

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES - PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

JOSÉ LUIZ CALIXTO PEREIRA

***O CÍRCULO DE GIZ CAUCASIANO: OS PERCALÇOS MELODRAMÁTICOS
SOBRE OS TRILHOS ÉPICOS DE BRECHT.***

UBERLÂNDIA

2013

JOSÉ LUIZ CALIXTO PEREIRA

***O CÍRCULO DE GIZ CAUCASIANO: OS PERCALÇOS MELODRAMÁTICOS
SOBRE OS TRILHOS ÉPICOS DE BRECHT.***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes/Mestrado do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Teatro.

Linha de Pesquisa: Fundamentos e Reflexões em Artes.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria do Perpétuo Socorro Calixto Marques.

Co-orientador: Paulo Ricardo Merísio.

UBERLÂNDIA

2013

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

P436c Pereira, José Luiz Calixto, 1982-
2013 *O círculo de giz caucasiano* : os percalços melodramáticos sobre
os trilhos épicos de Brecht / José Luiz Calixto Pereira. -- 2013.

109 p. : il.

Orientadora: Maria do Perpétuo Socorro Calixto Marques.
Coorientador: Paulo Ricardo Merísio.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Artes.
Inclui bibliografia.

1. Artes - Teses. 2. Literatura épica – Teses. 3. Melodrama -
Teses. 4. Paródia – Teses. 5. Brecht, Bertolt, 1898-1956. - O círculo
de giz caucasiano - Crítica e interpretação - Teses. I. Marques,
Maria do Perpétuo Socorro Calixto. II. Merísio, Paulo Ricardo. III.
Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação
em Artes. IV. Título.

CDU: 7



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA - INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES - MESTRADO

O Circulo de Giz Caucasiano: Os percalços melodramáticos sobre os trilhos épico de Brecht

Dissertação defendida em 25 de junho de 2013.

Prof^a. Dr^a. Maria do Perpétuo Socorro Calixto Marques
Presidente da banca/Orientadora

Prof^a. Dra. Ana Maria Portich – Unesp
Membro Externo
Prof^a. Dra. Ana Maria Pacheco Carneiro - UFU
Membro Interno/PPGARTES/UFU

À minha mãe Nilza Calixto.
À minha tia Joana D'arc Calixto [*In Memória*].
(As melodramáticas e brechtianas mulheres da minha vida).

AGRADECIMENTOS

Ao meu querido e amado companheiro Jonathan Pires de Camargos, no qual os olhares, as palavras e os afagos, são onde encontro a paz. Meu muito obrigado por estar e fazer parte de minha vida.

À minha família, em especial à minha mãe e ao meu pai, por todos os ensinamentos e por guiarem o meu barco quando meus braços ainda não tinham força para guiá-lo sozinho.

À minha orientadora, não apenas pela conquista, mas pelo ombro, pelo cuidado e pela generosidade no árduo trabalho do ensinar. O engatinhar agora torna-se passos e, por isso, meu muito obrigado por estender a mão quando por vezes titubeava no aprender a caminhar.

Ao co-orientador, diretor e amigo Paulo Merísio por estar ao meu lado em mais este momento. A ideia pela qual essa pesquisa se torna corpo. Obrigado pelas “broncas” abrandadas por aquelas risadas marotas que se seguiam.

À amiga Dione pelo ouvido atento e as palavras generosas. Obrigado pelo cuidado com a leitura deste trabalho e as conversas informais mediadas pelas nossas cervejas.

Aos meus amigos confrarianos André, Ernane, Fredy, Guilherme e Renan. Irmãos do teatro que compartilharam comigo todos os momentos desta trajetória – desculpe-me pelos gritos.

Às professoras Ana Portich e Ana Carneiro, pelas observações precisas no exame de qualificação deste trabalho, as quais foram indispensáveis para o resultado final da Dissertação.

À professora Irley Machado pela atenção e apoio durante essa formação.

À Xavier Denoyel pela tradução cuidadosa de *Le Jugement de Salomon*.

Às amigas: Mariana, Nádia, Maria Cláudia e Jordanna que contribuíram nesta pesquisa me ajudando com algumas traduções.

Ao professor Sergio de Carvalho por lançar a dúvida.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes, e seu corpo docente e administrativo, pela oportunidade de concretização desta aspiração.

À Universidade Federal de Uberlândia pela minha formação.

À DEUS.

RESUMO

Essa dissertação apresenta um estudo do texto *O círculo de giz caucasiano*, de Bertolt Brecht (1898–1956). O farol de investigação é iluminado pelo reconhecimento dos elementos e das características do gênero melodramático presentes na tessitura do texto do dramaturgo alemão. Para respaldar minha investigação, recorro a alguns apontamentos já existentes sobre o gênero melodramático, em especial, os estudos de Jean-Marie Thomasseau (2005), Ivete Huppés (2000), somados aos do teatro épico brechtiano. A ideia de Brecht sobre fábula, cópia, relação texto/cena, aponta para outras possibilidades de sentido diferentes da expectativa gerada pela estética melodramática. Esse diálogo entre discursos é respaldado pelo viés do dialogismo e discurso paródico de Mikhail Bakhtin (1999; 1992). Consequentemente, o resultado do trabalho se caracteriza em um constante ir e vir entre “espaços”, “tempos” e “ideias”, no qual o exercício de releituras de formas e discursos, socialmente diversificadas, revela uma das teses do pensamento brechtiano: um mundo em transformação no qual o sujeito não anula suas emoções, mas eleva-as ao horizonte de lucidez. O jogo de aproximação e distanciamento visa, na estética do exagero, a propalação de qualidades artísticas a serem regadas pela objetividade do teatro épico, processo que culmina, na fábula, uma discussão e crítica ao senso de propriedade, não somente em voga nos melodramas do período clássico, mas também na dramaturgia de Brecht.

Palavras-Chaves: Teatro épico; melodrama; diálogo; paródia.

Resumen

En esta tesis se presenta un estudio del texto *O círculo de giz caucásico*, de Bertolt Brecht (1898-1956). El faro de la investigación es iluminado por el reconocimiento de los elementos y características del género melodramático presente en la tesitura del texto del dramaturgo alemán. Para apoyar mi investigación, me dirijo a algunas notas en el género melodramático existentes, en particular los estudios de Jean-Marie Thomasseau (2005), Ivete Huppés (2000), sumados al teatro épico brechtiano. La idea de Brecht acerca de fábula, copia relación texto/escena, apunta a otras posibilidades de significado distintos de las expectativas generadas por la estética melodramática. Este diálogo entre los discursos con el apoyo de la parcialidad de dialogismo y el discurso paródico de Mikhail Bakhtin (1999, 1992). En consecuencia, el resultado del trabajo se caracteriza en un constante ir y venir entre los "espacios", "tiempo" y las "ideas" en las que el ejercicio de reinterpretación de las formas y los discursos, socialmente diversos, revela una tesis del pensamiento brechtiano: un mundo en cambio en que el sujeto no anula sus emociones, sino que las eleva hasta el horizonte de lucidez. El juego de aproximación y distanciamiento ten el enfoque, en estética de la exageración, la propagación de calidades artísticas a ser irrigadas por la objetividad del teatro épico, proceso que culminaría, en la fábula, una discusión y crítica del sentido de la propiedad, no sólo en boga de los melodramas del período clásico, sino también en la dramaturgia de Brecht.

Palabras clave: Teatro Épico; melodrama, diálogo; parodia.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	09
1- O CÍRCULO DE GIZ CAUCASIANO: UM CHULEADO SOCIAL EM TECIDO MELODRAMÁTICO	14
1.1 - AS LÁGRIMAS DE MARGOT EM SOLO ÉPICO: VISLUMBRE DE ELEMENTOS E CARACTERÍSTICAS MELODRAMÁTICAS:	
<i>A perseguição</i>	19
<i>O Amor</i>	32
1.2 DAS LÁGRIMAS À REFLEXÃO: SUBVERSÃO DE UM GÊNERO.	39
2- DO EXAGERO GESTUAL AO COMEDIMENTO E GESTUS SOCIAL:	
<i>Atuação e Representação</i>	48
<i>Didatismo e Recepção</i>	66
3- HISTÓRIA, SUJEITOS E GÊNEROS EM O CÍRCULO DE GIZ CAUCASIANO.	
<i>Transformações e Rupturas.</i>	78
<i>Tempo e Espaço</i>	90
CONSIDERAÇÕES FINAIS	95
REFERÊNCIAS	100

***“Por um mundo onde sejamos socialmente iguais,
humanamente diferentes e totalmente livres”.***

Rosa Luxemburgo.

APRESENTAÇÃO

As provocações que me conduziram a trilhar a pesquisa proposta - relação entre Brecht e Melodrama - parte, a princípio, do anseio de compreender melhor algumas interrogativas latentes e procedentes quando da realização do meu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) ¹. Naquele momento, busquei conceituar e analisar os elementos melodramáticos e brechtianos presentes na encenação do espetáculo *Bent*², a partir da montagem realizada pela Cia. Teatral Confraria Tambor³, com direção de Paulo Merísio⁴.

Outro motivo que me levou a adentrar nessa discussão, se deu quando da leitura de uma transcrição de palestra proferida por Sérgio de Carvalho durante um seminário pelo fórum literário Brecht-Tage, na Casa Brecht de Berlim em fevereiro 2007⁵, sobre a experiência com o teatro dialético no Brasil. Na ocasião, uma das pessoas da plateia indagou Sergio Carvalho a respeito do processo dialético no teatro de Brecht. Retomo, nessa introdução, parte dessa indagação feita a Carvalho:

O senhor falava de um “realismo dialético” de Brecht. Não acredito que Brecht tenha levado a dialética ao palco. Em Brecht a dialética atua detrás do palco. A consciência das figuras é inteiramente melodramática. Podemos mencionar Mãe Coragem.

¹ *Entre Brecht e Melodrama: uma análise do espetáculo Bent*, defendido em 2009, no Curso de Teatro/UFU, sob a orientação do prof. Dr. Paulo Ricardo Merísio. A montagem foi realizada pela Cia Teatral Confraria Tambor, Uberlândia/MG e teve sua estreia realizada no dia 09 de setembro de 2006 no teatro Rondon Pacheco, Uberlândia/MG.

² *Bent* é escrita por Martin Sherman no ano de 1979, durante um período no qual a militância homossexual passou a reivindicar seus direitos.

³ Cia. Teatral Confraria Tambor tem seu início no ano de 2004 e constrói-se a partir do interesse comum de alguns atores de Uberlândia/MG. Esse interesse está voltado para a formação de um elenco masculino e busca suscitar cenicamente questões que ainda estão na ordem do dia. No ano de 2009 o grupo passou por uma reconfiguração de seus membros e desde então estou à frente das últimas montagens da Cia, sendo elas *As criadas*, de Jean Genet, ano de 2009 e *A nova Roupa do Imperador ou Tecendo Vento*, inspirado no conto de Hans Christian Andersen, ano de 2012.

⁴ Co-orientador desta pesquisa e atualmente é professor do Curso de Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

⁵ Seminário intitulado *O futuro dos que vão nascer*. Cidade de Berlim, Alemanha.

Este é um proto-exemplo de uma mulher que não sabe das suas condições e que ainda assim quer ter ganhos, mas na realidade não discerne as condições. [...] A consciência das figuras é melodramática e contra isto está uma “história sobre-poderosa”. Assim como em Brecht, também falta um sujeito histórico-filosófico no teatro. [CARVALHO, 2009: 31-32].

Mesmo se tratando de uma pessoa anônima (fala de um espectador), a ideia das figuras dramáticas em Brecht serem representação de uma consciência melodramática me levava à tentativa de aproximação entre essas duas estéticas. Ainda que, a contra-argumento, Sergio de Carvalho desconstrua a hipótese apresentada pelo seu ouvinte os poucos indicadores no Brasil acerca dessa relação, se apresentava para mim um cenário carente de reflexões sobre o questionamento.

Outras interrogativas procedentes desta relação, como por exemplo, a fala de Sergio de Carvalho (2007) de que Brecht não negava o melodrama e por vezes se valia de seus recursos, a crítica de Clovis Dias Massa (2006), sobre a tríade melodramática da Cia. dos atores e suas fortes influências brechtianas, e ainda a referência de Ismail Xavier (2003) a respeito da dramaturgia de Rainer Werner Fassbinder que se coloca em meio a Brecht e ao melodrama⁶, ajudaram a aumentar mais ainda minha inquietação. Desassossegado esse que me levou a elaborar e apresentar um projeto de pesquisa em nível de mestrado, levando essa hipótese e apresentando-a como objetivo geral: averiguar essa indicação entre aspectos do melodrama e do épico na construção da peça *O círculo de giz caucasiano*⁷ (1943-1945), de Bertolt Brecht (1898–1956)

Durante meu trajeto, esse caminho se revelou bastante sinuoso, visto que as ideologias bem como os contextos socioculturais em que os dois se inserem são diferentes. Por isso grande parte de minha investigação se orientou pelas considerações teóricas de Mikhail Bakhtin (1895–1975), sobre o diálogo entre discursos (dialogismo) e destronamento por meio da paródia, do próprio Brecht e com suas concepções sobre fábula, cópia, relação texto/cena. Se para a visão

⁶ Rainer Werner Fassbinder (1945-1982) roteirista, diretor e ator, é considerado um importante representante do Cinema Novo Alemão. *A dramaturgia de Fassbinder é peculiar e ainda espera uma análise capaz de esclarecer sua força incontestada, seu estatuto a meio caminho entre Brecht e melodrama.* (XAVIER, 2003:87).

⁷ Brecht: 1992. Registro que, no percorrer da pesquisa, uma outra tradução da peça de Brecht foi-me apresentada: a de Manuel Bandeira; no entanto, o estudo tem como base a tradução de Geir Campos.

bakhtiniana o novo torna-se expressão do velho e o velho do novo, pois nada está dado, tudo pode *vir a ser*⁸, em Brecht – outro leitor de uma filosofia marxista tal como Bakhtin - *o novo nasce do velho, mas justamente isso que se faz novo* (Brecht, 1967:119).

A partir das observações de Jean-Marie Thomasseau (2005) e Ivete Huppe (2000), procurei respaldar o estudo acerca da história, formação, estruturação e mecanismos de linguagens sobre o gênero melodrama. Deste modo, o primeiro passo foi investigar e indicar possíveis características do gênero na dramaturgia de Brecht. Compreendendo que o melodrama passou e vem passando por diversas modificações seguindo o compasso das transformações sociais, procurei restringir, mas não totalmente, o foco do estudo no chamado período clássico do gênero na França, envolto entre o final do século XVIII até as três primeiras décadas do século XIX. Período no qual a relação com o direito à propriedade é um dos temas chaves na apreciação dos melodramaturgos e também levado à discussão em Brecht.

A peça em análise se divide em um prólogo e um conto: *Círculo de Giz*, que será representado e assistido pelos personagens do prelúdio da peça. O enfoque melodramático se faz na história a ser contada, assim além do próprio conteúdo da fábula, as cenas, os diálogos, os títulos e as didascálias foram fornecendo considerações pertinentes a um vislumbre sentimentalista que permeava a narrativa.

Concomitantemente foi realizada a tradução⁹ do francês para o português de uma peça teatral de melodrama intitulada no original: *Le jugement de Salomon*. A obra é datada do ano 1802 e situada no período clássico do gênero, cujo autor é Louis Charles Caigniez. O objetivo foi investigar as formas de tratamento dadas em distintas estéticas sobre a mesma base temática: o famoso juízo de Salomão, buscando possíveis pontos de semelhanças e divergências.

Desta maneira, ao mesmo tempo em que investia no encontro de vestígios melodramáticos na peça de Brecht, procurava compreender quais sentidos eram proporcionados pelo diálogo entre essas duas peças. Assim, ao caminhar pelos

⁸ Prefácio de Luiz Rancai In: *Dialogismo, Polifonia e Intertextualidade: Em torno de Bakhtin Mikhail*. BARROS Diana Pessoa de e FIORIN, José Luiz (orgs.): 1994.

