num estilo conhecido como “Heimatstils”, “Estilo da terra natal”. Tem dois pisos e uma mansarda no sótão.

Construída às margens de um dos muitos lagos da região, ela oferecia um local que Brecht e Weigel procuravam para passar o verão de modo produtivo, ao mesmo tempo descansando das suas atividades em Berlim e recebendo convidados para debater seus trabalhos e projetos. O casal adquiriu a casa no começo dos anos 50, ao mesmo tempo em que se mudavam para a casa da Chaussestrasse na então capital da Alemanha Oriental. A Casa era conhecida também como “A Casa de Ferro”, “Der Eiserne Haus”, por detalhes e adereços de sua construção.

Como de costume, tinham aposentos separados. Weigel tinha seu quarto de dormir no segundo piso desta casa. Brecht dormia na vizinha “Casa do Jardineiro”, que hoje ainda existe, mas não faz parte do museu que ali se instalou desde 1977, não podendo ser visitada. Na propriedade havia também um galpão aos fundos, onde Brecht costumava trabalhar e que hoje abriga peças vitais, como a indumentária de Weigel na estreia de “Mãe Coragem”, bem como a carroça usada nela. Além disto, há filmes da montagem e outras peças do cenário que ali são exibidos.

Brecht e Weigel partiram para o exílio em 1933, logo depois da ascensão dos nazistas ao poder federal na Alemanha. Viveram primeiro em Praga, na Tcheco-Eslováquia, a seguir na Dinamarca, na França, na Suécia e na Finlândia, até sua partida para os Estados Unidos. Brecht já era um dramaturgo e diretor bastante reconhecido na Alemanha. Hélène Weigel ainda não era uma atriz muito conhecida. Depois de seu retorno à Europa, com o fim da Segunda Guerra e do regime nazista, e com a fundação do Berliner Ensemble em Berlim Oriental, o trabalho de ambos - ele na poesia, na

dramaturgia, na direção e na teoria teatral, e ela como atriz - passou a alcançar renome mundial.

Quando Brecht morreu, de um infarto do coração, em 1956, aos 58 anos de idade, Weigel assumiu a direção das duas casas - a de Berlim e de Buckow - bem como do Berliner Ensemble. E continuou a reinar na cozinha, em ambas. Até pouco tempo atrás o restaurante que há no porão da Chaussestrasse 125, hoje fechado (temporariamente, esperemos) oferecia suas receitas culinárias, de grande fama. Em prédio ao lado, há uma sala onde se realizam conferências e debates com regularidades sobre temas culturais e políticos da atualidade.

Em Buckow, além do descanso e da frequência aos seminários e discussões com intelectuais convidados e amigos, organizados na maioria por Weigel, Brecht dedicou-se à poesia. Escreveu uma série de poemas conhecidos como “As elegias de Buckow”. Numa delas, “A solução”, ele registrou sua decepção com algumas das atitudes do regime comunista, embora fosse um ardente defensor dele, depois da brutal repressão contra o levante operário de 17 de junho de 1953, em Berlim Oriental, na qual foram utilizados tanques soviéticos:

“Depois do levante de 17 de junho
O Secretário da União dos Escritores
Mandou distribuir panfletos da Stalinallee
Em que se podia ler que o povo
Perdera a confiança do governo
E só poderia tê-la de volta
Com esforços redobrados.

Neste caso, não seria mais fácil
Para o governo
Dissolver o povo
E eleger um outro?”

As “Elegias de Buckow” são 23 poemas, escritos num momento de madura reflexão sobre a passagem do tempo, com a fugacidade da vida paradoxalmente aliada à capacidade dos sentidos, sobretudo do olhar, da audição, de reter a memória do que descortinam. Estes poemas de Brecht lembram a definição da origem da poesia dada pelo poeta britânico William Wordsworth: “Emotion recollected in tranquility”, “emoção recolhida em tranquilidade”. Eis alguns exemplos, livremente traduzidos:

Ruído

Depois, no outono, as gralhas em bando vem nidar
/nos álamos prateados.
Mas durante todo o verão,
Como não há pássaros por aqui
Ouço apenas o ruído das pessoas se movendo.
E isto me satisfaz.

Dia de calor

Dia de calor. Com a caderneta sobre os joelhos,
/eu me sento no quiosque.
Um barco verde atravessa minha vista entre as folhagens,
Na sua popa uma pesada freira com roupas pesadas.
Diante dela, um homem idoso, em traje de banho,
/provavelmente um padre.
No banco, remando com todas as forças, um menino.
Como nos velhos tempos!, penso eu como nos velhos tempos!

Abetos

Ao alvorecer,
Os abetos enrubescem.
Assim eu os via, acobreados,
Meio século atrás,
Antes de duas guerras mundiais,
Com a juventude em meu olhar.

Lendo Horácio

Nem mesmo o Dilúvio
Durou para sempre.
Um dia se foram
As águas negras.
Mas com certeza, muita pouca coisa
Durou mais tempo!

Podem-se ver aí alusões explícitas ou veladas às guerras que abalaram a Europa e a Alemanha, ao nazismo (“o Dilúvio”, “as águas negras”, cor dos uniformes da SS), ao lado da incrível capacidade de sobrevivência do ser humano e da memória. E se estas vastas ou pequenas emoções são “recolhidas em tranquilidade”, como no dizer de Wordsworth, naquele aprazível recanto da casa de Buckow, elas renascem ou nascem temperadas pela permanente ironia do olhar de Brecht, que sempre o acompanhou nos poemas, na dramaturgia e na direção. Vê-se, de frente, o, olhar de quem sobreviveu à hecatombe que

quase destruiu o mundo, ao exílio, à perseguição macarthista, e até mesmo aos desmandos do governo da Alemanha Oriental, sem renegar suas ideias e seus ideais.

O visitante de hoje à Casa de Brecht se vê confrontado, em primeiro lugar, com um recanto bucólico e tranquilo, às margens de um extenso lago, rodeado por colinas ao longe, e uma casa no centro de um jardim florido no verão. Só se pode visitar o primeiro piso, onde há o grande salão das reuniões, junto com a cozinha e outras dependências. No centro do salão, móveis antigos, como cadeiras e mesa do século XVIII, mostram um ambiente requintado, mas sóbrio. O jardim é acolhedor, espaçoso, levando ao lago e ao galpão já mencionado.

Passado tanto tempo desde a morte dos dois, Brecht e Weigel, passado também tanto tempo dos tumultuados acontecimentos do século XX que eles viveram, pode-se pensar nestas emoções, como eles fizeram, “recolhidas com tranquilidade” mas ao mesmo tempo com o seu fervor criativo que até hoje alimenta o teatro mundial.

As fotografias nas páginas a seguir são de autoria de Flavio Aguiar e Zinka Ziebell².

2 Zinka Ziebell nasceu em Estrela, Rio Grande do Sul, em 1953. Formou-se em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Em 1979 mudou-se para a Alemanha, onde veio a ser professora de português do Brasil na Universidade Tecnológica de Berlim, na Universidade de Bremen e na Universidade Livre de Berlim. Nesta defendeu doutorado em 1994 analisando a literatura de autores do século XVI sobre o Brasil colonial, sobretudo da tradição protestante. Sua tese saiu em livro pela Editora da UFRGS, “Terra de canibais”, em 2002, tendo ganhado o prêmio Açorianos da Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre em 2003. É co-autora, com Rosa Cunha-Henckel do livro/antologia “Português Tropical”, de apoio ao ensino da língua, publicado em 2013 pela ACIBRA/Berlim, com apoio da Embaixada do Brasil na Alemanha e do Itamaraty.



Fotos 1 e 2. Casa de campo de Brecht/Weigel, na cidade de Buckow, perto da fronteira da Polônia. Estas duas são fotos da casa, do ponto de vista da estrada por onde se chega.

Dramaturgia em foco, Petrolina-PE, v. 2, n. 2, p. 121-131, 2018.



Foto 3. Mesa de jantar e de trabalho, na casa principal, ocupada por Hèlène Weigel.



Foto 4. Casa vista dos fundos.



Foto 5. Casa vista dos fundos, com jardim.



Foto 6. Casa vista dos fundos, mais distante.



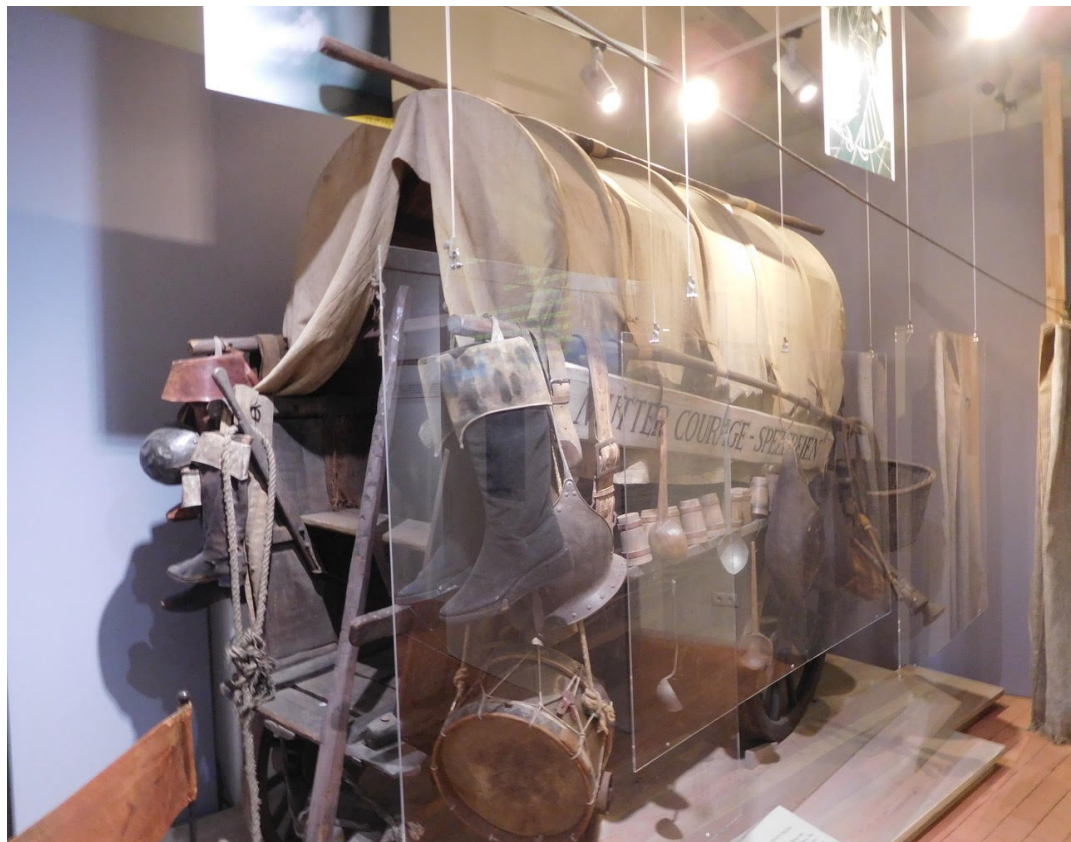
Foto 7. Casa pequena, onde às vezes Brecht trabalhava. Hoje é um pequeno museu.



Foto 8. Jardim da casa.



Fotos 9 e 10. Cenas da estreia de *Mãe coragem*, com Hélène Weigel no papel-título.

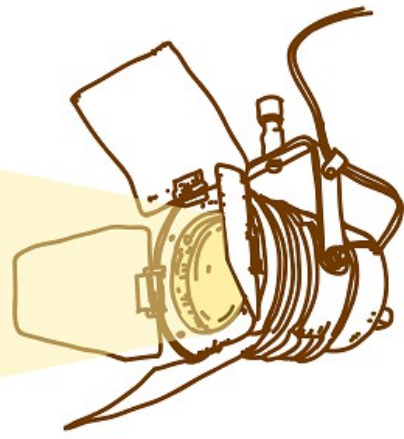


Fotos 11 e 12. Carroça original da estreia de *Mãe coragem*, hoje conservada na pequena casa/museu.

Submetido em: 14 nov. 2018 – Aprovado em: 28 nov. 2018

Dramaturgia em foco, Petrolina-PE, v. 2, n. 2, p. 121-131, 2018.

Dramaturgia em foco



Peças curtas

Eu sou o Sr. Ninguém Peça-relato sobre os descaminhos de uma pesquisa em Berlim

Paula Bellaguarda de Castro Sepulveda¹



Foto 1. Estátua de Bertolt Brecht diante do Berliner Ensemble. O livro *Histórias do Sr. Keuner* e a gravata são obra de algum artista desconhecido que interviu na estátua espontaneamente. Fonte: Arquivo pessoal da autora.

¹ Atriz, diretora e arte-educadora de teatro realizou pela Universidade de São Paulo o mestrado “Corinthians, meu amor- segundo a Brava Companhia: teatro e militância na periferia da cidade de São Paulo. Interessada sobretudo nas relações entre estética e sociedade, mudou-se em 2017 para Berlim para aprender alemão e iniciar uma pesquisa sobre o teatro didático de Bertolt Brecht. Impactada pela realidade da cidade, decidiu se aventurar na dramaturgia. E-mail: paulabellaguarda@gmail.com.

Esta peça-relato pretende ser um registro das transformações correntes na cena berlinense nos anos de 2017 e 2018 com base na programação de três dos principais teatros da cidade. Baseada em diálogos travados com diferentes agentes culturais da cidade e tendo como ponto de partida a pergunta “Como você compreende a presença de Brecht na cena berlinense?” O documento assume uma perspectiva **ficcional**, também por tratar-se de um apanhado de narrativas e pontos de vista que não puderam ser analisadas de maneira mais sistemática e aprofundada com necessário rigor científico. Nos pareceu importante salientar para o leitor interessado que os novos realinhamentos da política neoliberal estão, também na Alemanha, criando novos recortes e campos de conflito. Portanto optamos por investigar como o legado Brechtiano operaria diante desta nova situação. Com isso, assumimos que este relato já vem a público incompleto. Esperamos, contudo que ele levante boas questões e sugira novas respostas.

CENA 1

Em uma repartição pública.

X – Ich freue mich auf dich!

Frau Keuner – Prazer! Muito prazer! É um prazer estar aqui!

Frau Keuner se aproxima e tenta dizer quem é. Mas as palavras lhe faltam e ela repete.

Frau Keuner – É um enorme prazer estar aqui! Eu, eu, e ...

X – Aber... dort... sind Sie jemand, oder?

Frau Keuner – Sabe que não tive tempo pra pensar nisso!!!! No fundo pode ser qualquer um no meu lugar. Agora tem quatro pessoas lá, fazendo a mesma coisa que eu fazia (*pausa*) mas acho que ganhando um quarto do que eu ganhava.