⁹ Tradução Xavier Denoyel.

terrenos melodramáticos da fábula apresentada na história, outro movimento se fazia necessário: estudar as condições de produção da peça de Brecht e seus apontamentos sobre o teatro épico, para poder entender como os elementos melodramáticos eram lidos pelo olhar de uma estética construída no século XX.

Assim, no primeiro capítulo poderá se perceber o levantamento de mecanismos linguísticos no metateatro da peça de Brecht que são confluentes ao melodrama, para em seguida apresentar a maneira como eles são trabalhados a partir de perspectiva épica, levando e confirmando a hipótese do uso subversivo do gênero melodrama. Já no segundo capítulo, apresento a relação entre Brecht e o melodrama na esfera da atuação, representação, didatismo e recepção, verificando como esses elementos do fazer teatral se apresentam nas respectivas estéticas e, buscando entender como que, a partir da peça analisada, principalmente nas personagens Grusche e Azdak, estes elementos podem vir a compor novas significações para a narrativa.

O terceiro capítulo foi praticamente construído pelos temas que perpassavam as duas primeiras partes: História, sujeito e gênero. Partindo da hipótese de que tanto os homens quanto as expressões artísticas estão em constantes transformações, procuro verificar como a história constrói novas concepções de sujeito e gêneros artísticos. Para isso, valho-me das reflexões de Stuart Hall (2005) e Peter Szondi (2001). Nesse mesmo contexto, apresento um breve panorama de como alguns gêneros e práticas artísticas no século XX utilizam da estrutura melodramática, mesmo que seja por identificação ou para fins opostos.

Ainda, alguns comentadores dos estudos de Brecht são consultados no decorrer do estudo a fim de elucidar questões acerca das reflexões práticas e teóricas do teatrólogo alemão sobre o teatro, dentre os quais destaco: Martin Esslin (1979), Eric Bentley (1991), Roland Barthes (2007) e Gerd Bornheim (1992).

Enfim, com essa investigação, procuro proporcionar um estudo de possibilidades, vislumbres e conjunturas prováveis no tocante a relação Brecht e melodrama, em um constante movimento de aproximação e distanciamento, nos quais as imagináveis descrições de características melodramáticas, mesmo que fugazes, tenham seus momentos enquanto estética do exagero e da

sentimentalidade, e entregue às objetividades artísticas do teatro épico. Assim, registro uma imagem que, por algumas vezes, esteve presente em minha mente quando da escrita deste trabalho, e que de certo modo representa a ideia de como foi pensada esta pesquisa:

Um homem de quase meia idade caminha rumo a uma máquina de costura, trás consigo duas valises. Ele se senta, deixa no chão as pequenas malas de mão, de forma que possa se curvar sem dificuldades para mexer em seus conteúdos. Ergue seu corpo e olha pela janela, retira sua boina e a coloca em um pequeno banco que está ao seu lado. Retira de um dos bolsos do casaco um charuto. Leva a mão até a máquina de costura e pega uma caixa de fósforos que ali estava. Tem pouco mais que cinco palitos, ele retira dois deles e os risca, uma das chamas parece se entrelaçar a outra, acende seu charuto. Bafora duas ou três vezes a fumaça do charuto. No banco ao lado, há de constar um cinzeiro. Repousa sobre o objeto o seu charuto. Curva-se para as valises. De uma delas, ele retira um belo tecido que lembra um veludo com brocados. O tecido demonstra certa pompa que parece já ter sido levada pelo tempo. Da outra mala ele remove um tecido pardo, um pouco surrado, com algumas poucas manchas que parecem querer contar uma história. A fraca luz que entra pela janela evidencia a dança silenciosa da fumaça de seu charuto. Ele justapõe os tecidos sobre a máquina de costura. Irá fumar mais uma vez em seu charuto. Antes olha mais uma vez pela janela, bafora e se põe a trabalhar.

1- O CÍRCULO DE GIZ CAUCASIANO: UM CHULEADO SOCIAL EM TECIDO MELODRAMÁTICO

O *círculo de giz caucasiano* é, talvez, uma das mais significativas e importantes obras do teatrólogo alemão Bertold Brecht. Escrita durante os anos de 1944 e 1945, a peça faz uma releitura do conto chinês *O círculo de Giz*, uma fábula análoga à história bíblica do julgamento de Salomão, dois discursos que, convidados, auxiliam na construção de uma nova rede de significação que envolve, entre outros, a relação do homem com a propriedade.

O assunto já despertava o interesse do teatrólogo alemão. Em meados dos anos 20, o mesmo conto chinês foi adaptado com sucesso por Klabund¹⁰ na Alemanha e, ao que consta¹¹, Brecht produziu uma versão da mesma peça e posteriormente escreveu um conto intitulado: *O Círculo de Giz de Augsburg*.

A fantasia de julgar duas mulheres que diziam serem mães da mesma criança foi, segundo Bornheim (1992), um tema de deslumbre em meio a muitos dramaturgos franceses e alemães desde o século XIX, mas a versão criada por Brecht é para ele mais completa de significados. Dentre alguns destes dramaturgos, destaco Louis Charles Caigniez (1762- 1842)¹² e sua peça *Le Jugement de Salomon* - O julgamento de Salomão - escrita no ano de 1802. Esse texto trata-se de um “melo-drama” em três atos, com músicas e danças, e que também repousa na mesma matriz temática.

¹⁰Pseudônimo usado pelo escritor e poeta Alfred Henschke (1890-1928). Verificar em: <http://www.dhm.de/lemo/html/biografien/Klabund/index.html>.

¹¹ Mais informações em *Justiça na Utopia: O Círculo de Giz caucasiano*, Ewen (1991).

¹² Louis Charles Caigniez, filho de uma família de juristas burgueses, se forma em advocacia. Passa a frequentar os meios teatrais depois de sua chegada em Paris no ano de 1798. Sobre seus últimos anos de vida pouco se sabe, a não ser que terminou sua vida na miséria, em Belleville, 1842. (THOMASSEAU, 2005: 50-53).

A ideia de retornar ao tema por Brecht acontece a partir de um convite para assinatura de contrato com a Broadway por intermédio da atriz Luise Rainer¹³. Em abril de 1944, Brecht escreveria em seu Diário a respeito das dificuldades existentes em criar um produto artístico, por encomenda, diante de um modelo capitalista de mercado. Sobre essa situação de produção, trago um de seus comentários sobre a concepção da peça:

Trabalhando principalmente em *O círculo de giz caucasiano*. Interessante quanta coisa é destruída quando você se vê espremido entre “encomenda” e “arte”. Sem entusiasmo dramatizo nesse espaço vazio. [BRECHT, 2005:217]

A estreia da peça *O círculo de giz caucasiano* em inglês acontece nos Estados Unidos em 1947¹⁴, mesmo ano em que Brecht depõe diante da Comissão de Atividades Antiamericanas¹⁵ em Washington. Apenas no ano de 1954, estreia a peça em alemão no então renovado *Theater am Schiffbauerdamm* na Berlim Oriental¹⁶. A estrutura narrativa do texto se divide em um prólogo e cinco quadros, com sessenta e quatro (64) personagens, mais soldados, mendigos e camponeses.

Em sua tessitura, o texto apresenta ao público/leitor três histórias diferentes. A primeira é apresentada no prólogo para, em seguida, dividir-se em mais duas

¹³Luise Rainer foi a única atriz alemã a ganhar dois óscares consecutivamente na mesma categoria – Melhor atriz. Nasceu em janeiro de 1910 e é até a data deste processo de pesquisa a única atriz viva que venceu o prêmio na década de 30.

¹⁴ A partir da leitura de Martin Esslin (1979) a data de estreia de *O círculo de giz caucasiano* em língua inglesa consta do ano de 1947, no entanto, segundo Gerd Bornheim o ano data de 1948.

¹⁵ A Comissão de Atividades Antiamericanas teve por finalidade investigar as práticas comunistas em solo estadunidense. Desde a década de 30, época da depressão e do New Deal, já se pode verificar traços de seu funcionamento com divulgação de listas envolvendo nomes de personalidades, intelectuais e artistas supostamente envolvidos com o comunismo. Porém no ano de 1945 a comissão é oficialmente instituída e a perseguição aos comunistas ganha novo fôlego a partir dos comitês e das leis que controlavam e puniam aqueles com qualquer pareamento as praticas consideradas “atividades antiamericanas”.

Trechos do interrogatório de Brecht podem ser encontrados na Folha de São Paulo: Domingo, 02 de junho de 1995. O depoimento escrito por Brecht pode ser lido em *Alocução ao Congresso para Atividades Antiamericanas* (BACKES, 1998). Ainda, há análise deste episódio da vida do teatrólogo alemão em *O Julgamento de Bertolt Brecht* (Ewen, 1991).

¹⁶ Um ano antes da estreia de *O círculo de giz caucasiano* Brecht havia declarado apoio ao primeiro secretário do Partido Comunista da Alemanha Oriental Walter Ulbricht (1893-1973); entretanto a apresentação de 15 de junho de 1954 foi ignorada pelo órgão do Partido Comunista. (Esslin, 1979: Breve Cronologia da Vida de Brecht).

partes distintas que, ao longo da narrativa, convergem-se no último quadro, conduzidas pelas personagens Grusche e Azdak.

No prólogo, dois *colcós*¹⁷ – *Galinsk* e *Rosa Luxemburgo*¹⁸ – discutem a respeito do direito de uso e propriedade das terras do vale. Durante a discussão, há um embate sobre o pensamento que cada grupo carrega: o que defende a posse *versus* ao que defende sua distribuição com novo projeto de plantação. No *círculo de giz caucasiano*, conforme as leis vigentes, as terras sempre pertenceram aos *Galinsk*, mas pelas circunstâncias – o avanço do exército fascista – precisaram se deslocar para leste da região; com a aldeia caucasiana bombardeada, os *Rosa Luxemburgo* apresentam um projeto para o uso e manejo das terras, objetivando o cultivo de frutas em uma grande área improdutiva.

Como fim do entrave entre os camponeses, todos são convidados a assistir a uma peça de teatro; assim, constrói-se no interior do texto, a configuração de um público que é conduzido para a narração da história de Grusche: mulher, que durante a revolução palaciana, adota uma criança abandonada pela mãe e filho do governador que foi decapitado. Grusche torna-se mãe e, sem ser agraciada pela gestação, o amor materno é construído durante a vivência com a criança. Na peça apresentada para o público do primeiro quadro, a personagem é perseguida pelos Cavalarianos e abatida por uma série de desgrças circunstanciais, como frio, fome e solidão. Por fim, depara-se com o infortúnio de ter que abdicar da criança, uma vez que os laços biológicos, segundo a lei vigente, garantem à mãe consanguínea esse direito.

¹⁷ Colcós: no texto analisado, nome que define os grupos de camponeses que, no primeiro quadro da peça, estão discutindo a partilha das terras. Na Rússia, o termo colcós está relacionado à cooperativa agrícola de produção, que tem o uso perpétuo da terra que ocupa e a propriedade coletiva dos meios de produção. Disponível em: <http://www.verbetes.com.br/def:23242:Colc%F3s>.

¹⁸ O nome que é dado a um dos colcós faz homenagem à pensadora judia-polonesa-alemã Rosa Luxemburgo (1871–1919). Com forte viés marxista e revolucionária, Rosa Luxemburgo pode ser considerada uma das principais personalidades da esquerda européia do final do século XIX e início do XX. Junto com Karl Liebknecht (1871–1919), Rosa Luxemburgo é talvez uma das cargas mais simbólicas do marxismo. Em uma época em que as discussões de ordem na intelectual esquerda alemã permeavam as questões sobre a reforma social ou a revolução, Rosa revisa a tese de Karl Marx a fim de aludir a respeito de que as teses reformistas confrontariam a essência do marxismo. Não que Rosa negasse o papel fundamental das reformas, mas que o elo entre Reforma e Revolução teria que ser indissociável (LOUREIRO, 2005). Em janeiro de 1929, Brecht, Kurt Wallen e outras pessoas ligadas à militância política de esquerda da época fizeram uma homenagem a Rosa Luxemburgo via uma rádio, desafiando o poder constituído naquela ocasião. Eles elaboraram um programa de memória com versos de Brecht e músicas de Kurt Wallen. (Iná de Camargo Costa, em depoimento a um projeto que reúne os trabalhos de Brecht para o cinema, 2010, disco 3).

Paralelamente à trajetória de Grusche, o público conhece a história de Azdak, um sutil malandro que, em meio a toda revolução palaciana, é empossado como juiz. Seus julgamentos são considerados incoerentes e por vezes absurdos, no entanto, suas decisões amparam os mais pobres e humildes. E cabe a ele o julgamento que envolve Grusche.

Enfim, pela narrativa anunciada acima é possível que o leitor perceba que, para a construção da fábula apresentada aos colcos, o autor se serviu de elementos da estética melodramática, cujo diálogo se configura como um dos objetivos desta análise, observando os movimentos de leituras e representações que o texto possibilita sob uma perspectiva não somente épica como também melodramática.

Desta maneira, é preciso atentar para duas questões essenciais que caracterizam o gênero melodramático. A primeira, a partir das observações de Ivete Huppés (2000) quanto à gênese das matrizes temáticas do melodrama. Para a autora, toda história melodramática corresponde de certo modo a dois temas principais *que freqüentemente aparecem entrelaçados: a reparação da justiça e a busca da realização amorosa* (Op. cit: 33).

A segunda questão corresponde a um jocoso comentário de um pequeno livro de artes intitulado *Tratado do Melodrama*, cujo autor assina sob o pseudônimo de A! A! A!, que, segundo Thomasseau (2005), mesmo que tenha um caráter paródico, não modifica muito a realidade a respeito dos melodramas do período clássico. Vejamos.

Para fazer um bom melodrama, é necessário primeiro escolher um título. Em seguida é preciso adaptar a este título um assunto qualquer, seja histórico, seja de ficção; depois, coloca-se como principais personagens um bobo, um tirano, uma mulher inocente e perseguida, um cavaleiro e, sempre que se possa, um animal aprisionado, seja um cachorro, gato, corvo, passarinho ou cavalo. (A! A! A!, Apud THOMASSEAU, 2005: 27)

Visto essa observação, procurarei verificar na história representada por um dos colcos os dois temas centrais do melodrama: *reparação da justiça e realização amorosa*, bem como os traços que possam vir a provocar semelhanças entre os personagens das estéticas distintas, contudo, respeitando o espaço e

proporções devidas de proximidades entre o gênero e o conto apresentado aos *campesinos*.

Para tanto, decompõem essa análise em dois momentos: primeiro, buscarei apresentar alguns indícios de qualidades técnicas e linguísticas, presentes na fábula apresentada aos camponeses, similares aos do melodrama, proporcionando uma nova probabilidade de leitura da peça, mas, que não negue a perspectiva do teatro brechtiano. Em um segundo movimento de leitura, procurarei, a partir do perfil da plateia constituída pelos *cólcicos de Galinsk*, entender o movimento de subversão em relação aos recursos melodramáticos indicados no metateatro.

1.1 - As Lágrimas de Margot em solo épico: vislumbre de elementos e características melodramáticas:

A perseguição

“Viva o melodrama onde Margot chorou”

[Musset]

A célebre frase que se tornou uma fórmula de sucesso para os melodramas, como também uma expressão de ironia, simplifica, mas não nega a intenção basilar do melodrama: a de comover e emocionar seu público (THOMASSEAU: 2005).

Para melhor compreensão desta leitura, primeiro se faz necessário retornar ao resumo da peça em que os camponeses são convidados a assistir a uma peça de teatro. Brecht faz uso de um metateatro, ou seja, um *teatro cuja problemática é centrada no teatro que “fala”, portanto, de si mesmo, se “auto-representa”* (PAVIS, 2008: 240), para apontar solução para a querela entre os camponeses. Assim, logo, há um público para o qual a peça núcleo é apresentada: os *cólcos de Galinsk*, e outro: espectador/leitor, cuja configuração pode apresentar ou não as mesmas características. Tornando-se desta maneira uma experiência auto-reflexiva e ao mesmo tempo lúdica, pois mistura harmoniosamente *o enunciado (texto a ser dito, o espetáculo a ser feito) à enunciação (reflexão sobre o dizer)* (Op. cit: 241).