X – Dann.... Você aqui vale por quatro! (*responde com sorriso malicioso*) Isso deve nos parecer uma boa coisa, (*pausa*) não?

Frau Keuner – É... É Preciso dizer que sim.... lá eu tinha um nome, quatro nomes, oito sobrenomes que nem eram meus pra carregar. Ser um Keuner qualquer parece libertador. Aqui não tenho nem o nome na campainha. Ninguém é capaz de me encontrar. Deve parecer-lhe bom!?

X - De modo algum! Você precisa de um nome. Mas principalmente de uma boa taxa de câmbio. O que você vai fazer com este meio que te sobra? (*Impositivo*) O que você vai fazer com ele?

Frau Keuner - Caminhar pelas ruas. Sem um nome eu comemoro um número, essa metade de mim sonha apenas com uma carteira de trabalho - Estou pagando pra ver! É sempre bom saber a importância de um documento. De um papel.

CENA 2

Pesquisadora - A primeira questão que se colocou para mim como pesquisadora teatral interessada no trabalho de Brecht, ao me aproximar das perspectivas tomadas pela sua obra na cidade de Berlim, remetem às formas de distância presentes no trabalho intelectual.

Bertolt Brecht, na Alemanha, é um cânone. É um clássico. Lido e relido a partir de muitas perspectivas e onipresente no teatro alemão. Como ouvi de muitas pessoas *até mesmo quem acusa não estar trabalhando com Brecht está trabalhando com Brecht*, seja pela negativa, uma vez que Brecht postula como referência incontornável em tudo aquilo que se institui como teatro alemão.

É preciso, portanto, descrever o cenário, já que além dos teatros públicos, há na cidade de Berlim também uma gigantesca cena teatral independente, além de casas que orientam seus programas para abarcar a diversidade migratória e cosmopolita da cidade.

O cenário não pode ser ignorado uma vez que alguns dos componentes desta nova realidade que transforma a cidade, como, por exemplo, aspectos relacionados às limitações com o idioma e, sobretudo, à ausência de papéis sociais claros dentro da sociedade alemã, cria recortes que revelam a relevância de um novo sujeito histórico.

Por esta razão, a cena que descrevemos aqui procura também marcar um novo papel social. O personagem faz parte do lumpenproletariado ou da marginalidade, contudo, apresenta gestus, que visam a integração. O personagem carece por um lado de reconhecimento por parte da institucionalidade, por outro de uma identidade subjetiva. Quando ambos convergem a distância se apaga.

CENA 3

Trabalhadora – Sorry!!!! Todo dia chegam aqui, pessoas e mais pessoas, e mais pessoas e mais pessoas. Você tem uma pergunta a fazer? Como posso te ajudar?

Frau Valentin – Vim visitar meu avô! Queria saber como eu me tornei eu. Se é possível assim dizer, sem maiúsculas. Quem sabe assim eu tenha direito a um nome.

Trabalhadora – Ahhhh..... você não é o primeiro que vem aqui procurar notícias sobre um avó ou tio, ou tia, ou nesses tempos de guerra, diariamente chegam pessoas aqui procurando por alguém do passado, alguém que possam usar para trazer-lhes algum conforto, e principalmente um nome. Um nome é muito importante em tempos de guerra. Menos do que em tempos de paz. Mas, por favor, precisamos marcar horários. Não podemos estar à disposição o dia todo, isso custa para nós, trabalhadores, o dia todo!

Frau Valentin – Naturalmente! Eu compreendo. Esta é uma tarefa que me toma toda a vida, portanto posso estar sempre à disposição. Marque um horário para mim nesta repartição!

Trabalhadora – Então me diga qual é o seu nome.

Pesquisadora – Com este fim, nosso movimento foi o de perseguir o trato com a memória. Na visita ao Berliner Ensemble alguns vestígios. O ator Werner Riemann, ator que trabalhou com Brecht, é o responsável por apresentar a casa em seu teor de memória. O medo de que o Berliner Ensemble esteja fadado a ser um museu se dilui diante da apresentação do ator.

A casa é apresentada em seus elementos técnicos, visitamos o palco e as instalações sob o palco, em uma performance bastante delicada. A emoção de estar pela primeira vez naquele local, diante de alguém que esteve com Brecht, não pode ser ignorada e uma espécie de “romantismo ilusionista” toma a cena (o que de alguma maneira a coloca em risco). Todavia, com perspicácia épica o ator encena algumas passagens de textos consagrados e nos convida a pensar o todo representado por aquele espaço: um ambiente que combina memória, trabalho artístico, novas formas estéticas e uma equipe engajada na manutenção de um modo de fazer teatro. Um trabalho que é criativo, coletivo e que engaja continuidade e desenvolvimento estético com o respaldo de uma instituição cultural. A delicadeza com que o ator apresenta, não apenas a própria história, mas relembra a

participação de tantos outros atores, músicos e diretores que passaram pela casa, até finalizar sentado em uma poltrona, localizada no quarto onde outrora fora o camarim de Hélène Weigel. Comove e leva à reflexão.

Herr Rieman abre a porta do teatro.

Frau Valentin – Muito prazer em estar aqui, muito muito muito prazer!

Herr Rieman – São 6 Euros a visita

Frau Valentin – $6 \times 4 = 24$, $6 \times 2 = 12$, $24 + 12 = 36$. Muito prazer! (*de maneira menos efusiva repete a frase e toma nota dos valores*) Será que eu posso lavar pratos para os Senhores?

Herr Rieman – Nós não temos pratos para serem lavados por você. Mas Herr Rieman deixa as portas sempre abertas para um personagem tão ilustre como o Sr. Keuner

Herr Rieman – Ilustríssimo Herr Keuner, nós viemos de outro tempo, nós nos conhecemos bem!

Frau Valentin – Você me toma por outra pessoa... sua idade já te confunde!!!! Acho que devo procurar outro lugar para lavar pratos! Voltarei amanhã para procurar meu avô.

CENA 4

A direção artística do Berliner Ensemble foi em julho de 2017 assumida por Oliver Reese, depois de 20 anos a cargo de Claus Peymann. A estrutura dos teatros públicos na Alemanha pressupõe uma rotatividade dos diretores artísticos, e o ano de 2017 foi singular neste sentido, posto que as direções tanto do Berliner Ensemble, quanto da Volksbühne, que são dois dos principais teatros com tradição épico-dialética da cidade, foram mudadas. Este fato causou uma grande expectativa na comunidade teatral e ampliou o debate público em torno de alguns dos temas que trataremos adiante.

Tentamos entrar em contato com o novo diretor artístico para questionar a respeito das novas propostas para o espaço. Tendo em vista o peso histórico a ser sustentado, que não é pouco, tentando compreender como Brecht é lido pela nova direção do teatro.

Ainda que se confrontem por vezes as expectativas de inovação e a presença de uma forte tradição teatral, buscávamos identificar a presença desta tradição como suporte para um novo projeto artístico. Tivemos então o privilégio de conversar com o dramaturgista da casa, Bernd Stagemann.

A expectativa de que o diálogo nos conduziria a afirmações técnicas sobre as influências do trabalho de Brecht para a nova direção da casa logo se dissolveu, e o que encontramos foi um projeto em desenvolvimento que tem por base indubitavelmente tais referências, mas que se esforça por não tornar paradigmática a contribuição do autor.