Desta maneira, avistando esse público de camponeses, permito-me vislumbrar possibilidades de leituras do texto de Brecht por duas perspectivas: a do melodrama enquanto enunciado e a segunda pelo contexto épico como enunciação. A princípio, sugiro pensarmos na disposição destes cólcos: à direita *Galinsk*, e a esquerda *Rosa Luxemburgo*.

A partir desta acomodação, Brecht, ao indicar o posicionamento do espaço cênico também incita uma posição política de cada *colcó*s: o de esquerda e o de direita e, desta maneira, traça um perfil da plateia que assistirá ao espetáculo. Uma plateia que talvez comungue não apenas a tradição quanto ao uso das terras, mas também uma antiga tradição de representação.

Diante da história - *espetáculo a ser feito* - da protagonista Grusche, é claramente perceptível a perseguição vivida por essa criada que se viu forçada a cuidar de uma criança, *filho nobre* de outra família que estava ameaçado de morte pela revolução palaciana; ao mesmo tempo em que se encontra obrigada a abrir mão de seu grande amor Simon Chachava.

Grusche se constrói como uma personagem inocente, mesmo que com o decorrer da peça sejam apresentadas descrições que sugerem consciência da personagem perante os perigos que envolvem ela e a criança. Seu estado de inocência apresenta-se pela isenção de culpa em suas ações, as quais levam ao seu padecimento. Observa-se assim que o ato de salvar uma criança e protegê-la dos perigos conduz a personagem a fugir das atrocidades, as quais o menino está suscetível, levando a um movimento de perseguição muito próximo da estrutura melodramática.

Thomasseau (2005: 34-36) diz que *o tema da perseguição é o pivô de toda intriga melodramática (...) que representa a luta das forças do bem e do mal no teatro do mundo e no palco do melodrama*. Em conformidade com um dos maiores estudiosos dessa estética, averigua-se que, no metateatro apresentado, a perseguição em torno de Grusche e a criança move o enredo mostrado ao público camponês, como também configura os pólos contrapostos da peça.

A perseguição, tema que desde a primeira parte é anunciada no texto – a exemplo da aproximação do exército nazista no território dos camponeses – é materializada na segunda – a fábula - na peregrinação de Grusche e também no subtítulo no terceiro quadro: *A fuga para as montanhas do norte. Assim o metateatro torna-se uma forma de antiteatro onde a fronteira entre obra e a vida se esfuma* (PAVIS, 2008: 240).

A temática da perseguição não está apenas em um plano ideológico, ela é colocada no status físico, o que, em comum com o gênero melodramático, provoca a divisão de forças quando enaltece o senso patético. Ou seja, assemelhada à estética melodramática, os personagens da peça que é apresentada aos *colcós* são distribuídos em campos dramáticos opostos bem definidos: de um lado os bons e, do outro, os maus. E conforme avança a perseguição sofrida pelos bons, o público é conduzido a sentimentos como a compaixão.

É, portanto, a partir da temática da perseguição que sugiro pensar sobre a possível capacidade que possa vir a ter *O Círculo de Giz* em provocar, na recepção, sentimentos comuns à comoção, ao *pathos*¹⁹, para posteriormente discorrer a respeito da divisão maniqueísta, pois ambas características podem ser verificadas na estrutura do melodrama.

Dentre alguns momentos, nos quais se verifica a qualidade de provocar compaixão na plateia convidada a assistir à peça, destacam-se alguns: a tentativa de Grusche em fazer com que a criança sugue seu seio para se alimentar – mesmo que não tenha leite –, posteriormente, a cena na qual a neve cai, enquanto Grusche canta uma canção para o menino e, por último, quando Grusche e a criança encontram-se no quarto de despejo, agachados no chão, com frio e enrolados em cobertores. A partir desses recortes cênicos entrevejo a ideia de Thomasseau (2005:42 - 43) quando ele nos diz que *são as mulheres e crianças que desempenham melhor esse papel de vítima*, e ainda, *é com a imagem das crianças abandonadas no frio e na solidão que o patético terá, entretanto, sua expressão mais forte*.

Apesar de todos os movimentos de distanciamento que Brecht oferece à narrativa, o frio e a fome são sensações humanas que, como é senso comum, despertam nas pessoas um sentimento de comiseração e piedade. Mesmo que, na prática, as ações dos homens, bem como a dos personagens no texto, na maioria das vezes, não sejam condizentes com o ideal bíblico, isto é, ajuda e amparo àqueles que sofrem, somos levados a sentimentos piedosos. O frio, a fome e a solidão são subterfúgios da peça representada pelos Rosa Luxemburgo para sensibilizar seus pares, pois mesmo que com propostas diferentes para cuidar da aldeia bombardeada, ambos os *colcós* pertencem à mesma classe.

A história de Grusche e da criança, por exemplo, que em seu cerne possui certo aspecto patético, encontra relação com as noites frias vividas pelos guerrilheiros nas montanhas, no tempo em que, acampados no alto do vale, os *colcós Rosa de Luxemburgo* desenvolviam um projeto para melhor cultivo do vale. Ainda, a fragilidade da mulher fugindo para as montanhas com os Cavalarianos em seu encalço, pode ser observado de modo análogo à história do grupo de

¹⁹ *Qualidade da obra teatral que provoca emoção (piedade, ternura, pena) no espectador* (PAVIS, 2008:280).

camponeses que, acuados no alto das montanhas e sem munições, encontravam-se vulneráveis perante o avanço nazista.

Como pode se averiguar no decorrer das cenas de perseguição, o sofrimento da criada boa parece não ter fim, uma sensação que advém do desencadeamento de uma situação trágica em outra. Tal como as peripécias que apresentam caráter dinâmico para ação dramática e provocam repetidas reviravoltas na trama, a imersão no infortúnio é, na peça, um meio pelo qual a história narrada suscita a compaixão que, exacerbada, acaba por evidenciar o senso patético.

No entanto, se as peripécias são entendidas como a passagem da infelicidade para felicidade ou vice-versa (PAVIS, 2008), na peça em análise o que se percebe é o mergulho vertical na situação trágica, a imersão da infelicidade para uma infelicidade maior ainda, onde - por um olhar melodramático - a reciprocidade parece não transformar o constante sentimento do *pathos* no decorrer das cenas.

Outra questão que ocorre durante a perseguição vivida por Grusche no melodrama, está relacionada à divisão maniqueísta entre bons e maus, percebida em boa parte da produção de Brecht. No *Círculo de Giz* muitos dos personagens são apresentados de forma tipificada e, como exemplo, destaco dois papéis que inicialmente se configuram em polos dramáticos distintos: Nattela Abaschvíli – Mulher do Governador – e Grusche Vachnadze – criada.

A primeira logo é identificada como a vilã, opondo-se à criada que se apresenta cheia de virtudes. Observe como os traços de vilania são, imediatamente, apresentados ao público no decorrer do segundo quadro:

Mulher do Governador – [...] A favela, com aqueles casebres miseráveis, vai ser toda posta abaixo, para dar lugar aos jardins.

[...]

Mulher do governador – Foi porque eu não deixei: há muito tempo que estou de olho em você. Só tem cabeça para olhar o Ajudante! Mas eu lhe ensino sua cachorra! *Espanca a jovem Aia.*

[...]

Mulher do Governador - [...] Espere ou eu mando açoitar você! [...]

Mulher do Governador – Por quê? O vestido prateado eu preciso levar, me custou mil piastras. E este ouro também, e as minhas peles. Onde está meu vestido cor de vinho?

[BRECHT: *O círculo de giz caucasiano*, 1992: 192, 203, e 204].

Quando da eclosão da Revolução, a obstinação da personagem Nattela Abaschvíli é apenas com seus bens materiais (roupas e calçados caros) e tão pouca é a atenção dada a seu filho Miguel, que este fica no chão, preterido, enquanto ela e suas “aias” saem fugindo com os pertences.

A tirania e a ganância são traços de vilania percebidos em Nattela Abaschvíli, mulher sem compaixão e individualista, para a qual até o “cheiro do povo provoca-lhe enxaqueca”. E quando a personagem retorna, no último quadro, a fim de requerer a guarda do filho, tem como único propósito readquirir os bens do herdeiro do Governador. Vejamos como um dos advogados da Senhora Abaschvíli, anuncia o caso:

Advogado 2 *aparteando* – É incrível a maneira como se trata esta senhora: proibida de entrar no palácio do marido, privada dos rendimentos dos seus bens, bens esses que lhe são friamente declarados como pertencentes ao herdeiro, e ela nada pode fazer sem o filho. Nem os advogados ela pode pagar! Ao advogado 1, que, aflito com a aparte, lhe faz gestos frenéticos para que se cale – Meu prezado Illo Schuboladze, por que não dizer que se trata realmente dos bens dos Abaschvíli? [BRECHT: *O círculo de giz caucasiano*, 1992: 287].

O abandono da criança por parte da mãe biológica acarreta a intriga da peça e coloca o tradicional direito da maternidade em pauta, rerepresentando um dos temas discutidos pelos camponeses no início do texto. O ato nocivo e descabido da mãe biológica, movido pela ganância, visa a compensação com bens materiais e não ter o filho de volta por amor materno, desencadeando toda a perseguição que movimentará a história. Logo, o discurso do metateatro/melodrama se realiza como um discurso sobre o discurso, *uma enunciação sobre a enunciação* (BAKHTIN: 1992: 144).

Para respaldar a relação intertextual do texto de Brecht, busquemos a identificação com outro texto: *O Julgamento de Salomão*, de Louis Charles Caigniez, a fim de apontar um diálogo entre os enunciados na concepção das personagens criadas em momentos históricos distintos, mas que, no entanto, compartilham de modo análogo da mesma matriz temática.

O texto escrito em 1802 por Caigniez irá reproduzir a certo modo a parábola bíblica do Julgamento do Rei Salomão. A história se passa próxima à cidade de

Jerusalém e conta a história da doce e infeliz Leila que se deixa levar pelos encantos do irmão mais novo de Salomão, Eliphal, que termina por engravidá-la. Logo após o nascimento da criança, seu filho é trocado e é deixado em seu leito outro bebê, que está morto. Tempos depois, durante as festas de núpcias de Salomão com a princesa do Egito, Azelie, Leila encontra uma criança que tem a idade e o sinal de nascença de seu filho. Esta criança é dita como sendo o filho de Tamira, noiva de Eliphal, que parece não possuir nenhum afeto pela criança. Leila pede reparação à injustiça que sofreu e, frente à convicção de ambas mulheres dizendo serem as mães do garoto, Salomão manda matá-lo e distribuir seus restos em dois túmulos. Diante dessa condição, Leila abdica da criança para que ela viva e fique com Tamira levando Salomão a reconhecer nesta ação o amor materno. Leila é a verdadeira mãe da criança e, em seguida, Eliphal fica sabendo que é o pai. O bem triunfa sobre o mal.

Contudo, por trás de todo floreio romântico, pode-se perceber a força política do melodrama. Caigniez, considerado o “Racine de Bulevares”, não seria inocente em incluir na mesma história um discurso religioso que ganha sentido político ao favorecer Napoleão. Sabe-se que anos antes da escrita dessa peça, Napoleão Bonaparte comandou a expansão imperialista no Egito (BELFORD, S/D). No texto, a aliança com o Faraó do Egito se faz utilitária para consolidação do poder de Salomão. Mais ainda, são exaltadas as conquistas de Salomão e suas vitórias contra os inimigos. É o Salomão de Caigniez uma alusão a Napoleão? Dentro do contexto de produção, essa associação é passível de reflexão.

Tendo como parâmetro a distribuição dos personagens em polos dramáticos opostos percebe-se prontamente, em ambos os textos, a presença da roda dos bons e honestos e, em contraponto, a dos ambiciosos e cruéis. Em *O círculo de giz caucasiano* há Grusche como uma representação alegórica da bondade, bem como Leila, em Caigniez. E no plano oposto – as malvadas -, Nattela Abaschvíli no *O julgamento de Salomão* épico e, Tamira no melodramático.

Sendo tipificadas e inseridas no universo maniqueísta, as personagens não vivem conflitos internos, no tocante à personalidade e, tampouco vão se modificando com o desenvolvimento e embates das cenas dos textos em foco.

No texto brechtiano, a Mulher do Governador pode ser identificada como a grande vilã. Impiedosa e cruel, Nattela muito se assemelha à Tamira, pois ambas

não possuem escrúpulos, agem em função de suas necessidades materiais e são apresentadas sem muito enredamento dramático. O desejo pelo poder, dinheiro e posses são os ingredientes que movimentam as personagens em cada trama e desencadeiam todas as aflições de seus contendores.

Em *O Julgamento de Salomão*, mesmo antes da aparição da vilã, o público prevê qual será o perfil da personagem. Veja o que a personagem de Débora, ama da protagonista da peça, diz sobre Tamira: *Ouvi falar muito dela, e não de forma elogiosa (...)* (CAIGNIEZ, p. 04). Além de:

Leila: (se aproximando da criança)

- Linda criança! Mas olha, Débora como ele é interessante!

Zabel:

- Todos a amamos muito. (*A parte*) Exceto ela.

[CAIGNIEZ, p. 05]

E de tal modo, a personagem de Zabel, ama da criança que foi roubada, também anuncia que Tamira não possui nenhum afeto pelo garoto, percepção que, no contexto de produção do melodrama, ganha efeito de verdade, uma vez que às classes pobres eram dadas as características voltadas para a generosidade, logo, há o fortalecimento do aspecto impiedoso da figura dramática de Tamira, pois a mesma não ama a ninguém, não possui qualquer sentimento elevado, age em busca da riqueza e do poder. É, por semelhança de comportamento, tal qual Nattela Abaschvíli, que deixa a criança em meio à revolução palaciana e, quando regressa, requer a guarda do filho apenas para recuperar os bens do falecido marido.

Martin Esslin (1979) faz um breve comentário em seu livro que, nesse estudo, contribui para referendar a ideia do maniqueísmo das personagens em Brecht. Segundo o autor, na peça de Brecht, *os personagens negativos, maus, usam máscaras*, o que se pode pensar como um artifício de bipartição entre bons e maus²⁰. Notemos que Arkadi Tscheidzê, o cantor, distribui máscaras para aqueles que irão representar a fábula:

²⁰ Ainda que o uso de máscaras possa vir a salientar nesta pesquisa certo caráter maniqueísta da peça - questão que já era discutida em janeiro de 1955, quando o Berliner Ensemble com a direção de Brecht encenava *O círculo de giz caucasiano* – se faz necessário algumas ressalvas a este respeito. Primeiro que Brecht julgou ser inaceitável o caráter de sistematização e/ou simplificação no qual induz a idéia de que os ricos usavam máscaras, os pobres não. O principal

Cantor _ Desta vez é uma peça com canções, e nela toma parte o colcós quase inteiro. Trouxemos também máscaras, como antigamente. [BRECHT: *O círculo de giz caucasiano*, 1992: 189].

O uso de máscara por parte dos personagens negativos contribui na inflexibilidade do comportamento assumido por esses papéis, pois não há possibilidade de modificação, ao longo do enredo, de seus perfis.

Em espaço dramático oposto ao da Mulher do Governador, seja na esfera social ou nas atitudes humanas mais individuais, encontra-se a personagem Grusche. A criada boa que, por uma ótica melodramática, pode se assemelhar à mocinha ou heroína dos melodramas clássicos.

Ao retomar elementos do gênero melodramático, é comum encontrar os motivos que levam as “mocinhas” a serem enganadas; geralmente, a trapaça se dá por um falso casamento, por falsas promessas ou por cartas ardilosas que provocam desencontros.

A construção da personagem Grusche passa de certo modo por esse viés, pois sempre enganada, seja pela Ama-seca, pelas duas Damas elegantes ou até pela camponesa da granja e Yussuf, a protagonista sofre a perseguição não somente dos personagens palacianos, mas também daqueles que vivem na mesma condição social. Observem abaixo exemplos de como alguns personagens secundários, pertencentes ao mesmo universo social, reagem a alguns atos de Grusche, alertando-a sobre suas ações ingênuas:

Cozinheira – Então não fique olhando muito para ele... Você é uma burra, mesmo, dessas que aguentam tudo. Se alguém diz “vá buscar uma salada quem tiver as pernas mais comprimidas”, você vai logo correndo [...]. [Op. cit.: 207].