Ainda assim, quando nos deparamos com as questões que dizem respeito à cena teatral da cidade, pudemos apreender alguns dos pontos centrais das proposições que vem sendo mantidas pela direção do Berliner Ensemble. Sem sombra de dúvidas, a casa sustenta uma posição estética e política de extrema relevância para a cena da cidade.

O Berliner Ensemble não parece fazer esforços no sentido de incluir-se no cosmopolitismo mercantilista da língua inglesa, nem de transformar-se em uma Meca turística, respaldada pela reputação do seu fundador. Como a resposta inicial à nossa pergunta foi negativa – ou seja, não haveria de forma clara, no novo projeto, nenhum pressuposto embasado no teatro de Bertolt Brecht – exceto pelo fato de o autor ser uma referência incontornável no teatro alemão – acabamos por perseguir a pergunta a contrapelo² buscando compreender o lugar ocupado por esta casa dentro da cena berlinense.

A representação que vem sendo construída em torno dos processos migratórios e dos asilos políticos, tendo em vista que a Alemanha é um dos países da União Europeia mais atentos às políticas migratórias, nos levou a refletir sobre as possibilidades de formalização estética desta nova realidade.

A conversa fez menção a outro importante teatro da cidade, o Gorki Theater, que tem como ponto central no seu programa artístico o debate acerca das migrações e minorias que pulsam no coração da cidade. Sobretudo neste momento em que partidos de extrema direita (como a **AfD**) ganham forças no Congresso alemão respaldados por *slogans* anti-imigração, a cena teatral berlinense se esforça por lidar com o problema da ascensão dos populismos de direita através de diferentes estratégias, e esta parece ser a posição de Stagemann.

² A conversa com o dramaturgista, responsável pela publicação de livros como *Lob des Realismus. Die Debatte Theater der Zeit*, Berlin 2017. e *Das Gespenst des Populismus: Ein Essay zur politischen Dramaturgie Theater der Zeit*, Berlin 2017 ocorreu parte em inglês, parte em alemão, com auxílio de Klara Kroimann, como intérprete. A conversa foi orientada pelas perguntas levantadas por Professora Maria Silvia Betti e Agenor Bevilacqua Sobrinho, a quem agradecemos a contribuição. A sugestão de compreender de que formas e por que perspectivas o legado épico-dialético de Brecht se coloca ante uma cena performativa e fragmentada, e como esta cena pode impactar cenários de barbárie, nos recolocou diante da atualidade da cena berlinense.

A suposição de que seja intrínseca a separação entre a cena performativa e o trabalho de Brecht foi imediatamente confrontada pelo dramaturgista da casa. O teatro performativo foi tratado como mais uma possibilidade de “efeito de estranhamento”, por produzir na narrativa um intervalo entre a representação e o objeto representado. Assim como o distanciamento provocado pela ironia, pelo sarcasmo ou pela histeria – ressaltada pelo entrevistado como possibilidade bastante explorada por Franz Castorf – o efeito performativo produziria esta lacuna entre a representação e o objeto representado.

O problema, portanto, se daria precisamente nessa lacuna, ou na maneira como tal lacuna é tratada em cada caso, haja vista que, embora a situação de uma pessoa reflita sempre uma dimensão maior, que é política e coletiva, o individual precisa ser contextualizado para que o efeito se dê de maneira crítica.

Em termos épicos, o performativo “jogaria” com a ideia de autenticidade, ao afirmar que algo é realmente verdade, colocando pessoas reais em cena, que se dedicam a narrar suas próprias experiências. Para o entrevistado, nestes casos, os termos dos significantes são alterados, pois a própria presença de tais grupos em cena passa a ser o significante, tendo como risco uma cena que não elucida o problema, esgotando o procedimento que já não mais evidencia confronto de perspectivas. O problema estaria, assim, na ausência do confronto entre dois tipos (ou mais) de realidades, que evidenciem o problema na própria *cena*.

Frau Valentin – Meu avô atravessou países, sem sapatos, fugido de uma guerra que vocês nunca saberão qual era. Ele se tornou inimigo da sua Pátria por ter sobrevivido, traidor do seu povo, silenciado pelos sons das bombas. Por isso eu falo esta língua, que vocês serão incapazes de compreender. E nunca poderei deixar de falar. Eu sou fugitiva também de uma guerra que tem diversos nomes, de um golpe desenhado através de bombas diárias, nos tabloides e nas ruas. Elas nunca foram apenas para efeito moral. É preciso lembrar.

Neste caso, o único significante a ser considerado passa a ser o próprio palco ocupado por esta “realidade”, e os discursos se tornam unilaterais. O problema, a nosso ver, poderia ser lido como uma espécie de novo naturalismo/realismo que, em termos épicos, demandaria uma atitude épico/dialética. Invertendo os termos, o que ocorreria é que, com a ausência de distância entre o objeto representado e o real, o personagem e o

ator identificam-se um com o outro, assumindo-se como o Real uma única perspectiva ideológica, sem estranhá-la ou produzindo diferenciações necessárias para a compreensão global do problema.

Frau Valentin – Essa não é a guerra que você conhece! É uma nova, entre as tantas que trazem tantos homens e mulheres e crianças para esta cidade.

Pesquisadora – Mas por que isso nos interessa? Por que nos debruçaríamos sobre tais perspectivas quando nosso objetivo aqui é levantar questões acerca do trabalho de Bertolt Brecht na cidade de Berlim?

Frau Valentin – Isso não te parece óbvio?

Pesquisadora – Isso me parece brincadeira de criança! Agora anda menina, que eu ainda preciso comer antes da próxima entrevista! E ainda me falta uma boa pergunta.

Esta ausência de confronto se dá, em partes, na cena teatral berlinense. E talvez por esta razão Brecht se torne urgente, atual e necessário não apenas como um reconhecido autor alemão, mas também como um autor que viveu a experiência do refúgio e do exílio.

CENA 5 - Brauchen Sie hilfe?

Sr. Keuner – Wie konne ich Ihnen helfen?

Frau Valentin – Oi?

Sr. Keuner – Brauchen Sie Etwas?

Frau Valentin – Eu gostaria de comer algo.

Sr. Keuner – Sprechen Sie Deutsch?

Frau Valentin – Eu preciso comer!

Sr. Keuner – Sprechen Sie Englisch.

Frau Valentin – Eu preciso comer.

Sr. Keuner – Sprechen Sie Turkisch?

Frau Valentin – Eu preciso

Sr. Keuner – Sprechen Sie Arabisch?

Frau Valentin – Eu, eu, e....

Sr. Keuner – Você é igual a mim, eu posso te ajudar. Você pode lavar os meus pratos, enquanto eu procuro o seu avô. São dois euros por hora, isso é o suficiente para comer, né!? Se você gostaria apenas de comer algo, sempre terá alguém para te ajudar, nem que seja o Estado.

O segundo ponto levantado pelo Stegemann é que, com essa identificação entre o ator e o personagem representado, não se consegue o efeito de estranhamento, que demonstra que o *gestus* dos personagens diferem entre si. Momento este fundamental para que a cena revele mais sobre a realidade do que quando você olha para ela. Neste sentido o Berliner Ensemble opta pela representação.

Sr. Keuner e Frau Valentin se encaram frente a frente – Quem é você nessa guerra?