Criado – Quem vê cara não vê coração, é o que eu digo a você: de agora em diante, tome cuidado com as pessoas, antes de se abrir com elas.
[Op. cit: 217].

motivo do uso de máscara, segundo Brecht, se fazia pelo grande número de personagens da peça versus o número de atores para representá-los. Além disso, soma-se ao fato, que as máscaras contribuía para tanto para os efeitos de ordem sociológica como também dos problemas relativos ao teatro: *possibilidades de interpretação, exatidão e elegância dos gestos, impressão estética etc.* (TENSCHERT, 1961).

Do extrato apresentado acima, o engano é aqui tratado para fortalecer a aparência de inocência que se constrói em torno da personagem. No melodrama, o engano - seja o realizado pela ação de enganar ou da recepção da mesma ação, ser enganado – ajuda na distinção dos polos dramáticos, melhor dizendo, enganar é uma prerrogativa dos maus, enquanto ser enganado é um predicado dos bons.

Outra forma que se observa é a inocência como qualidade da personagem Grusche em sua relação com alguns personagens masculinos. Na cena em que Simon a galanteia, ela não se comporta com sagacidade. Pura e recatada, Grusche – a mocinha da peça apresentada aos camponeses – foge zangada ao pensar que outros soldados a espiavam, enquanto molhava as pernas. Quando, no decorrer das cenas, ela recebe insinuação do sargento dos cavalariaños, lê-se na didascália: *Grusche dá um pequeno grito* (Op. cit.: 222). Ainda, ao se casar com Yussuf, a moça mantém-se casta, fiel às juras que fez a Simon e não se relaciona amorosamente com nenhum homem. Observamos:

Yussuf – Você está complicando a minha vida: estou casado e não tenho mulher. Onde você se deita, eu não me deito; nem posso procurar nenhuma outra. De manhã, quando vou para lavoura, estou morto de cansaço; de noite, quando vou para cama dormir estou aceso como diabo. Deus deu um sexo a você, e o que você faz dele? [...]
[Op. cit.: 247]

Um leitor da estética melodramática poderia interpretar a personagem Grusche sob a construção do que Thomasseau (2005) chama de “inocência perseguida”, pois é perceptível na imagem dessa mulher a encarnação das virtudes domésticas, é bondosa, corajosa, sensível e com uma inexaurível aptidão para o sofrimento. Leiamos as palavras de Thomasseau:

As personagens que sofrem a perseguição do vilão apresentam menor variação de comportamento: sua função é essencialmente fazer frente às situações terríveis que suscitam um suspense patético [...] No melodrama clássico, a mulher é a encarnação das virtudes domésticas. Da sanfoneira Fanchon até Jeanne Fortier desenha-se ao longo do século dezenove, um retrato da mulher exemplar suportando, com toda coragem, ultrajes e afrontas [Op. Cit.42].

Todavia, essa possível interpretação acerca da personagem decorre até o certo ponto, pois, ao mesmo tempo em que as ações da protagonista beiram à demasiada pureza e inocência, em outros momentos, seus atos demonstram força e perspicácia. Logo, outros atributos como a persistência e a coragem de decisão, são evidenciados na peregrinação da personagem ao longo da narrativa apresentada aos camponeses, ou melhor, mesmo com poucos recursos, tal como os *colcós Rosa Luxemburgo* à espreita nas montanhas, Grusche busca oferecer a melhor criação para o menino – ela não desiste da criança – e enfrenta os Cavalarianos, supera os desafios da natureza e as artimanhas dos homens. Vejamos mais uma passagem da peça *O círculo de giz caucasiano*:

Grusche atira-se em cima do Sargento, querendo tirar-lhe o Menino. Ele repele-a e volta a inclinar-se sobre o cesto. Ela corre os olhos em torno, em desespero, vê um acha de lenha, levanta-a e dá uma pancada na cabeça do Sargento, que desaba no chão. Ela apanha o Menino rapidamente e sai correndo.

Cantor –
E assim, fugindo aos Cavalarianos,
Depois de andar por mais de vinte e dois dias,
Ao pé da geleira de Yanga-Tau,
Grusche Vachnadze adotou o Menino.
[BRECHT: *O círculo de giz caucasiano*, 1992: 207: 226]

Desta forma, ainda que Grusche seja caracterizada com certa ingenuidade é sua força de luta pela criança que irá distanciá-la, por exemplo, da mochinha Leila de texto clássico de melodrama. Enquanto Leila, que também apresenta todas as qualidades de ingenuidade, de ser enganada e de torna-se vítima da própria sorte, ela espera do outro, aguarda da Providência, a solução para seus infortúnios. E é neste sentido de retirar, ou melhor, de desafiar a Onipotência, que Grusche, contra todos os argumentos, provoca o Divino, ao atravessar a passarela suspensa. Essa ação conduz a personagem para além da estética melodramática, ao mesmo tempo em que é construída uma relação com a condição política dos *colcós*. Vejamos:

Sopra um vento. Na penumbra do crepúsculo, ergue-se a passarela. Um dos cabos está arrebentado e meio pendente sobre o abismo. Dois Homens e uma Mulher, mercadores, estão indecisos diante da passarela, quando aparece Grusche com o

menino. Enquanto isso, um dos homens, com uma vara, tenta puxar o cabo pendente.

[...]

Mulher – Talvez precise mesmo atravessar. Deixe o menino comigo, que eu tomo conta, e vá sozinha pela passarela.

Grusche – Isso eu não posso: nos nunca nos separamos. Canta_
É fundo o despenhadeiro
E a ponte é frágil, filhinho,
mas não foi nenhum de nós
que escolheu esse caminho.

Vamos pois continuar,
que é o melhor para você.
Tenho pão para lhe dar
E é o que você vai comer.

Vamos reparti-lo em quatro
pedaços, e três são seus:
seja, grandes ou pequenos,
vamos dar graças a Deus!

Grusche _ Agora vou experimentar!

Mulher _ É um desafio aos desígnios de Deus.

[...]

Grusche põe o pé na passarela oscilante e a Mulher solta um grito quando parece que ela vai romper-se, mas Grusche continua avançando e alcança a terra firme do outro lado.

Homem 1 _ Ela passou!

Mulher que caíra de joelhos rezando, e agora se encolerizava_
Passou, mas em pecado!
[Op. cit: 227, 229, 230]

A cena demonstra o ápice do sacrifício do qual seria capaz uma mãe pelo seu filho. A travessia, mesmo nessas circunstâncias, é o que ela pode fazer de melhor pela criança, pois sua morte é prevista caso os Cavalarianos os capturem. Brecht coloca o conflito na ação de possível auto-aniquilação: esperar pela morte ou lutar contra ela? Esperar pela Providência ou tomar uma atitude? Grusche decide, ela atravessa, e sua decisão lhes garante a sobrevivência.

A imagem da mulher que carrega nos braços um bebê sobre um abismo, mesmo que seja comovente e perturbadora, faz uma alusão à transição política dos colcós. Os camponeses precisam atravessar o abismo da tradição da hereditariedade pastoral a fim de *encontrar ainda uma pátria mais cheia de frutos* (Camponesa À Esquerda, *O círculo de giz caucasiano*, p. 187).

Para apoiar essa relação de aproximação e distanciamento das personagens Leila e Grusche, sirvo-me de mais um leitor do melodrama, especialista em cinema, Ismail Xavier. Xavier (2003: 103) diz que um dos princípios do melodrama está na regra da “inocência desprotegida”, a moça imaculada que, quase sempre enganada e engravidada, fica *condenada a uma peregrinação de pobre mãe solteira*.

Esse traço é bem utilizado no texto melodramático de Caigniez, corroborando com as palavras de Xavier, pois sintetiza a construção da imagem que é feita da personagem Leila, cuja peregrinação de mãe solteira se dá pela busca de seu verdadeiro filho, fruto de curto romance com o jovem príncipe Eliphal que, ocupado pelos seus deveres pátrios, abandona a mocinha.

Em Brecht, diferente do melodrama clássico, Grusche, embora não tenha engravidado, sua maternidade passa a ser perseguida não apenas porque carrega em seus braços o herdeiro do governador, mas porque sua bondade desafia as normas de um lugar e de um tempo desumano e violento. Ela toma decisões por ela mesma. Como se verifica no texto de Brecht, o crime de Grusche é ser boa, porém, uma bondade desafiadora.

Em *O círculo de giz caucasiano* é a bondade desafiadora de Grusche que se confronta com o exemplo de sociedade que é apresentado. A relação que se faz é que, no melodrama é incomum as pessoas serem más; já no texto de Brecht o pouco comum é as pessoas serem boas. Desta forma, é a bondade que rompe o status do sentimentalismo e torna-se um instrumento ofensivo e defensivo, o qual conduz Grusche para todos os tipos de infortúnios, e não simplesmente estando a mercê do desejo e ações dos impiedosos vilões. Sua benevolência desarticula as normas em tempos de guerra. Em termos figurados, Grusche é uma célula atípica no corpo social representado.

A guerra entre o bem e o mal do melodrama, que se organiza como um metateatro, ganha novo sentido na peça, pois esses polos passam a ser relacionados ao opressor e ao oprimido – um recorrente convite nas peças de Brecht ao pensamento marxista e à luta de classes. Mesmo que mais moderna e ideologicamente distinta essa distribuição entre opressores (maus) e oprimidos (bons), se faz necessária pelo cunho didático existente na peça apresentada aos camponeses.

Assim, a divisão dramática entre polos opostos - de um lado personagens bons e do outro, os maus, cada qual com seus valores morais e/ou amorais, sob um caráter tipificado sem muita complexidade e contradições internas - é, na peça, no conto representado, um subterfúgio, como uma convenção teatral que auxilia na fácil identificação das figuras dramáticas por parte dos membros dos outros *colcós*.

Mesmo que haja uma distribuição maniqueísta das personagens, o seu efeito no metateatro é inverso ao verificado no século XVIII. Enquanto nos textos de melodrama clássico, o vilão se destaca por suas maldades em um mundo de virtudes, em uma sociedade formada por pessoas reconhecidas pela bondade exercida, na peça de Brecht, Grusche se evidencia por ser uma pessoa boa em uma sociedade na qual os interesses pessoais e ambição regem as normas sociais.

O Amor

Dando prosseguimento às observações com o objetivo de identificar no texto de Brecht elementos e características que também podem ser vislumbradas por uma perspectiva melodramática, encontramos também a busca pela realização amorosa, vivida pela protagonista e Simon, que pode ser compreendida como a personificação do amor infeliz.

É certo que, na história dos dois, não se trata de um amor impossível, proibido, devido à diferença social, maldições familiares, juramentos antigos e traições, elementos sempre em voga nos melodramas; no entanto, é também um amor cercado de empecilhos interpostos à união do casal. Os enamorados precisam se separar e, após isso, inicia-se então a dolorosa e penosa história desse amor desventurado, selada por um pedido de casamento e uma jura de amor:

Simon *tira do pescoço um fino cordão com uma pequenina cruz pendurada* – Esta cruz foi de minha mãe, Grusche Vachnadze, e o cordão é de prata: eu gostaria que você usasse.

[...]

Ele põe o cordão no pescoço dela

[...]

Grusche –

Simon Chachava, eu fico aqui esperando por você.

Pode partir sossegado para batalha, soldado,

Para batalha de sangue e de fel,

Da qual nem todos voltam: quando voltar, aqui há de me encontrar.

Esperarei por você debaixo do olmeiro verde,

esperarei por você debaixo do olmeiro seco,

esperarei até que o último tenha voltado, e ainda mais.

Quando você voltar dessa batalha

Nenhuma bota à minha porta há de encontrar,

o travesseiro junto ao meu vago há de estar,

e minha boca sem beijo de amante.

Quando voltar, você há de dizer: tudo está como antes.

[...]

Ele curva-se respeitosamente diante dela, e ela também se inclina profundamente. Depois, ela sai correndo, sem olhar para trás [...].

[BRECHT: *O círculo de giz caucasiano*, 1992: 201 e 202].

Um noivado em plena revolução com juras de amor permeadas por tons melódicos e exagerados: *batalha de sangue e de fel, boca sem beijo de amante e*

a promessa de esperar seu amado o tempo que for preciso – independente de como estejam as folhas dos olmeiros e *até que o último tenha voltado*, sem que nenhum outro homem deite em seu leito. Todos esses termos e gestos como o de curvar-se respeitosamente frente à amada e ela sair correndo sem olhar para trás, levam, de alguma maneira, a um apelo sentimentalista e pouco evasivo para outras leituras que não seja a do estado de alma dos enamorados. Em meio às desventuras de Grusche, há a tipificação romântica de dois apaixonados.

Quanto aos empecilhos amorosos, que dificultam o reencontro do casal, considera-se que esses vagueiam por vezes entre o patético e o cômico. Como já visto, o patético atua como uma provocativa à compaixão, já o cômico, não está aqui limitado ao gênero da comédia, esse efeito opera por meio de arranjos ridículos e incomuns da realidade social, como uma máscara, por vezes irônico e crítico (PAVIS, 2008).

A relação do cômico, uma aposta do texto desde o prólogo, com a história contada aos camponeses, se verifica nos quiproquós. Ainda segundo Pavis (Op.cit. 319) o quiproquó é o *equivoco que faz com que se tome personagem ou coisa por outra*. [...] *é uma fonte inesgotável de situações cômicas e por vezes trágicas*.

De tal modo, o patético e o cômico atuam no texto de forma e tempo distintos e outras vezes de forma sobreposta. O casamento de Grusche com Yussuf é um momento no qual se pode perceber essa sobreposição. Veja, Grusche vê-se obrigada a casar com outro homem a fim de que possa continuar com o menino sem que as pessoas comecem a comentar sobre a paternidade da criança e o caráter de Grusche.

Mas um segredo está colocado a serviço da trama, Grusche não pode ser vista com uma criança que não tem pai, um tabu que não pode ser revelado a fim de não manchar a honra da família. Deste modo, seu irmão Laurenti orquestra o casamento da protagonista com Yussuf.

Logo após a celebração desse matrimônio, durante a festa, os convidados em *altas vozes* dizem que a guerra terminou e que os soldados estão de volta. A volta de Simon é anunciada, porém, Grusche acaba de se casar, mas logo o destino dará um jeito e, como nos melodramas, a morte de seu esposo significará sua libertação. Observemos a passagem abaixo:

Grusche deixa cair o prato de bolinhos.

[...]

Faz-se uma longa pausa. Grusche ajoelha-se, como que a fim de catar os bolinhos. Puxa pela gola da blusa a cruz de prata de seu colar, beija-a e põe-se a rezar.

[...]

Os convidados ao darem com os olhos nele, aos gritos - Jesus, Maria, José! O Yussuf!

Todos ficam pasmados, as mulheres precipitam-se para a porta de saída. Grusche, ainda de joelhos, ergue a cabeça para ver Yussuf.

Yussuf – Pensam que vão comer até estourar, seus urubus? Fora daqui, antes que eu os expulse a cacetadas!

Convidados saem às pressas do recinto.

Yussuf sombrio²¹, a Grusche – Um imprevisto nos seus cálculos, heim?

[BRECHT: *O círculo de giz caucasiano*: 243, 244 e 245].

Os acontecimentos caminham para o triunfo do amor. Os pratos de bolinhos ao chão, o beijo na cruz e o ajoelhar, completam o ápice do apelo romântico. Toda infelicidade em breve encontrará seu fim. Entretanto, é nesse mesmo momento, com anúncio do fim da guerra, que Yussuf levanta-se, e vai até a sala onde os convidados estão.

Assim, acontece uma reviravolta, um quiproquó, pois o moribundo se levanta. Uma dupla inversão dos acontecimentos, a morte vestida pela vida e a vida adornada pela morte, vida essa que se apresenta com a volta dos soldados e é ceifada com o despertar do marido.

Envolve-se nessa relação tanto uma situação cômica com a “ressurreição” do “morto”, quanto patética pela circunstância que envolve Grusche. E de modo a comentar os feitos incomuns da realidade de Grusche, lê-se no cantor de forma jocosa:

Cantor –

Que confusão, a mulher descobrir que o que mais tem é homem:

durante o dia é o menino, durante a noite é o marido,
e dia e noite é o namorado que vem vindo [...]

[Op. cit: 245].

²¹ Grifo meu

O canto do narrador, irônico quanto à situação de Grusche, e o momento quando, enfim, os enamorados estão novamente frente a frente, separados por um riacho que os impede de se tocarem, o efeito patético se dá na cena de forma romântica e lacrimajante. Destaco duas pequenas passagens das didascálias, nas quais se pode verificar esse apelo:

Miguel sai correndo, perseguido pelos outros. Grusche ri, ao vê-los assim. Quando se volta, o soldado Simon Chachava está na outra margem do riacho, com a farda em farrapos.

[...]

Grusche olha em desespero para Simon, o rosto molhado de lágrimas. Simon olha fixamente para frente: tinha um pedaço de pau na mão e começa a cortá-lo.

[Op. cit: 249 e 251].

Durante a cena que intercala o espaço entre as didascálias, aqui apresentadas, Simon e Grusche conversam separados pelo riacho e logo o soldado fica sabendo que ela está casada, outro impedimento para a união. Ainda podem-se perceber, no extrato acima, outras características com forte apelo romântico, por exemplo, onde se lê a *farda em farrapos* é um indicativo de que o soldado, desde o fim da guerra, anda a procura de sua amada. *O rosto molhado de lágrimas* é outra qualidade que indica um convite ao público para se envolver em sentimentalismos.

Porém, a forma na qual a cena é concebida tende a desarticular o mero apelo sentimental característico de uma situação como esta. Brecht vale-se do cantor narrador a fim de apresentar os sentimentos envoltos na decepção do reencontro com uma terceira pessoa que não o casal. Ao suspender o diálogo doloroso dos enamorados - bem como Brecht (2005a) propõe em seu esquema comparativo entre forma dramática e épica - a cena deixa de personificar um acontecimento para narrá-lo e não envolve o espectador na ação e sim faz dele testemunha dos acontecimentos.

Outra leitura passível de se fazer sobre o envolvimento amoroso que distancia a história dos clichês românticos parte de uma perspectiva quase metafórica. Observemos que todo esse apelo sentimental ao amor verdadeiro é propositadamente representado por personagens de um universo social próximo

ao dos camponeses, o que pode sugerir uma nova percepção que não apenas a do romanesco, mas como também do social. Sem negar as sentimentalidades do metateatro, Brecht, indica também uma relação além do modo sublime encontrado no amor vivido por Simon e Grusche, uma vez que, tendo em vista os dois *cólcos* e seus representantes, há, pois, a união do soldado e da criada que pode ser compreendida ainda como junções das principais atividades que precisam vir a ser desempenhadas nos *colcós*: defesa e zelo.

Desta maneira, mesmo que a peça vincule imagens de um lugar comum, de amor e romance, a união amorosa é colocada no status de representação das necessidades daquela classe social. O diálogo, ou o discurso didático, superposto é o de união das qualidades próprias das classes menos favorecidas. Diante dessa perspectiva, o enlace amoroso toma dimensões além da estética melodramática, ele passa a ser lido como atributos ou predicados que precisam estar em comunhão para que haja prosperidade das terras do vale. Em um lugar e tempo inóspitos, o amor torna-se a representação da pureza encontrada em trabalhadores, bons e inocentes, em contraste com os interesses aristocráticos e/ou governamentais que são, ao que parece, os responsáveis por esse mundo violento e o obstáculo para a união da classe dos camponeses.

Ainda, outra questão acerca do envolvimento amoroso, na qual há confluências e estranhamento entre o melodrama clássico e o metateatro proposto por Brecht, é a relação dos enamorados com a pátria. Thomasseau (2005) sobre o amor, na primeira fase do gênero, diz que as relações amorosas estão subjugadas pelos valores de honra, patriotismo e o amor filial e maternal.

Recorro assim ao exemplo do texto do período, no qual o patriotismo na figura de Eliphal e o amor maternal na personagem de Leila deslocam o amor entre os enamorados para um status secundário. Mesmo apaixonado por Leila, Eliphal precisa assumir os compromissos para com seu irmão, o rei, e por isso, ele parte para o Egito. Quando acontece o reencontro dos enamorados, Leila está mais preocupada em verificar e ter a certeza de que seu filho está vivo do que reatar seu afeto com o príncipe.

De forma semelhante ao amor no melodrama clássico, o enlace amoroso no *Círculo de Giz* é deslocado em detrimento da defesa da pátria. Mas, Simon, ao cumprir as ordens superiores de escoltar a mulher do Governador não o faz por

um dever, por um senso patriótico, e sim pelos ganhos que ele virá a ter se for promovido, se tornar um Intendente e, assim, duplicar seu salário e posteriormente casar-se com Grusche. E nesse contexto, Brecht coloca o dever com a pátria como um valor de mercado.

Há, ainda, um último elemento no conjunto amoroso interessante de se observar: o cordão de prata com uma cruz, presente de Simon a Grusche, em meio à Revolução, como representação de compromisso entre os dois, um noivado.

Também este objeto pode servir a observações distintas, seja pelo olhar melodramático ou por uma visão do teatro de Brecht. Vejamos, enquanto nos melodramas os objetos são comumente utilizados para guardar um segredo ou representar uma promessa que, em geral, culmina no reconhecimento – momento do espetáculo que corrige todos os enganos e encerra-se a perseguição; no teatro épico de Brecht, esses artefatos cênicos geram signos que se comunicam diretamente com o público/leitor.

O objeto, que repetida vezes retorna ao foco dramático quando a narrativa envolve os enamorados, está distante da proposta melodramática, como também não se sustenta como proposta de signo do teatro de Brecht. O cordão de prata com uma cruz simplesmente simboliza o amor, cristão, que parece estar acima das privações humanas.

Essa constatação nasce da observação do percurso de Grusche durante toda a peça, mesmo com pouco dinheiro e com a necessidade de abrigo e alimentação, não é mencionado pela personagem a possibilidade de vender ou trocar o objeto a fim de conseguir mais dinheiro. Mesmo que o leite para a criança tenha seu preço e a noite no caravanchará²² tenha seu custo, o objeto não está colocado sob um ponto de vista mercadológico, seu valor é meramente sentimental, um artefato romântico, empregado como um símbolo de amor.

Nota-se que em qualquer das cenas as quais se faz referência direta sobre a relação do comércio em dias de guerra, citadas no parágrafo anterior, a personagem não manuseia o objeto a fim de provocar uma contradição no público/leitor a respeito do mesmo, isto é, não lança dúvidas a respeito do valor

²² Lugar que serve como abrigo gratuito para viajantes. Que, no entanto no texto de Brecht devido à guerra passa a ser cobrado.

em cifras de um amor frente à crueldade de um sistema de mercado, que durante a guerra torna-se ainda mais vil.

A pureza com a qual o objeto é tratado, em um universo romântico e sentimental *versus* a esfera mercadológica do artefato, remete à inocência campestre com a qual Brecht decide iniciar seu texto, ao invés das problemáticas mazelas das grandes cidades. O ambiente bucólico remete o público/leitor a um lugar de pureza o qual condiz, por senso comum, com a facilidade em que a discussão da partilha das terras se resolve.

O cenário no qual Brecht ambienta a história do *Círculo de Giz*, num lugar e período anterior ao surgimento das questões que tornam complexas a definição de sujeitos e suas relações sociais, permite apresentar uma humanidade mais simples, por isso se evidencia certo maniqueísmo, pois, como posto, quanto mais rica for a classe social a qual pertence determinada figura dramática, pior se torna o personagem.

Uma vez colocadas algumas observações passíveis de suscitar uma leitura sobre qualidades técnicas e linguísticas características do melodrama no texto *O círculo de giz caucasiano*, sem perder de vista a proposta épica de teatro de Bertold Brecht, o estudo dispõem-se a analisar de que forma os aspectos melodramáticos se comunicariam com a plateia criada no prólogo, sem instigar, nesse público, uma resposta confluyente com a do gênero

1.2 - Das lágrimas à reflexão: subversão de um gênero.

O conflito que se apresenta no prólogo da peça de Brecht é resolvido, como visto, de forma rápida e simples. A explosão de uma batalha não se dá entre os *cólcos*, mas sim em um mundo fantástico que será representado. Os poucos esforços usados para resolução de um problema estão no imaginário de um homem rural ainda não corrompido. Além disso, soma-se ao fato, certa confluência com a velha política romana do “pão e circo”, que diga-se de passagem, é sempre muito atual.

Digo isso, pois ao fim do conflito ouve-se de uma das camponesas dos *cólcos de Galinsk*: *“Então agora podemos sentar para comer”* (BRECHT: *O círculo de giz caucasiano*, 1992: 188). Existe um momento de comemorações e logo, outra camponesa, dos *cólcos Rosa Luxemburgo*, homenageia a todos com a apresentação de uma peça de teatro. Ainda destaco outra passagem que faz referência ao pão e ao circo: *E agora espero também que a gente possa comer alguma coisa antes de começar o espetáculo: isso ajuda muito.* (BRECHT: *O círculo de giz caucasiano*, 1992: 189).

A comida e o divertimento são questões que, interligadas por um propósito definido, serviram a diversos governos, em diferentes momentos da história dos homens, a fim de conter ou apaziguar possíveis revoltas populares²³. Não foi muito diferente na época da Revolução Francesa com o Édito de Liberação de 1791. O decreto, segundo Thomasseau (2005), permitia a abertura de teatros públicos por parte de qualquer cidadão, pois como em toda coletividade em crise, surge um incomensurável prazer pelo teatro, *lugar privilegiado que transforma em mitos e maravilhas as situações de violência que as ruas e as assembleias haviam banalizado* (Op. Cit: 14).

No texto de Brecht a questão do “pão e circo” mesmo que esteja a serviço de uma política, o que não priva o valor de sua poética, essa não se trata de uma esperteza oficial, do Estado, e sim de uma condição humana. Digo isso, pois, o personagem Delgado, que naquele momento é quem representa o governo, não

²³ [...] Quereis então tornar um povo activo e laborioso? Dá-lhe festas, oferece-lhe divertimentos que lhe façam amar o seu estado e o impeçam de invejar outro mais doce. Alguns dias assim perdidos valorização mais todos os outros. Presidi aos seus prazeres para os tornar honestos; é a verdadeira maneira de animar os seus trabalhos. (ROUSSEAU, apud Borie, 1996:193)

mensura tal conjectura, ela compete aos *cólcos*, portanto, seria próprio do homem e de suas relações sociais comer e se divertir.

Tal como nas sociedades pós-revolução, os camponeses dos *cólcos* se permitem ao deleite do divertimento e das comemorações. Brecht ao indicar o posicionamento político de cada *colcós*, à esquerda *Rosa Luxemburgo* e à direita *Galinsk*, como já mencionado, indica um perfil da plateia que assistirá ao espetáculo. E deste modo, a partir dos estudos feitos sobre o autor, pode ser atribuído aos representantes dos *Galinsk* um pensamento tradicional não apenas sobre a partilha da terra, mas também sobre o teatro. Um público que se identifica com um palco que é trabalhado para as emoções e diversões.

Esse público não se difere muito daqueles da Revolução Francesa, ou mesmo das plateias da Broadway, para a qual o texto foi encomendado, pois há de se ressaltar que ambos públicos vislumbrados talvez não se dispusessem a resolução de um problema social com tamanha sobriedade como os *Galinsk*. Assim, o que existe em comum entre eles é que todos são públicos comuns dos teatros.

Deste modo, lança-se mão de uma configuração de plateia composta por eruditos, intelectuais, ativistas ou reacionários. Os *Galinsk* estão mais próximos de uma associação com o público para o qual o texto foi encomendado.

Os camponeses à esquerda também não renunciam a um espetáculo que seja envolvente e alegre, como diz o personagem do cantor Arkadi Tscheidzê: “*Camaradas, é uma honra para nós podermos dar a vocês algum divertimento, depois de uma discussão tão difícil*” (BRECHT: *O círculo de giz caucasiano*, 1992: 189). No entanto, mesmo após o divertimento, a plateia assistirá a uma peça de teatro que trará, implicitamente em sua estética, uma sagaz crítica à ideia de propriedade. Vale inserir um juízo que Bertolt Brecht tinha sobre o compromisso do teatro no mundo:

O teatro, tal como todas as outras artes, tem estado, sempre, empenhado em divertir. E é este empenho, precisamente, que lhe confere e continua a conferir uma dignidade especial. Como característica específica, basta-lhe o prazer, prazer que terá de ser evidentemente, absoluto. Tornando-o um mercado abastecedor de moral, não o faremos ascender a um plano superior; muito pelo contrário, o teatro deve justamente se precaver nesse caso, para não degradar-se, o que certamente

sucedará se não transformar o elemento moral em algo agradável, ou melhor, suscetível de causar prazer aos sentidos. Tal transformação irá beneficiar, justamente, o aspecto moral. Nem sequer se deverá exigir do teatro que ensine, ou que possua utilidade maior que a de uma emoção de prazer, quer orgânica, quer psicológica. O teatro precisa poder continuar a ser algo absolutamente supérfluo, o que significa, evidentemente, que vivemos para o supérfluo. E a causa dos divertimentos é, dentre todas, a que menos necessita ser advogada. [BRECHT, 2005a: 128]

Lidas as palavras do teatrólogo alemão, o discurso entre os colcós permeia as seguintes interrogativas: emocionem-se, apaixonem-se, divirtam-se e sofram com as desventuras em série da criada tentada pela bondade. Mas, no final a quem de direito pertence a criança? Ou, no contexto geral da peça: a quem pertence o vale em disputa?

Assim, mesmo que a peça tenda a um apelo lacrimajante e comovente, a mesma apresentará uma apreciação social que desarticula o lirismo melodramático. Por exemplo: Grusche e o garoto, depois da longa fuga dos cavalarianos e após encontrar abrigo na casa de seu irmão, estão em um quarto frio de despejo e, desamparada, ela tece e canta:

Grusche cantando –
 Amado meu, amado meu,
 Agora que vai para guerra
 E vais lutar contra o inimigo,
 não fiques muito na linha de frente,
 nem fiques muito nas linhas de trás:
 na frente vermelho é fumaça.
 Vê se te encaixas na linha do meio,
 talvez à sombra do porta-bandeira.
 Morrem os da frente,
 morrem os de trás;
 os do meio é que voltam para casa
 [BRECHT: *O círculo de giz caucasiano*, 1992: 234 e 235].

Se a cena é comovente, no seu discurso subentende-se uma anticrítica, uma vez que estar na linha do meio durante o combate é uma metáfora à conduta política, pois grande parte dos indivíduos não movimenta um discurso, um pensamento, uma posição político-ideológico, seja ela de direita ou de esquerda. Assim, manter-se neutro é um ato de sobrevivência, mas que não condiz com os

feitos da protagonista. Parafraseando as palavras da filósofa marxista Rosa Luxemburgo, “*quem não se movimenta não sente as correntes que o prende*”²⁴.

Dessa maneira, se o senso patético é incorporado no texto de Brecht, logo o público/leitor também é convidado a refletir sobre o que lhe causa emoção. Em especial, existe um momento em que o estilo brechtiano encontra amparo no apelo melodramático e proporciona uma investida patética ao mesmo tempo em que instiga um efeito de distanciamento crítico. A cena se dá da seguinte forma:

Grusche põe o menino no chão, contempla-o por alguns instantes, retira das arcas próximas algumas peças de roupa e cobre-o todo, enquanto ele continua dormindo. Depois corre ao palácio, a fim de buscar suas coisas. [...] Grusche vem com uma trouxa e sai do pórtico para ir embora. Está quase do lado de fora, quando se volta para ver se o menino ainda está no mesmo lugar. O cantor começa a cantar, e ela permanece imóvel.