CENA 6 – Pois além de comer é necessário viver

A cena é simples e as variações são infinitas. Neste caso, além de Brecht exige-se um pouco de Boal para compreendermos a situação. Mas é importante lembrar que ninguém aqui é inocente.

“Um proprietário cobra o aluguel de um homem pobre. Qual é o *gestus* destes homens?” (Tradução da entrevista Stagemann)

As variações para tal cena são infinitas.

Agora, acrescentamos que este proprietário é um homem branco, europeu, que criou uma *startup* para administrar seus diversos imóveis, em diversas cidades do globo. O homem pobre é um alemão, que perdeu seu emprego na oficina do teatro.

Acompanhamos na cena um vizinho, um imigrante, que pode ter vindo como refugiado das guerras no Oriente Médio, da Índia, do Brasil, ou até mesmo da Noruega.

Quais as dificuldades encaradas pelo vizinho imigrante?

Quais as dificuldades encaradas pelo trabalhador desempregado?

E se o vizinho tiver um emprego?

E se o homem pobre for o vizinho?

E se o imigrante for o proprietário?

Qual é o trabalho e quem é o trabalhador dessa nova Alemanha?

Tratou-se, portanto, para nós, de compreender o momento que sua obra atravessa. A única resposta possível estaria, portanto, no retorno a uma pergunta básica, que poderia ser feita por Brecht, mas que vem à tona na boca de Stegemann. Qual é a razão materialista para tal divergência. “Onde está o dinheiro? Ou ainda, de onde vem o dinheiro?”

Buscando compreender o lugar ocupado por Brecht nesta cena, acabamos também por inverter o sinal da pergunta, assumindo que o Brecht brasileiro não é o Brecht alemão. Há uma lacuna, uma distância – o estranhamento.

O trabalhador desempregado subaluga um quarto para um imigrante pelo preço de todo o apartamento e sua mulher realiza o atendimento dos recém-chegados, em troca de uma “ajuda” do governo. O vizinho trabalha no mercado negro fazendo o trabalho que era do desempregado alemão. O proprietário mantém imóveis desabitados, esperando que eles valorizem, para serem alugados apenas por curtos períodos, para novos recém-chegados.

Esta cena poderia estar no teatro.

CENA 7 - “Onde estão as coisas que estão por detrás da cena?”

A pergunta, que remete ao todo da cena teatral da cidade, revela o problema ideológico deste confronto *estético* de maneira elucidativa. Talvez o principal acontecimento cultural na cidade de Berlim ao longo do último ano, e que demarca o processo de transformação que vem ocorrendo na cidade e na cena berlinense, seja a mudança na direção da Volksbühne³.

³ Desde sua inauguração, o teatro é referência em termos de inovação e desenvolvimento de novas formas teatrais. Passaram pela casa alguns dos principais nomes do teatro alemão como Max Reinhardt, Benno Besson e Frank Castorf. A localização central, na Praça Rosa Luxemburg, pontua uma etapa importante do processo histórico da cidade, sendo que o teatro durante a Guerra Fria pertencia à Berlim Oriental. Desde a queda do Muro e da Reunificação em 1989, a Volksbühne teve apenas dois diretores artísticos, Marion von dem Kamp (1990/1991) e Franz Castorf, que permaneceu no cargo entre 1992 e 2017. O até então diretor, Castorf, conhecido no Brasil pelas montagens de *Na selva das cidades* e *Anjo negro*, de Nelson Rodrigues, com a Lembrança de uma Revolução: A Missão de Heiner Muller (2006) criou para o teatro um projeto instigante, com uma estética bastante autoral e polêmica, que mobilizava a comunidade de toda a cidade a se envolver com a programação. A mudança na direção, ainda que esperada, foi um choque tendo em vista a escolha de Chris Dercons, belga, que até o momento era o responsável pela direção do TATE Modern, em Londres, como novo diretor artístico da casa. A grande resistência



Foto 2. Volksbühne 30/06/2017: Dia da retirada do monumento que ocupava os jardins diante do teatro e despedida do diretor Franz Castorf da direção.
Fonte: Acervo pessoal da autora.

Ainda que em alguns ambientes o debate tenha, corriqueiramente, se resumido a uma disputa entre o novo e o velho, sobretudo quando se levava em consideração o tempo de trabalho dedicado por Castorf à casa, o que pudemos observar foi um debate com dimensões políticas muito mais amplas, que contrapõem diferentes ideias de cultura.

A nova característica da cidade, cada vez mais “internacional”, com uma população que está sendo profundamente modificada pelos fluxos migratórios e o paradigma de um teatro falado em alemão pareceram se opor neste falso debate, mascarando a diferença fundamental entre os dois projetos.

De um lado a ideia de uma Volksbühne coordenada por diversos diretores, do outro falava-se de uma cena de entretenimento, que pudesse incorporar a circulação de espetáculos internacionais. Em ambos os casos falava-se da necessidade de modernização da cena.

encontrada pela nova direção inviabilizou a sua continuidade. Dercons acabou por ficar apenas 7 meses na gestão do teatro, sendo demitido em maio 2018.

No canteiro de obras diante do teatro.

Frau Keuner – Olá, boa tarde!!!! Eu vim até aqui procurar saber sobre meu avô.... Ele é um trabalhador, como o Senhor. Dizem que contribuiu pra construir este teatro. Você sabe alguma coisa dele?

Pesquisadora – A Volksbühne é o principal teatro público alemão. Fundado em 1890, sua história é marcada pela participação dos trabalhadores na manutenção, no programa e na construção do prédio, já que todo o dinheiro foi arrecadado a partir de doações de trabalhadores vinculados à Associação de Teatro Livre.

Trabalhador (*enquanto prepara o guindaste de demolição*) – Só o que sei do seu avô é que depois de mortas as pessoas são enterradas, depois de enterradas são decompostas, e que a própria natureza faz o trabalho... Mas quando sobra algo ainda do morto, chamam a gente, e aí, precisamos demolir. Esse é o nosso trabalho. Eu desejo um bom dia pra você também, camarada!

Frau Keuner – Mas ele era um trabalhador, como o senhor. Vocês se parecem tanto. Você tem certeza que você não o conheceu ou...

Trabalhador (*Interrompendo*) – Você é uma trabalhadora?

Frau Keuner – Sim.

Trabalhador – Onde você trabalha?

Frau Keuner (*orgulhosa*) – Num restaurante algumas ruas para o leste. Lavo pratos, para ganhar o dinheiro, que uso para poder encontrar os rastros do meu avô.... eu faço dupla jornada... é muito trabalho!

Trabalhador (*malicioso*) – Então mostre-me sua carteira do Seguro Social, que lhe dou um trabalho melhor que este. Você pode me ajudar a destruir este monte de ferro. Esta estátua já ficou ultrapassada, nos recorda de coisas que precisaríamos esquecer.

Frau Keuner (*constrangida, tirando papéis do bolso*) – Não, não... também não, não...

Trabalhador – Na verdade, você não tem um número de seguro social...

Frau Keuner – E nem gostaria de destruir esta estátua. O que vocês precisariam esquecer?

Trabalhador – Não me atormente com estas perguntas, você não quer trabalhar.... depois que eu tirar esta cruz da frente do teatro, não terei mais trabalho nas oficinas... e deixarei de me parecer com o seu avô. Depois deste último trabalho eu serei apenas um alemão.

Frau Keuner – E eu serei ainda Frau Keuner. Acho que preciso encontrar um nome. Isso se torna urgente!

Trabalhador – Você também pode se casar comigo!

Frau Keuner – Esse é um trabalho que ainda não pensava em fazer...

Pesquisadora (*de maneira sarcástica*) – Por que a senhora não se autoneia Artista. Talvez esta seja a melhor saída! Assim você encontrará até mesmo quem trabalhe de graça para você!

Frau Keuner – Mas eu sou uma artista.

Pesquisadora – Então diga isso em voz alta.

Frau Keuner – Eu era uma artista

Pesquisadora – Repita isso pra todos ouvirem

Frau Keuner – Eu sou uma gaivota! (*grita*)

CENA 8

Pesquisadora – A visão do novo Volksbühne era jogar dois hangares no abandonado aeroporto Berlin Tempelhof. No centro: a enorme sala de *check-in* do aeroporto como entrada para o Hangar 5 e 6, semelhante à entrada da Tate Modern. "O resultado é um sinal significativo da identidade, com o qual a cidade de Berlim como um local para a arte e reposicionado internacionalmente", diz um documento de reflexão interna. Artistas internacionais deveriam produzir e executar obras de arte, teatro, instalação, arte de mídia e dança. Em larga escala, em 29 de novembro de 2014, a Dercon escreveu em um e-mail que 250.000 visitantes por ano poderiam vir para Tempelhof."⁴

Frau Keuner veste a melhor roupa e prepara uma pequena mala de viagem. Ela vai em direção ao aeroporto. Ela caminha entre os destroços de aviões até se deparar com um homem que tenta fazer um antigo monomotor voltar a funcionar dentro de uma antiga oficina. A hélice do monomotor gira até que é retirada.

Pesquisadora – Além de alterar o endereço da casa, que permaneceria tendo como sede a Rosa Luxemburg Platz, mas passaria também a operar uma programação no hangar do

⁴ Disponível em: <<https://projekte.sueddeutsche.de/artikel/kultur/intendant-der-volksbuehne-chris-dercons-scheitern-e608226/>>.

Tempelhof feld, o novo projeto não contava com estreias de espetáculos criados especialmente para a Volksbühne. A programação se baseava sobretudo em espetáculos já anteriormente criados por renomados artistas do circuito internacional, o que alterava toda a estrutura de trabalho da casa, que deixaria de ser um teatro de repertório para vir a se tornar um centro de eventos culturais e exposições. A estrutura de teatro de repertório, tradicional no sistema teatral alemão e que sustenta economicamente a vigorosa produção, se desmancharia, dando lugar a um sistema de circulação de obras⁵.

Na abertura da nova direção da Volksbühne, a performance apresentada por Tino Seghal reforçava, esteticamente, o teor da nova direção: o primeiro espetáculo abrigado pela nova Volksbühne foi uma performance realizada pelos computadores da casa, explorando toda a maquinaria teatral e possibilidades de iluminação do palco central. Nenhum ator em cena. Na sequência, nos corredores do teatro, dois atores narravam as trajetórias de vida de robôs humanizados por uma inteligência artificial, enquanto outros tantos atores se misturavam ao público, em pequenas e superficiais conversas sobre economia global, reeditando uma performance já realizada pelo artista no Guggenheim, em Nova York.

Por último, acompanhamos três textos de Beckett, num palco escuro e minimalista, seguidos por outra performance, esta grandiosa, onde mais de 30 performers formavam um coro fragmentado e corriam de um lado para o outro parando, por vezes, para narrar partes de suas vidas para alguém do público. A leveza do jogo cênico permitia, inclusive, que alguns espectadores entrassem na brincadeira e imitassem a ação. Os limites entre a representação e a narrativa pessoal eram dissolvidos quase por completo.

Uma parte significativa do problema, e que nos parece crucial para o debate, é a dissolução do corpo de atores da casa, bem como a equipe das oficinas de cenário. Em ambos os casos, uma vez que estas estruturas fossem desmontadas, dificilmente seriam restituídas, o que a longo prazo repercute diretamente no tipo de produção e criação teatral possível para esta “nova” Volksbühne que se esboçava. Isso revela não apenas o fim de um projeto artístico e cultural tradicionalmente vigente no teatro alemão, ligado ao teatro de repertório e à criação de obras autorais, como também, o dismantelamento de um sistema de trabalho, onde a criação e a manutenção das obras é entendido como parte

⁵ Disponível em: <<http://www.dispositio.net/archives/2452>>.

substancial do processo cultural⁶. De maneira simbólica, no site da nova Volksbühne até mesmo a data de fundação foi alterada para a data de construção do prédio, substituindo a data da sua fundação. Este *gestus* acusa a soberania de uma ideia de cultura, que altera o sentido do trabalho teatral.

A dissolução do corpo humano envolvido, que cria uma Volksbühne sem trabalhadores, ou uma Volksbühne sem *Volks* (povo), evidencia o apagamento do trabalho artístico e vai diametralmente no sentido oposto daquilo que é defendido pela teoria de Brecht. Um apagamento da história, e sua substituição pela ilusão de inclusão da população internacional, sob a marca “Volksbühne”, teria mais importância do que sua história que é também a história dos trabalhadores envolvidos na criação desse teatro.

Talvez por esta razão a estátua que, historicamente, ocupava a praça diante do teatro representando o trabalho das oficinas, foi também retirada na mudança de direção. Contra tudo isso a comunidade se mobilizou ocupando o teatro.

O fracasso do projeto da nova Volksbühne não significa, contudo, a permanência do antigo modelo. Embora a direção da Volksbühne tenha sido mais uma vez substituída, uma direção artística compartilhada esteja em debate e até mesmo a estátua tenha retornado ao gramado diante do teatro, o projeto do Tempelhof feld caminha bem e o novo espaço de exposições e espetáculos internacionais será inaugurado em 2018. Localizado em um bairro de população sobretudo migrante, e que aparentemente é o principal foco do processo de gentrificação da cidade, o investimento se baseia no cosmopolitismo e na internacionalização de produtos culturais abstratos.

Frau Keuner – Se eu contar esta história eu serei um artista novamente?

Pesquisadora – Não.

Frau Keuner – Se eu contar a minha história eu serei uma artista?

Pesquisadora – Não. Nem eu serei uma pesquisadora se eu contar a sua história.

Frau Keuner – Se eu contar esta história eu terei ao menos um nome?

É uma aposta em um teatro sem fronteiras, em um mundo onde as fronteiras parecem estar se redefinindo e cada vez mais se recrudescendo. Talvez os nomes estejam

⁶ Disponível em: <<https://www.theguardian.com/global/2015/apr/09/offstage-drama-at-talk-of-leading-role-for-tate-boss-at-berlins-volksbuhne-theatre>>.

resguardados. Brecht em seu lugar, Berliner Ensemble em seu lugar, Volksbühne na Rosa Luxemburg Platz....

Frau Keuner – Então eu posso ainda assim dizer que sou uma artista internacional. Pelo menos durante algum tempo eu terei o que comer, poderei ir e vir, terei liberdade para atravessar todas as fronteiras. Para a arte não há fronteiras!!!!

Pesquisadora – Você terá que ter comida para alimentar também os seus vizinhos.... ou eles irão te comer.



Foto 3. Mensagem deixada no túmulo de Brecht, no cemitério ao lado da casa do autor (tradução na página seguinte). Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Tradução:

“O passaporte é a mais nobre parte de um homem.