Cantor –

Enquanto se demora
Entre a porta e o portão, ela escuta
Ou parece escutar um suave chamado: é o menino
Que lhe faz um apelo, bem claro e sem choramingar,
Pelo menos assim tinha ela a impressão de escutar:
“Moça, moça, me ajude”
- dizia claro e sem chorar –
“porque, moça, quem faz que não ouve
Um grito de socorro
E, tapando os ouvidos, se afasta, jamais há de ouvir
A voz do bem-amado, nem o canto da cotovia ao clarão da
manhã, nem o doce suspiro cansado
dos que voltam da apanha das uvas ao toque do Ângelus”.
Isto ouvindo...

Grusche dá alguns passos em direção ao Menino e inclina-se sobre ele.

Cantor –

[...] ela volta e vai ver o menino outra vez,
junto dele se senta,
a esperar se não chega mais gente:
a mãe dele talvez, ou talvez qualquer
outro parente...
Só um pouquinho, antes de dar o fora, pois já o perigo
é bem grande: a cidade tomada
de incêndios e gritos.

²⁴ Disponível em: http://www.uel.br/grupo-pesquisa/gepal/anais_ivsimp/gt1/2_caionmartins.pdf.

A claridade diminui, como se entardecesse e anoitecesse. Grusche foi até o palácio e voltou trazendo uma lâmpada e leite, para dar de beber ao Menino.

Cantor – Que poder fabuloso tem a vocação da bondade!

Grusche senta-se junto ao menino, visivelmente decidida a passar a noite ali tomando conta dele. Ora acende a lampadazinha para iluminá-lo ora procura agasalhá-lo melhor com um dos mantos de brocado. De vez em quando, põe-se à escuta e espia em redor, mas não aparece ninguém.

Cantor –

Longo tempo ficou ela assim com o menino,
sentada,
até a tarde cair, até a noite cair,
até vir a luz da madrugada e ela sentada ali
por longo tempo olhando
as pequenininhas mãos, o respirar tranquilo,
até que veio o dia, e forte demais a tentação,
e ela se levantou e se abaixou,
e suspirando o menino apanhou
e para longe com ela andou.
[Op. cit: 207, 208 e 209].

O efeito de distanciamento é uma técnica artística cunhada por Brecht que busca *conferir ao espectador uma atitude analítica e crítica perante o desenrolar dos acontecimentos* (BRECHT, 2005a: 103). Mesmo que utilizando do emblema da pureza em voga nos melodramas clássicos – criança abandonada e a mulher sofredora – o autor se vale do uso de um menestrel que freia o impulso lacrimojante desta incidência.

A ameaça de ir embora, a contemplação da criança – *ela permanece imóvel* – o pedido de socorro do indefeso menino, a espera por alguém, os gritos, a cidade em chamas, o cuidado em agasalhar e alimentar o bebê são apresentados em um familiar estilo pantomímico que, segundo a proposta de Brecht (2005a) deverá ser cantado de forma fria e indiferente. Vejamos o alerta do autor:

Identicamente em *O círculo de giz caucasiano*, o modo frio e indiferente com que o cantor canta, ao descrever o salvamento da criança pela criada, apresentado no palco sob forma de pantomima, põe a nu todo o horror de uma época em que a maternidade pode transformar-se em fraqueza suicida [Op. cit: 163]

Assim, mesmo que a essência da cena possua um forte apelo emotivo, a forma com a qual ela é realizada juntamente com a crítica que condena a bondade – *pois em um mundo de horror esse sentimento torna-se uma ação suicida* – constrói uma suave textura que impede a introspecção melodramática.

Deste modo, se uma pessoa generosa na Grusnía²⁵ é um indivíduo em pecado, um usurpador, o teatrólogo alemão irá subverter o que é considerado virtude no melodrama ao colocar esse predicativo no status de tentação. A estrutura narrativa do conto não se coloca a serviço de descrever uma realidade, e se a descreve, essa é utópica. Por isso a peça busca criar uma rede de novos significados tendo como esteio a alegoria salomônica. Até mesmo porque Brecht (2005a) compreende que dentre os muitos interesses prováveis que constituem uma fábula eles irão pender para certas e determinadas conveniências, e é neste sentido que está a tarefa do teatro épico, conferir a estes interesses seus aspectos contraditórios.

Se na estória bíblica é indiscutível o poder que possuem os laços de sangue, princípio também sustentado pelo melodramaturgo Louis Charles Caigniez, em sua peça com a mesma fábula, Brecht contraria o melodrama clássico e todo um pensamento burguês, subverte os propósitos dos laços de sangue e busca empreender outro pensamento, o qual julga legítimo sobre a maternidade.

No texto de Brecht o amor entre mãe e filho não é uma determinação da natureza, não é uma questão biológica, ao contrário, nasce de um processo social. O amor se constrói e não apenas existe por existir. O autor desloca a discussão para o campo das relações que se dão entre os indivíduos, dessa forma, enquanto no melodrama o protótipo de maternidade é intrínseco, no épico brechtiano ele é relacional.

Assim sendo, aceitando que os laços de sangue não são o único critério para julgar a maternidade de Grusche, observa-se que na peça *O círculo de giz caucasiano* os valores de família e o senso de propriedade são adulterados aos moldes do gosto burguês do século XVIII. Mas, mantém-se uma das principais características da alegoria bíblica que é “o sábio juízo” do julgar. E para esse fim o autor trabalha com a figura dramática de Azdak, personagem subversiva que

²⁵ Grusnía, também apelidada de “a Maldita”, é nome da cidade na qual se passa grande parte do espetáculo. Sugestivamente melodramático.

estabelece novos critérios, alguns distorcidos e carnavalizados, para tratamento dos casos julgados no tribunal. Essas observações serão mais bem analisadas no capítulo seguinte. Desta forma o juízo sobre o caso de Grusche mantém-se sábio porque a lógica, a moral e a tradição são predicativos indiferentes para Azdak.

No entanto, se por um lado, a decisão de Azdak pode apontar para um final condizente com a estética melodramática, – uma vez que quando se versa sobre o restabelecimento da justiça a *história costuma desemborcar no final feliz, o que coloca implicitamente a mensagem moralizante* (HUPPES, 2000: 35) – com danças e cantos no poente dramático, por outro, ela é adversa ao melodrama, pois não existe a garantia da felicidade. Azdak diz:

Azdak *levantando-se* _ Por esta prova o tribunal chegou à conclusão de quem é a verdadeira mãe. A *Grusche* _ Pode pegar o menino e levar com você, mas aconselho a não ficar com ele nesta cidade. [BRECHT: *O círculo de giz caucasiano*, 1992:249]

Constata-se, no texto de Brecht, apoiado no que Bornheim (1992) denomina de “continuação da ação”, que o modelo épico brechtiano faz com que a última cena não finalize com o término da peça. A proposta é que o público seja induzido a refletir sobre o que foi apresentado mesmo após o encerramento da ação cênica.

Postas as considerações da análise, nota-se que é preciso deslocar os colcós de Galinsk, e o público/ leitor, para uma história sentimentalista e utópica a fim de que os mesmos possam vir a ter um posicionamento crítico sobre a realidade material que os cercam. Dessa maneira, ainda que o teatro possa servir ao divertimento e à emoção, o que não nega seu propósito, ele precisa estar articulado com um pensamento passível de transformação do indivíduo, ascendendo a um status superior ao do puro entretenimento e da moral dominante da classe hegemônica.

O final moralizante do texto está na crítica da estrutura social. O que há de comum com o melodrama é a base moral para encerramento da trama, o que é adequado à própria estrutura da fábula. Contudo, é importante atentar que Brecht busca negar essa função em seu teatro, pois considera que é o público o aplicador da moral, o que implicaria na construção de uma peça com questionamentos morais.

Verifica-se, portanto, que Brecht desconstrói qualquer posicionamento que culmine em um juízo melodramático. O teatrólogo alemão pode até vagar em terreno melodramático, até mesmo porque autor não renega o melodrama por completo. No entanto, é retirada desse solo fértil de sentimentos exagerados uma crítica ao sistema hegemônico que o gênero melodrama durante muitos anos representou e referendou com afincos.

Se julgarmos o melodrama como peça popular²⁶ existe a perspectiva por parte de Brecht (1967) de qualidades a serem aproveitadas como a ingenuidade, os poemas, o realismo, o coro e o esquema de números (sketches), mas que, essas características e/ou traços das peças populares quando acionados, devem ser empregados com mais substâncias épicas e realistas.

Ao apresentar a questão sobre a quem pertence o vale, o autor coloca em xeque o pensamento tradicional a respeito da hereditariedade do uso das terras frente a um plano moderno de utilização destas, no qual o benefício será compartilhado entre os *colcós* quando seus indivíduos passarem a pensar e agir de forma coletiva, colocando assim seus interesses pessoais em segundo plano perante o interesse do coletivo. E deste modo, utilizando-se do conto do *círculo de giz*, apresentado como uma metáfora sobre a disputa do vale, Brecht permite uma maior sensibilidade sobre as questões que busca discutir.

Ao longo deste capítulo, observamos vários elementos do melodrama como as peripécias, o patético, o maniqueísmo e outros, dentro da estrutura do metateatro. Também foram observadas algumas relações com as matrizes temáticas do gênero, como a perseguição e o amor. O tema do abandono da criança, o frio e a fome foram articulados de forma a causar um estado de comoção no público, com passagens do texto que chegam a propiciar um tênue excesso de sentimento, seja por algumas declamações, por sugestão das didascálias e pelos falsos diálogos de Grusche com o bebê.

²⁶ Merísio apresenta dois pontos de vista sobre o melodrama que convergem para ideia de um gênero popular: *A primeira sugere que o melodrama seja uma versão decadente de experiências que influenciaram: obras literais medíocres, produzidas e ocupando o espaço das grandes clássicos. A outra leitura é a de que o melodrama, seguindo percurso das manifestações artísticas populares, seria um modelo mais bem acabado da pantomima [...]* (MERÍSIO, 2006: 45).

Ao apresentar as peças populares Brecht descreve serem estas *desprezadas ou tratadas com condescendência pelos críticos, uma espécie crua e despretensiosa de teatro, [...] é uma mistura de humor vulgar, sentimentalismo, moral primitiva e sensualidade barata. No final, os maus são punidos e os bons se casam [...]* (BRECHT, 1967:153).

Contudo, verifica-se que mesmo o conteúdo da peça de Brecht contendo tendências melodramáticas, a forma com a qual ele trabalha as características e até mesmo os elementos do melodrama desfiguram o empenho desta estética. No metateatro – *O julgamento de Salomão* - existe uma base que é melodramática: uma injustiça que precisa ser reparada, uma jovem e inocente figura dramática perseguida por personagens cruéis, uma história de amor cercada de empecilhos, exacerbado sofrimento, uma criança abandonada. No entanto, a maneira com a qual Brecht concebe a peça *O círculo de giz caucasiano*, desloca essas qualidades do melodrama para outra leitura parodiada do gênero.

Por fim, em síntese e para retomar o título desse primeiro capítulo - *O círculo de giz caucasiano: um chuleado social em tecido melodramático* - podemos dizer que Brecht vai costurando, nas beiradas do melodrama, indo e voltando para dar distanciamento, um outro tecido, com outras cores e formas, e, no fim, nós temos um *pat work*, um outro texto, outro teatro, evitando que *O Julgamento de Salomão* desfie e dê vazão a sentimentalismos que encubram a realidade.

2- Do exagero gestual ao comedimento e gestus social:

Atuação e Representação

[...] e façam
 Minha cortina de meia altura; não selem o palco!
 Recostando-se em sua cadeira, deixemos que o
 espectador
 Tenha consciência de preparações agitadas, feitas
 para ele,
 Com arte; ele vê uma lua de lata
 Baixando no ar, ou um telhado
 Sendo carregado; não lhe mostremos muito,
 Mas, mostremos-lhe alguma coisa! E deixemos que
 ele note
 Que vocês, amigos,
 Não são mágicos, mas operários.
 [Brecht].

Com base na análise realizada anteriormente, nesse capítulo trago uma reflexão sobre as possibilidades de uma atuação voltada para as técnicas propostas por Bertolt Brecht, cotejando-as às do gênero melodramático, uma vez que, como verificado em leitura do texto *O círculo de giz caucasiano*, a peça inclui um metateatro no qual, ao longo de sua construção, percebe-se elementos de uma composição bastante relida: a melodramática.

Indicações de ações persecutórias, peripécias, provocação do patético e, no conjunto, um discurso maniqueísta remetem à estrutura melodramática que visa reparar injustiças e dificuldades de uma realização amorosa, dois temas predominantes quando se analisa as matrizes temáticas do gênero. Essas características se apresentam na lenda contada pelo personagem cantor. Destinada ao público formado pelos *Cólcos de Galisnk*, o cantor anuncia que a representação poderá elucidar o debate que se faz acerca da divisão do vale que fora bombardeado durante a guerra. A narrativa a ser representada é feita por esse cantor, artista conhecido e admirado na região.

A construção do personagem cantor relembra uma tradição sobre a importância do grande ator em cena, aquele capaz de reunir uma grande plateia.

Parte de sua fala, no primeiro quadro, já anuncia que tradição e renovação se reencontrarão no enredo da peça que ele apresentará: *Esperamos que sintam a voz do velho poeta ecoando também à sombra dos tratores soviéticos. Talvez não seja muito certo misturar vinhos diferentes²⁷, mas a sabedoria antiga e a nova combinam perfeitamente* (BRECHT: *O círculo de giz caucasiano*, 1992:189).

Na voz do poeta-personagem há a indicação de que o leitor se deparará com a união do velho e do novo; no caso dessa leitura, uma das possibilidades de interpretação é a retomada de uma forma estabelecida no final século XVIII – o melodrama – para ser apresentada a camponeses, cujo contexto de produção épico ocorre no período da segunda guerra mundial.

Ao apresentar cenas com inclusão de músicas, por exemplo, o texto provoca uma ruptura com a convenção dramática, ao contrário do enaltecimento ou fortificação das cenas e ações, como se fazia nos melodramas. No *círculo de giz*, o cantor apresenta a narrativa bem como as ações de personagens, cuja atuação apontará para uma interpretação diferenciada da do melodrama, uma vez que o cantor-narrador diz como deve ser a ação e comportamentos de outros personagens citados, provocando mais uma ruptura que poderá levar ao distanciamento tanto do ator em relação a seu personagem como do público em relação à história representada. Uma das cenas onde é revelada essa relação está em uma das músicas em que o cantor anuncia a entrada da protagonista do metateatro, Grusche Vachnadeze:

Cantor -
Tranquila está a cidade.
Pombos arrulham na praça da igreja.
Um soldado da guarda do palácio
diz piadas a um jovem criada
que traz do rio uma coisa embrulhada.

Grusche Vachnadze, uma rapariga da criadagem, aproxima-se do pórtico do palácio, sobraçando um embrulho de grandes folhas verdes.

[BRECHT: *O círculo de giz caucasiano*, 1992: 193].