Ele não acontece também de maneira tão simples como um homem. Um homem pode em toda a parte surgir, do modo mais corriqueiro e sem razão sensata, mas um passaporte nunca. Também por isso será ele reconhecido, quando ele bom for. Enquanto um homem, não importa o quão bom possa ser, poderá ainda assim não ser reconhecido.”

Conversa de refugiados – Bertolt Brecht (1940/41)

Agradecemos a Erdmut Wizisla responsável pelos arquivos históricos de Bertolt Brecht e de Walter Benjamim, ambos sob tutela da Academia de Artes de Berlim pela conversa que inspira este breve relato.

Agradecemos a Bernd Stagemann, dramaturgista do Berliner Ensemble.

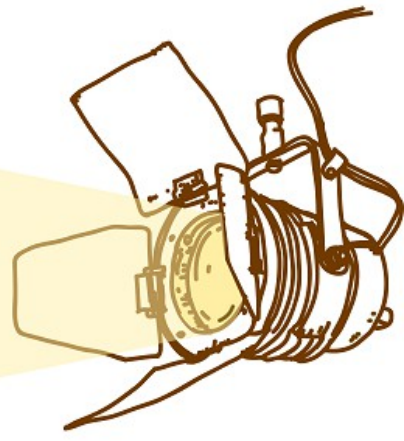
Agradecemos a Klara Kroimann pelo auxílio nas traduções de textos e entrevistas.

Agradecemos a Professora Maria Silvia Betti e Agenor Bevilacqua Sobrinho pelas perguntas enviadas, que auxiliaram na condução das conversas, no sentido de buscar um relato que dialogue com o atual momento do debate no Brasil.

Submetido em: 08 out. 2018

Aprovado em: 21 nov. 2018

Dramaturgia em foco



Resenhas



A respeito de *Ensaio sobre Brecht*, de Walter Benjamin

Agenor Bevilacqua Sobrinho¹

Há 125 anos do nascimento do filósofo Walter Benjamin [1892-1940], a edição do livro *Ensaio sobre Brecht*, contendo a primeira versão integral em português de seus escritos conhecidos [1930-1939] a respeito do escritor, dramaturgo e poeta Bertolt Brecht [1898-1956], é uma excelente iniciativa editorial da Boitempo, cuja parceria com o *Goethe-Institut* (tradução de Claudia Abeling) possibilita aos interessados na obra brechtiana o acesso a reflexões que iluminam a compreensão de nosso presente histórico brasileiro de Estado de Exceção.

Provavelmente, Brecht gostaria muito que sua obra cênica perdesse a vigência. Todavia, compreendendo que a superação do capitalismo é um trabalho de largo fôlego histórico, procurou conhecer profundamente as engrenagens capitalistas e suas principais características, dotando sua obra poética, ensaística e teatral de densidades múltiplas para suportar com vigor as transformações operadas em contextos e momentos distintos.

Em “O que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht” (1ª versão, 1931; 2ª versão, 1939), Benjamin reflete sobre a questão do teatro de sua época e, citando Brecht, examina como o teatro épico representa uma tentativa de libertar o aparato cênico do controle que exerce sobre músicos, autores e críticos. O objetivo é devolver a estes produtores a posse do aparato e, conseqüentemente, sua modificação nas diversas relações entre palco e público. Assim, a peça didática e o teatro épico são uma tentativa de ocupar essa tribuna [o palco].

Benjamin menciona o despreparo da crítica de seu tempo para abordar a mudança proposta e seus desdobramentos. Entretanto, em muitos casos, perdura até hoje a

¹ Agenor Bevilacqua Sobrinho é doutor em Artes Cênicas pelo CAC/ECA-USP e Mestre em Artes pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (IA-UNESP). É pesquisador do Grupo de Pesquisa Estudos histórico-críticos e dialéticos de teatro estadunidense e brasileiro (CNPq). Editor, dramaturgo e escritor, é autor de *Atualidade/utilidade do trabalho de Brecht. Uma abordagem a partir do estudo de quatro personagens femininas, A Lente, A Guerra de Yuan, O Rato Pensador* (todos pela Editora Cia. Fagulha: www.ciafagulha.com.br) e de vários artigos publicados em revistas especializadas. Orcid: orcid.org/0000-0003-4528-8776. E-mail: ciafagulha@gmail.com.

inadaptabilidade e a idiosincrasia de “especialistas” insatisfeitos por não serem requeridos em um processo no qual o público ativo tomaria para si a cadeira antes cativa reservada para aqueles.

O teatro épico revela situações por meio da interrupção de processos. Para isso, lança mão de técnicas de distanciamento. Entendendo que o ser humano não se exaure com facilidade, abrigando e ocultando dentro de si muitas possibilidades, de onde vem sua capacidade de desenvolvimento, as contradições são expostas para livre exame do público.

“Estudos para a teoria do teatro épico” mostra ser este teatro *gestual*. O teatro épico toma seus *gestus* da realidade atual. Ações e afirmações das pessoas estão mais sujeitas à falsificação do que o gesto. Quanto mais interrompemos alguém em sua ação, mais gestos obtemos. Entre outras, a função do texto no teatro épico, em determinados casos, é interromper a ação.

Relação dialética entre conhecimento e educação no teatro épico: o conhecimento alcançado tem efeito educativo imediato; ao mesmo tempo, o efeito educativo do teatro épico se transforma em conhecimento para o ator e o público.

“Trecho de ‘comentário sobre Brecht’” constata que “entre todos os autores alemães, ele [Brecht] é o único que se pergunta onde empregar o seu talento e o único que só o emprega se estiver convencido da necessidade de fazê-lo, abstendo-se sempre que a ocasião não o exija”.

Nota que as palavras são percebidas; depois, compreendidas. “*Seu primeiro efeito é pedagógico; em seguida, político; bem por último, poético.*” Portanto, a prerrogativa é sobre a educação, o processo de ensino-aprendizagem.

“Um drama familiar no teatro épico” pergunta: qual é a função social da família e a relação entre seus membros? A mãe produz a descendência. Essa função social pode tornar-se revolucionária? Benjamin faz uma análise perspicaz de *A mãe, agitprop* de Brecht baseado na peça homônima de Máximo Gorki. A exploração da mulher e a dupla jornada, as relações entre as carências domésticas e o sistema econômico que as produz, o questionamento e a modificação de papéis tradicionalmente atribuídos à mulher.

Benjamin adverte para não se perder tempo com relações entre forma e conteúdo, por não serem dialéticas. Oposição dialética há entre teoria e prática.

“O país em que o proletariado não pode ser mencionado” relata as dificuldades impostas pela perseguição e censura (que insiste em 2018 em revisitar-nos pelas mãos de juízes-padres-pastores). Teatro da emigração: palco e dramaturgia. A propósito de *Terror e miséria do Terceiro Reich*, de Brecht, Benjamin mostra a precisão das cenas curtas e de que modo o distanciamento contribuiria para a exposição analítica das situações do cotidiano enfrentadas no período nazista.

Fenômenos das décadas de 1930 [e de 1940] são reproduzidos com nuances em pleno século XXI. No mundo, o pensamento único neoliberal repõe a necessidade de deslocamentos colossais de populações que se arriscam para fugir da precariedade absoluta de condições locais devastadas em direção a supostos “idílicos” espaços de abundância nos países centrais, que os rejeitam e criam estigmas diversos para afastar/eliminar os visitantes indesejáveis.

“Comentários sobre poema de Brecht” faz a distinção entre comentário e crítica e traz exemplos das abordagens interpretativas refinadas de Benjamin, ensejando exercícios de tentativas do(a) leitor(a) para explorar as possibilidades da rica veia poética de Brecht.

Em “Sobre ‘Guia para o habitante das cidades’”, por exemplo, Benjamin observa ser Brecht “o primeiro poeta lírico importante que tem algo a dizer do homem urbano”. Acrescenta que aquele que luta pela classe explorada é um emigrante em seu próprio país. O *Guia* oferece lições na clandestinidade e na emigração. O comentário pretende iluminar conteúdos políticos em partes puramente líricas.

Segundo Benjamin, o *Romance dos três vinténs*, de Brecht, dá a oportunidade de comparar a evolução do romance policial: “Brecht observa que Dostoiévski estava interessado na psicologia; ele revelava a parte criminosa intrínseca ao ser humano. Brecht se interessa por política; ele revela a parte criminosa intrínseca ao negócio.” Entendemos que este deslocamento da perspectiva permite compreender a complexidade e os desdobramentos de fenômenos socioeconômicos, evitando limitações e caricaturas psicologizantes.

Em “O autor como produtor”, a preocupação está em investigar e incentivar na atividade intelectual o que é útil aos trabalhadores na luta de classes. O lugar do intelectual na luta de classes só pode ser escolhido por sua posição no processo produtivo.

De acordo com Benjamin, Brecht foi o primeiro a dirigir aos intelectuais a exigência abrangente de não abastecer o aparelho de produção sem simultaneamente, na medida do possível, o modificar no sentido do socialismo.

Brecht criou o conceito de “mudança de função” (*Umfunktionierung*). Refuncionalizar para a transformação de formas e instrumentos de produção no sentido de uma inteligência mais progressista, ou seja, interessada na libertação dos meios de produção e atuante na luta de classes.

Daí decorre averiguar e implementar as sugestões de mudanças de função do romance, do drama, do poema etc.

Em “Conversas com Brecht. Anotações de Svendborg”, apontamentos de diálogos esclarecedores entre os dois amigos alemães no exílio dinamarquês de Brecht, em forma de diário, sobre o “autor como produtor”, Kafka, a crítica ao personalismo na Rússia e do regime dirigido por Stálin, as desavenças com Lukács, a leitura de *As afinidades eletivas*, de Goethe; da esperança de superar o fascismo, etc.

Sem que paire dúvidas sobre a postura quanto ao stalinismo, as anotações, datadas de agosto de 1939, registram a análise de Brecht sem meias-palavras: Existe na Rússia uma ditadura *sobre* o proletariado.

O “Posfácio da edição alemã”, de Rolf Tiedemann (da 1ª edição de *Versuche über Brecht*, de 1966), é incluído também nesta edição.

Com o adorno da arrogância, Rolf Tiedemann tripudia das posições marxistas de Benjamin e Brecht, tidas como encobertas por uma camada de pátina, ou seja, envelhecidas. Considera um amontoado inatual e, como coveiro, se oferece para o serviço de sepultar o que considera perecimento da perspectiva defendida pelos marxistas Benjamin e Brecht

Ironicamente, nos dias de hoje, a ascensão de movimentos fascistas ao redor do mundo e a prática remodelada de antigos golpes de Estado demonstram que a História não acabou e a hiperconcentração da renda nas mãos de 1% da população são dados que prenunciam não o fim, mas o recrudescimento da luta de classes.

Tiedemann afirma que Benjamin, por ser *acrítico, não é confiável a Brecht*. Do mesmo modo, poderíamos repetir o jogo de palavras e dizer que Tiedemann também não merecia confiança de Adorno, por iguais razões.

Há, ainda, dois outros textos findando o livro. Em “Aspectos da representação brechtiana”, Sérgio de Carvalho observa pontos de vista da representação brechtiana e assinala algumas de suas influências históricas. Alude sobre a importância do distanciamento como pré-requisito à compreensão crítica e aduz que, dos modos de representação do autor, a representação crítica é a que procura evidenciar as relações entre os homens.

Por sua vez, “Brecht/Brasil/1997 (Vinte anos depois)”, de José Antonio Pasta, repõe a questão da atualidade de Brecht e nota que a mesma está instalada no núcleo da obra brechtiana. Ressalta, inicialmente, a constante campanha de difamação sofrida pelo autor alemão, e refere-se concretamente ao desonesto livro de John Fuegi (1994).

Identifica uma dificuldade do leitor brasileiro (em função da moda da “metalinguagem” e de seus estragos; e o vezo de sideração do receptor) em reconhecer e valorizar a radicalidade autocrítica de Brecht. Esse “pânico insuperável da alteridade”, “base equívoca tanto das suspeitas docuras quanto do entranhado fascismo nacional”, portanto, contrastando com Brecht que “faz da liberdade do receptor seu critério de excelência”.

Daí a insistência em encenações em nossos palcos do Brecht “apocalíptico”, da juventude, raramente alcançando suas qualidades; as peças da maturidade, em geral, sofrem uma erosão de seu caráter racionalista.

O autoquestionamento e a perspectiva “clássica”, voltada para a duração, pode ser vista também como *efeito de distanciamento*.

Como Brecht entende que o combate contra o capitalismo é de longo prazo, conferir longa duração às obras é dotá-las de alento tanto para as lutas imediatas quanto as vindouras.

Em Brecht, a autonomia da obra de arte é apenas um de seus recursos, por isso não há porque sacralizá-la. Seu interesse reside no valor crítico diante da alienação e da heteronomia. Daí a discrepância nas cobranças ferozes de “atualidade” de obras engajadas; enquanto nas ditas “autônomas”, gentilmente dispensadas das mesmas exigências, permite-se que vivam apartadas do mundo.

Como o capitalismo ainda se apresenta a muitos como ente fantasmagórico, é mister compreender que a vitalidade da obra de Brecht é decorrente de sua eficácia crítica,

de teor anticapitalista. A vilipendiada dialética é a via de acesso ao real e a possibilidade de um mundo outro, no qual superemos a alienação e as heteronomias.

A presente edição ainda oferece uma cronologia dupla de W. B. e B., que mostra alguns dos percursos de ambos em contextos complexos e decisivos.

Por outro lado, entendemos que a bibliografia recomendada *sobre estudos brasileiros e repercussões de Brecht e do teatro épico no país* é autocentrada e circular em relação aos colaboradores.

De todo modo, a edição dos *Ensaio sobre Brecht* é convite excelente para o exercício da dialética e das reflexões necessárias para a transformação da realidade.

Referência

BENJAMIN, Walter. **Ensaio sobre Brecht**. Tradução Claudia Abeling. São Paulo: Boitempo, 2017. (Coleção: Marxismo e literatura).

Submetido em: 14 abr. 2018

Aprovado em: 19 nov. 2018

Dados técnicos

Título: Dramaturgia em foco

Projeto gráfico: Fulvio Torres Flores (Univasf)

Logotipo: Jean Carlos Meira Cordeiro Junior (DACC-Univasf)

Editoração Eletrônica: Reinaldo de Almeida Souza (Bolsista Pibex 2018-2019)

Imagem da Capa: Casa de campo de Bertot Brecht e Hélène Weigel, em Buckow

Autores da imagem: Flavio Aguiar e Zinka Ziebell

Formato do arquivo: Portable Document Format (PDF)

Formato do papel: 21 x 29,70cm

Fontes: Book Antiqua

Número de páginas: 157