O texto do cantor revela um comportamento jocoso do soldado em relação à protagonista, mesmo sendo esse soldado sujeito do futuro amor de Grusche. Por

²⁷ Grifo meu.

outro lado, o cantor anuncia o gesto da personagem que revela também outro comportamento: o de servidão e o da posição social. Além disso, essa mesma passagem antecipa a relação amorosa que está por vir: o amor entre Grusche e Simon. Para esse momento da ação de Grusche, é válido trazer uma das frases de Brecht quanto à representação:

[...]
 _ Então, como deveriam representar?
 _ Para uma platéia de idade científica.
 _ E o que é isso?
 _ Demonstrando seu conhecimento.
 _ Conhecimento de quê?
 _ Das relações humanas, do comportamento humano e da capacidade humana.
 _ Está bem; isso é o que precisam saber. Mas como podem demonstrá-lo?
 _ Conscientemente, sugestivamente, descritivamente.
 [...]
 [BRECHT, 1967: 42-43]

O gesto de Grusche realiza a descrição da ação dita pelo cantor. Possivelmente, essa ação não se realizaria com o exagero dos gestos largos realizados durante os espetáculos melodramáticos dos séculos XVIII e XIX. A mesma ação coloca a plateia frente a outras situações semelhantes já vistas, levando-a a entender esse movimento e não se envolver com os sentimentos de Grusche, como diz Brecht no mesmo diálogo quando fala da representação de Ricardo III: “*não quero sentir Ricardo III, mas entender esse fenômeno em toda a sua estranheza e incompreensibilidade*” (Op. cit, p. 43)

Ainda, nesse contexto de representação, a cenografia - mesmo que seja indicativa a diversas ambientações em função da fuga de Grusche - igualmente seria diferente da do melodrama. Em *O círculo de círculo de giz*, as falas de Grusche conduzem o público por lugares comuns aos melodramas. Como lembra Thomasseau (2005) os locais preferidos para as intrigas melodramáticas eram a choupana, a floresta, o albergue e/ou os castelos²⁸. Semelhanças nos ambientes,

²⁸ A partir das indicações Thomasseau (2005) sobre os cenários de melodramas vislumbra-se na fábula apresentada aos côcos que a choupana pode-se fazer relação tanto com casa do irmão de Grusche e a casa de Yussuf: lugares campestres e de miséria para a personagem. A floresta ao pé da geleira de Yanga-Tau. O albergue com o caravançarâ: onde a perversidade das damas expulsa Grusche e a criança sem destino. E, o castelo é de fácil assimilação como o palácio do governador.

diferença na forma e execução das paisagens. A ambientação meramente pictórica do melodrama cede lugar à revelação de situações históricas e sociais presentes nestes ambientes. Diz Brecht a este respeito:

Ao elaborar seus projetos, o nosso amigo parte sempre “das pessoas”, “do que lhes acontece e do que fazem acontecer”. Não executa “cenários”, fundos ou molduras; constrói simplesmente o local das experiências vividas pelas “pessoas”. [BRECHT, 2005a: 243].

O amigo de quem Brecht fala - Caspar Neher (1897–1962), é o cenógrafo e importante colaborador do teatro épico brechtiano. Neher é visto por Brecht não só como um grande pintor, mais como um hábil narrador, uma vez que suas paisagens cênicas eram pensadas de modo a não recriar uma realidade e sim suggestioná-la. Contribuindo para esse aspecto, seguem as palavras de Bernard Dort:

Lembre-mos dos cenários de Berlim Ensemble. O palco é geralmente limitado por vasto ciclorama branco ou pardo sobre o qual alguns sinais nos indicam o mundo, nos sugerem a História (desenho, cartazes...). Mas no interior desse espaço quase branco, há uma abundância de materiais, de objetos, de elementos familiares que nos mostram a maneira pela qual os protagonistas do drama vivem cotidianamente [DORT, 1997:288].

Como visto, trata-se de uma cenografia sugestiva e não representativa. Na peça em análise, a contribuição das músicas/narrativas colabora nesse sentido, pois vão, de certo modo, descrevendo ao público os locais onde acontecem as cenas. Vejamos:

Cantor –
Quando Grusche chegou ao rio Sirra,
Já o menino pesava e era duro fugir.

Os músicos –
A aurora cor-de-rosa sobre os milharais
para quem não dormiu, é até fria demais.
Tinham latas de leite nas granjas, das quais
sobe a fumaça, com ameaças infernais
para quem foge. E com quem o menino vai,
só sente o peso dele e quase nada mais.
Grusche pára diante de uma granja.
[BRECHT: *O círculo de giz caucasiano*, 1992: 219-220].

A passagem em destaque ajuda a compreender o recurso da música como autônoma, ou seja, ela pode apresentar interpretações independentes do contexto da cena, mas no caso da criação de Brecht, ela se organiza, ao mesmo tempo, como uma célula que se une com todos os elementos da cena. Do extrato analisado, a função narrativa da música auxilia a mudança de cenário descrevendo o lugar – como um todo, ou, auxiliando na composição do todo - onde ocorre a ação, indicando a mudança de tempo e o estado de fadiga da personagem.

Deste modo, a música colabora para um efeito inverso do ilusionismo cênico do teatro dramático. Por exemplo, ao indicar o amanhecer, a representação não necessariamente precisará se valer de recursos que recriem um efeito natural de nascer do sol e sim, apenas sugestioná-lo.

Acerca da contribuição das músicas no teatro épico, Brecht (2005a) faz uma reflexão a respeito da reprise da peça *Um homem é um homem*²⁹ - com a revisão de Kurt Weill³⁰ - que se assemelha ao que acabei de expor:

A música passava agora a ter qualidade artística (valor próprio). A peça é de comicidade fácil e Well inclui nela um pequeno noturno (acompanhado com projeções de Caspar Neher) e ainda, uma música marcial e uma canção cujas estrofes eram cantadas enquanto se procedia a mudança de cena com o pano aberto. [BRECHT, 2005a: 226]

Mesmo não sendo *O círculo de giz caucasiano* uma das peças referendadas pelo autor na qual a música contribui para sua ideia de teatro épico³¹, o uso de um cantor como narrador vem ao encontro de algumas de suas propostas, dentre elas, a sugestão do uso de músicas, de modo a interpretar o texto para proporcionar recepções contrárias à esperada pela grande massa, o entretenimento banal e efêmero, sem consequências.

²⁹ Peça escrita a primeira vez no ano 1926, é considerada um obra de transição entre o expressionismo de suas primeiras obras e o estilo tipicamente brechtiano que começa a desenvolver (Luiz Carlos Maciel. Introdução do Livro: Teatro Dialético: ensaios, 1967)

³⁰ Kurt Weill (1900–1950), compositor alemão e também grande colaborador do teatro épico de Brecht. Dentre seus trabalhos como Bertolt Brecht destacam-se: Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny e A Ópera dos Três Vinténs.

³¹ Brecht elenca sete de suas obras que melhor contribuíram para ideia de um teatro épico: *Tambores na noite*, *Baal*, *A vida de Eduardo II da Inglaterra*, *Mahagonny*, *A ópera de três vinténs*, *A mãe*, *Os cabeças redondas e os cabeças pontudas*. (BRECHT, 2005a: 225).

Diferente de uma atuação melodramática – cujo exagero tornar-se-ia uma paródia para os dias de hoje – a atuação da peça, a qual já faz parte da maturidade de escrita e exercícios teatrais do teatrólogo alemão³², levaria para um movimento atoral oposto ao que se conhece da atuação melodramática.

No plano da atuação e representação, procuro buscar algumas questões que contemplem a criação de personagem, em especial na composição de Grusche e de Azdak. A partir desses personagens que, grosso modo, poderia implicar uma leitura simplista e tipificada de um papel dramático, lancemos o olhar sobre a ideia de personagens “tipos”, papéis dramáticos comumente encontrados tanto nas fábulas, quanto na tradição popular e/ou oral.

A fim de elucidar melhor a questão envolta do personagem “tipo”, trago a definição de Pavis (2008) sobre essa característica, de modo a tornar sucinto o amplo e complexo estudo acerca desses personagens no teatro. Para Pavis o “tipo” é

*Personagem** convencional que possui características físicas, fisiológicas ou morais comuns e conhecidas de antemão pelo público [...] Há a criação de um tipo logo que as características individuais e originais são sacrificadas em benefício de uma generalização e de uma ampliação. [...] o tipo não é senão uma personagem que confessa francamente seus limites e sua simplificação. [...] Historicamente, o surgimento dessas figuras estereotipadas se explica com muita frequência pelo fato de que cada personagem era interpretada pelo mesmo ator, o qual elaborava, ao longo dos anos uma gestualidade, um repertório de *lazzi** ou uma psicologia original.³³ [PAVIS, 2008: 410].

Vejamos que o uso de personagens tipificados é um recurso habitual quando o dramaturgo, o encenador ou o ator desejam desenvolver seus trabalhos a partir de um esquema conhecido e retórico, ou melhor, que já faz parte do imaginário humano.

A própria fábula, que para Brecht (2005a) é “o cerne da obra teatral”, trabalha de modo a produzir no imaginário humano imagens e histórias anteriores

³² Bornheim em *Brecht: a estética do teatro* divide os trabalhos e exercícios do teatrólogo alemão em duas fases distintas, sendo a primeira do Jovem Brecht, entre os anos de 1918 e 1933; e maturidade que data os anos subsequentes.

³³ * Personagem: verificar em Patrice Pavis. Dicionário de Teatro, 2008, p. 285. * Lazzi: Termo da *Commedia dell' arte*. Movimento mímico ou improvisado pelo ator que serve para caracterizar comicamente a personagem... [Op. cit.: 226]

à da encenação. A fábula é versada, ela vale-se de personagens, gestos, enredo e juízos minimamente conhecidos.

Quando aqui, disponho-me a indicar traços nos personagens de Brecht recorrentes nos personagens “tipo” do melodrama, o que se busca é verificar na construção destes personagens um processo semelhante ao que o teatrólogo alemão propõe com a fábula, e assim pensar que *o tipo de representação a que os usos e os costumes são comumente submetidos suscita facilmente o efeito de distanciamento* (BRECHT, 2005a: 160).

Outrora, os atores de melodramas ao representar seus papéis, codificavam o comportamento das personagens por meio de gestos conhecidos que eram facilmente identificados pelo público e/ou pelas características físicas que melhor compunham o imaginário que se tinha sobre determinado “tipo”. Por exemplo, os vilões *murmuram ou giram os olhos lançando maldições, numa voz cavernosa e sepulcral* (THOMASSEAU, 2005:40). As vítimas quase sempre eram mulheres e o herói, *um jovem e enfeitado cavaleiro – algumas vezes o papel de jovem ganha acréscimo de gentileza e elegância num homem de idade avançada* (MARTÍN-BARBERO, 2003: 176).

Uma leitura plausível é a de que Brecht, partindo de um “personagem-tipo” do modelo melodramático - no qual o papel da vítima enfrenta toda má sorte em seu caminho para, no fim, viver o triunfo do bem – constrói uma personagem com contornos confrontantes, tanto com os outros personagens quanto com a história, criando um efeito de distanciamento.

Cabe ressaltar que Brecht nunca tratou suas obras como acabadas, como um produto pronto. Por vezes, ele revisitou suas peças a fim de reelaborá-las e rediscuti-las, com o propósito de adaptá-las às novas conjunturas sociais e políticas que iam se instaurando com as constantes transformações do mundo. E até mesmo por questões não tão gratas, como as pressões do governo socialista alemão pós-segunda guerra mundial. Trago como exemplos, as peças *Aquele que diz sim e aquele que diz não*, *Galileu Galilei* e *O Julgamento de Lúculus*, que, por uma concessão frente ao governo da época, passa a ser intitulado *A condenação de Lúculus*.

Com *O círculo de giz caucasiano* essa premissa não foi diferente quando de sua estreia na Alemanha. Os riscos de aproximação de Grusche com os

estereótipos já conhecidos foi uma das dificuldades examinadas por Brecht quando da elaboração de sua protagonista. Tanto que, após negativa da apresentação para Broadway, o autor dedicou-se à reelaboração da personagem a fim de resolver essa questão. Recorramos ao Diário de trabalho de Brecht para vermos como a questão era cara ao autor:

De repente não me sinto mais satisfeito com Grusha no *Círculo de giz caucasiano*. Ela devia ser simples e se parecer com *a louca Grete* de Breughel, uma besta de carga. Devia ser teimosa e não rebelde, submissa e não boa, paciente e não incorruptível etc. etc. esta simplicidade não deve ser de maneira alguma confundida com “sabedoria” (o conhecido estereótipo), mas é inteiramente compatível com uma interação prática e mesmo com uma certa astúcia e alguma percepção das qualidades humanas. Grusha devia, usando abertamente o atraso de sua classe como um distintivo permitir menos identificação³⁴ e impor-se objetivamente como, num certo sentido, uma figura trágica (“o sal da terra”). [BRECHT, 2005:229].

Feuchtwanger reprovava Gruscha por ser santa demais. Exige que ela tenha uma tarefa. De fato me parece um equívoco isolar sua boa ação como um acidente. Para F[feuchtwanger] isso decorre simplesmente de uma característica da “bondade”. Estou reescrevendo. [...] [Op. cit:233].

Lion Feuchtwanger³⁵ reconhece o aspecto santificado na personagem e, talvez, ela realmente transpareça esse estado. Pois se tratando de narrativa que possui um diálogo incisivo de uma história bíblica, a protagonista pode vir a refletir-se no protótipo da “grande mulher”, imaculada, aquela que se torna mãe mesmo antes de se relacionar sexualmente com um homem. É mãe, tal como no arcabouço bíblico, de um menino que nasce condenado à morte e por isso precisa fugir. A base do arquétipo de mãe, tal como em um melodrama, direciona o público a uma imediata identificação e empatia.

Ainda, essa tipologia comumente associada à condição de vítima parte da observação de um imaginário coletivo muito mais associado ao proletariado do que aos burgueses. Consideração essa encontrada nos estudos de Martín-Barbero:

³⁴ Grifo meu.

³⁵ Poeta, comunista, Lion Feuchtwanger já desfrutava de grande sucesso literário na Alemanha da década de 20 e se torna uma referência importante para vida de Brecht (EWEN, 1991).

Mais de um crítico viu, nessa condição de vítima de “estar privada de identidade” e condenada por isso a sofrer injustiças, a figura do proletariado. Claro que no melodrama a recuperação da identidade por parte da vítima se resolve “maravilhosamente” e não pela tomada de consciência e pela luta [...] [MARTÍN-BARBERO, 2003 176].

No entanto, mesmo que haja relações entre “o tipo vítima” e a figura do proletariado, do camponês, etc., Martín-Barbero já indica a inversão no tratamento que é dado por formas teatrais quando a “cláusula dos estados” ³⁶, no século XX, veste o proletariado.

Apesar disso, a diferença não estaria apenas na maneira com a qual as soluções dramáticas são conduzidas nas diferentes estéticas: no fantástico/melodrama e na luta/épico; ela também se faz na forma e nos propósitos com os quais os personagens tipos do teatro épico são elaborados frente aos dos melodramas como procurarei apresentar.

Brecht dá um passo qualitativo ao compor dois contextos de observação de sua protagonista, partindo do universo comum, das narrações conhecidas, ele inventa um novo sentido para sua personagem. Segue uma passagem na qual podemos perceber a mistura do personagem “tipo”: a vítima inocente, ao mesmo tempo em que, ampliado para o contexto de enunciação do autor, a mesma personagem pode ser lida pela tomada de consciência:

Os Criados _ Tem muito tempo até o fim da tarde: até lá, os soldados ainda não estarão bêbados. _ já se sabe se eles se amotinaram _ A guarda do palácio foi-se embora. Então ninguém sabe o que aconteceu?

Grusche _ O pescador Meliva diz que na cidade foi visto no céu um cometa com cauda vermelha, e isso é sinal de desgraça.

Os Criados _ Parece que soube ontem, na cidade, que a guerra da Pérsia está completamente perdida. _ Os Príncipes armaram uma grande revolução: dizendo que o Grão Duque fugiu e todos

³⁶ Cláusula dos estados de Aristóteles, (apud Barbara Heliodora, 2005), parte do *preceito de que o protagonista trágico deve ser rei ou ocupar posição destacada e significativa* (disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0304200511.htm>).

Peter Szondi (2004) apresenta na análise dos dramas burgueses a contestação desta regra, quando em Lillo [...] *O que ele trata de mostrar é tanto que a tragédia não deve ser um privilégio das camadas nobres, que o burguês também tem o direito de pisar no palco com herói trágico, mas que a tragédia para ter efeito amplo, não pode restringir a linhagem de reis e príncipes* [...] ou em Lessing [...] *que ele coloque como propósito do drama burguês a vontade de suprimir o privilégio das linhagens reais, tal como estabelecido na cláusula dos estados* [...] (Op.cit:40 e147).

os Governadores vão ser executados. _ Com os pequenos, eles não fazem nada: tenho um irmão nos cavalarianos.
[BRECHT: *O círculo de giz caucasiano*, 1992: 199].

Grusche é representante de um anacronismo de classe e sua objetividade se conflita com a de outros personagens, a constar, a visão que os próprios personagens de sua classe social possuem sobre o conflito na Grusnia. Veja que os outros criados assumem discursos mais objetivos e diretos do que o da protagonista. Assim, percebe-se que em plena revolução palaciana, a fala dada aos outros personagens objetiva-se na análise de uma situação instaurada, enquanto a visão de Grusche parece se respaldar em um sinal da natureza dado como divino.

Entretanto, se observamos precisamente, Brecht abre outra perspectiva, distanciando Grusche da própria fábula, fornecendo a ela consciência para além da própria Grusnia, para além de seu tempo histórico. Sua fala, que por um lado pode ser interpretada como um sinal divino dentro do metateatro, por outro, no contexto de Brecht, implica uma comparação subtendida para com o público/leitor: uma metáfora quanto aos lançamentos de mísseis ocorridos durante a segunda guerra mundial, lugar e tempo de Brecht. A fala de Grusche, em contraposição a dos outros personagens da mesma classe social, é um alerta do autor à plateia pra que vejam a realidade que nada tem de inocente ou de castigo divino.

Desta maneira, o público/leitor é solicitado a não lançar-se *na fábula*, *como se fosse num rio, e a deixar-se à deriva, os acontecimentos isolados têm de ser interligados de tal forma que as funções sejam evidentes* (BRECHT, 2005a: 159). Outros momentos da personagem vão, ao longo de sua trajetória dramática, se construindo de um jogo de interpretações que se contrapõem entre o universo melodramático da fábula e da enunciação épica do autor. Como exemplo, poderíamos destacar a passagem da adoção da criança, quando Grusche ao retirar-lhe as roupas finas e vesti-las com trapos, no metateatro joga com o patético e no contexto geral da peça faz uma alusão aos judeus que para sobrevivência, tal como a protagonista e a criança, precisavam despir-se de suas tradições, costumes e tudo aquilo que pudesse revelar suas origens.

Outra cena que é compreendida por esta interpretação da personagem, que no capítulo anterior frisei apenas pela comoção, é quando Grusche está agachada no chão em um quarto de despejo com a criança. No contexto da enunciação brechtiano, esse momento pode aludir às pessoas que foram perseguidas pelo hitlerismo e que, escondidas em porões, em silêncio, buscavam permanecer invisíveis ao regime.

Por essa perspectiva, as ações da personagem passam de uma atuação simplesmente sentimental e comovente, ao status de “*gestus social*”, pois seus gestos possuem capacidade de ser entendidos não como gestualidades e transpõem a concepção clássica do termo, que segundo Pavis (2008: 184) *é um meio de expressão e de exteriorização de um conteúdo psíquico interior e anterior (emoção, reação, significação) que o corpo tem por missão comunicar com outro.*

Portanto, seguindo nessa linha de pensamento, os gestos e as ações da protagonista são observados pela perspectiva de uma atuação que mostra, que cita e repete, recorta os gestos, compõe as figuras, interrompe as narrativas, afim de não exprimir o sentido, mas de transformar o real. E se suas ações podem ser consideradas um “*gestus social*” é porque nelas [...] *se revelam as manobras particulares dos homens, através das quais o homem individual é degradado ao nível de bête* (BRECHT, 1967: 79).

Ora, se um discurso direto e reflexivo acerca do *Vale Em Questão* – título do prólogo- não é um meio artístico que melhor dialogue para a mudança de paradigmas acerca dos valores tradicionais, já determinados no campo das relações sociais, então, pode-se pensar que o *círculo de giz* é a maneira pela qual o autor busca aproximar o público, com a pretensão de envolvê-lo e diverti-lo com a biografia de Grusche.

A protagonista é a representação humana dos olmeiros, árvore que não dá frutos e da qual a madeira é rígida e resistente aos impactos. E é por meio de suas desventuras que o texto proporciona momentos de derradeiro desespero e comum sentimento de amparo. Suas qualidades, ou teimosias – ao melhor estilo brechtiano –, se convergem para a imagem da inocência perseguida, ao mesmo tempo em que suscita a tomada de consciência do público leitor.

Logo, a leitura analítica da protagonista não poderia direcionar-se a uma ilustração simplista e estereotipada, frequentemente relacionada a esses

personagens classificados como “tipos”. Mesmo que Brecht se valha da regra clássica da jovem abandonada à própria sorte, Grusche possui mais complexidade de interpretação que apenas o protótipo da vítima. Ademais, Grusche é a própria personagem brechtiana, uma vez que é uma lutadora, que se vale inclusive da mentira, para melhor se proteger dos perigos do mundo e salvar seu filho. Portanto, é um sujeito com vontade, otimista e que enfrenta as condições históricas em que vive, e não apenas esperando da providência divina, uma saída para seus percalços.

Outro personagem que apresenta traços tipificados, escolhido para análise, é Azdak; malandro, bêbado e corrupto, porém todos esses adjetivos não conferem ao personagem um status de vilão, pois o destronamento da figura social e oficial do Juiz, pelo viés da paródia, leva o leitor a cortejar duas situações, sem corroborar a imagem primeira (a oficial).

Seguindo a perspectiva de retomada dos papéis dramáticos de modo a conferir a estes outros significados de interpretação, começemos com Azdak como o *Hobin Hood* da Grusnia, aquele que extorque os abonados e dá ganho de causa aos menos desfavorecidos. Ou, semelhante à bondade justiceira de *Jaime El Barbudo* (1854), do melodrama social de Sixto Cámara, o bandido generoso que reparte com os pobres um carregamento de trigo roubado³⁷.

Porém, quando a proposta é investigar a atuação e a representação em Brecht, cotejando-as com o melodrama, partindo do universo popular e conhecido do imaginário social, poder-se-ia conferir a Azdak traços semelhantes ao bobo e/ou cômico do melodrama, um personagem “tipo” que tinha *a missão de intervir imediatamente depois, ou pouco antes das cenas mais patéticas* (THOMASSEAU, 2005:44).

Contudo, mesmo que este personagem esteja intrinsecamente ligado ao papel que provocará o efeito cômico, compreende-se que sua função na trama não pode ser nivelada apenas como uma interferência casual e simplesmente engraçada para o deleite da plateia. Nessa perspectiva, apresento duas reflexões que nortearão a análise dessa relação:

³⁷ Referência à personagem retirada da análise de Jesús Rúbio Jiménez (S/D) sobre os aspectos políticos e sociais dos melodramas dos espanhóis do século XIX. Jiménez confere ao protagonista a união de todos os ingredientes do personagem-tipo popular.

A figura do bobo no melodrama remete por um lado à do palhaço no circo, isto é aquele que produz distensão e relaxamento emocional de um forte momento de tensão [...] por outro lado ao *plebeu*, o anti-herói torto e até grotesco, com sua linguagem anti-sublime e grosseira rindo-se da correção e da retórica dos protagonistas, introduzindo ironia de sua torpeza física, sendo como um equilibrista, e sua fala cheia de refrões e de jogos de palavras. [MARTÍN-BARBERO, 2003: 177]

Ou ainda:

O bobo desempenha dois papéis que em geral se confundem. [...] Um deles consiste em produzir situações cômicas com o fito de atenuar a tensão exagerada, de aliviar o tom grave da história. O outro, mais sutil, soma-se aos artifícios capazes de aprofundar por um lado, e de suspender, por outro, a ilusão dramática. [...] Esta discrepância introduz tintas realistas ao conjunto e planta a dúvida. Deixa ver que os acontecimentos correm também por outro canal, paralelo a este que toma conta do palco. Torna possível entrever a realidade da obra. [HUPPES, 2000: 88 e 89]

A possível analogia que aqui se faz de Azdak e o personagem “tipo” do melodrama é a de atuação e interferência: no relaxamento emocional quando de sua entrada e a suspensão da ilusão dramática ao entrever a realidade sobre o conflito na Grusnía.

Quando de sua entrada em cena, Azdak aparece logo depois do fracassado reencontro de Grusche e Simon e da captura de Miguel pelos cavalarianos, bem no clímax dramático. Sua intervenção se faz logo após uma cena com forte apelo patético e pode surtir o efeito de um “acalmar das emoções”. Digo isso, pois alinhavado ao momento de clímax, verifica-se o burlesco diálogo entre ele e um fugitivo, que por sinal é o “todo poderoso” Grão Duque. O que de início já se pode perceber como o destronamento e a inversão de hierarquias:

Azdak _ Tudo isso é cagaço? Fugitivo olha-o sem compreender. Calças cheias? Ficou apavorado? Heim? Não mastigue assim, que nem um porco ou um grão-duque: isso é coisa que eu não suporto! Só gente muito importante é que a gente precisa agüentar como Deus quis. [BRECHT: *O círculo de giz caucasiano*, 1992: 199]

Em tese, a ruptura de tempo que marca a entrada de Azdak, se constrói a fim de que público possa conhecer a história do juiz que irá julgar o caso de

Grusche e, também, visa demonstrar os artifícios de que ele se valeu para ser empossado no cargo, o que proporciona [...] *distância da realidade representada: esta aparece sob uma nova perspectiva, que nos revela seu lado oculto ou o tornando demasiado familiar* (Pavis, 2008: 106). Além de revelar a sabedoria popular, que frente às parcialidades do mundo do direito em favor dos ricos, consegue, mesmo que por pouco tempo, inverter essa lógica.

Brecht destrona a imagem de juiz ao colocar o personagem com características voltadas para o realismo grotesco. Azdak é um bêbado qualquer, mas que possui o dom de retórica inversa a de um juiz. Mestre com o jogo de palavras, essa é sua única arma, tal como os bufões e os bobos da Idade Média, analisados por Bakhtin (1999) nos quais se percebe a importância dos insultos, paródias, ditos populares e palavras com duplo sentido na construção e permanência do cômico popular. Ainda, recorrendo às considerações bakhtinianas que assinala:

No entanto, para o grotesco, a boca é parte mais marcante do rosto. A boca domina. O corpo grotesco se resume afinal, em uma boca escancarada, e todo o resto só serve para emoldurar essa boca, esse abismo corporal escancarado e devorador [BAKHTIN, 1999, p. 277]

E assim, na peça, Azadk ao fazer uma imitação do Grão-Duque, a sua boca “como que a do nobre” escancara as engrenagens da revolução grusniana, não apenas mostra a engenharia do teatro épico e sua força em tratar dos assuntos de forma macrosocial, ele sugere também, paralelamente, outro olhar sobre os fatos da revolução palaciana que não apenas aqueles envoltos nos percalços de Grusche.

Ao emparelhar as duas imagens do judiciário, certamente, o efeito está para um efeito cômico que, à luz dos estudos bakhtinianos, é alegre e festivo, burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente (BAKHTIN 1999), mas para apontar outro renascimento, os aspectos burlescos do personagem que parodia o universo dos tribunais, carnavaliza o judiciário em um sentido ao qual Bakhtin aponta como inversão e ambivalência das hierarquias e de outras relações sociais. A ambivalência além de propor uma desconstrução do perfil oficial, situação que leva ao cômico, auxilia na atenuação da tensão

exagerada, suavizando o enternecimento da cena anterior, mas especialmente apontando a morte e ressurreição de um lugar social. Observemos:

Ao contrário da festa oficial, o carnaval era o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios regras e tabus. Era a autêntica festa do tempo, a do futuro, das alternâncias e renovações. Opunha-se a toda perpetuação, a todo aperfeiçoamento e regulamentação, apontava para um futuro ainda incompleto [BAKHTIN, 1999: 08 e 09].

Considerado um dos papéis mais atraentes do dramaturgo alemão³⁸, Azdak, é a subversão dos princípios morais conservadores e o destronamento da justiça, é ele o sábio vagabundo que vence o medo com o riso, como diz Bakhtin quando estuda as imagens grotescas do corpo (1999). Ao contrário do espírito virtuoso do Rei Salomão, no melodrama clássico, o intercessor da luz divina; Azdak é, no texto em foco, a alma revolucionária, o único que pode, em um mundo de crueldades, intermediar os apelos dos injustiçados, é aquele que compreende que a maternidade é um ato de amor e não uma condição da natureza. Essa ambivalência dos polos negativos relacionados aos positivos da personagem Azdak levam à regeneração da imagem dessa personagem.

O final feliz tanto no melodrama clássico quanto no texto de Brecht possui características moralizantes, mas cada qual com propósitos históricos e ideológicos divergentes. Como exemplo, seguem duas passagens em que o final se realiza:

O Julgamento de Salomão:

(As moças de Jerusalém que entraram durante a cena precedente, e ficaram no fundo, se aproximam e cantam os versos seguintes):

Leila vê nesse dia feliz
Terminar seu cruel sofrimento
Em nossos votos por ela,
Perdoemos os erros do amor
E, não vejamos senão o modelo

³⁸ “Um é o juiz Azdak, uma das mais interessantes figuras criadas por Brecht, um tanto aparentado com Galileu.” [BORNHEIM, 1992:314].

Se existe algum motivo adicional para elogiar-se mais a segunda, é que ela contém um dos melhores personagens de Brecht – o inimitável Azdak. [BENTLEY, 1991: 320].

Da ternura materna!
(Fim).
[CAIGNIEZ, p. 34]

E n' O círculo de giz caucasiano:

Grusche dança com Miguel, Simon tira a cozinheira para dançar. Os dois velhos dançam também. Azdak permanece pensativo, cada vez mais encoberto pelos dançarinos. De vez em quando ele ainda pode ser visto, à medida que aumenta o número de pares que dançam.

[...]

E vocês, que escutaram bem a história
do círculo de giz,
escutem sempre com todo respeito
o que mais um velho diz:
as coisas devem antes pertencer
a quem cuida bem delas,
as crianças às mulheres mais ternas
para crescerem belas,
a carruagem ao melhor cocheiro
para bem viajar,
e o vale aos que souberem irrigar para bons frutos dar
[BRECHT: *O círculo de giz caucasiano*, 1992: 296].

A moral de Azdak é elaborada como uma situação amoral em relação aos padrões do melodrama clássico, e não apenas, pois sua ética desordena a lógica do capitalismo e coloca em suspeita, pela metáfora do *Círculo de giz*, a tradição histórico-social herdada dos grupos hegemônicos. Por conseguinte, a “moral” burguesa e melodramática é justaposta na narrativa épica em uma nova rede de significados.

Para esse objetivo Brecht parte de uma atuação distanciada, na qual objeto - mundo e acontecimentos sociais sejam para o público suscetíveis de serem reconhecidos ao mesmo tempo que lhe pareçam estranhos. Somente assim, para o teatrólogo alemão, o público poderia ser conduzido para o exterior de uma inércia social.

Esses personagens selecionados no recorte deste estudo, Grusche e Azdak, mesmo que apresentem certas características que os assemelhem aos personagens tipos, também possuem sinuosidade no campo retilíneo da tipificação, possuindo interpretações outras que não apenas de um mero protótipo, interpretações de um *gestus* social que é (...) o *gesto significativo* para

sociedade, que permite tirar conclusões que se apliquem às condições dessa sociedade (BRECHT, 2005a: 238).

Assim, do mesmo modo que a composição desses personagens remete-se à tradição literária e/ou a uma ideia comum, eles também se distinguem em suas particularidades, o que aparentemente não é prática nos melodramas.

Ao partir dos conceitos estruturais de Pavis (2008), a observação que se faz dos tipos melodramáticos, é que estes estão mais próximos de um estereótipo, limitados a seguir um modelo conhecido, de gestos, de andar, de entonação de voz, de acordo com um esquema previamente conhecido. Semelhante a Pavis, para Thomasseau (2005: 44) são máscaras de comportamento estereotipado e de linguagens codificadas *num ritual cênico convencional cujas regras, de todas conhecidas, facilitam a leitura*.

Os personagens tipos no teatro de Brecht, ao contrário do gênero melodramático, assumem em geral posições que são secundárias em suas obras ou mesmo apenas na formação de massas, como os mendigos, os camponeses, os soldados, etc. Mesmo que os personagens centrais, em especial os de *O círculo de giz caucasiano*, possuam traços de personagens cujos textos são persuasivos e conhecidos, estes não são desprovidos de uma identidade individual que os diferenciem de seus outros pares.

Seguindo a indagação sobre a individualidade no campo da coletividade, segue abaixo um registro de Bentley, quando reflete sobre alguns personagens de Brecht.

De qualquer maneira, os melhores personagens de suas peças são individualidades no sentido perfeitamente convencional. Apresentam a mesma qualidade dos personagens das literaturas “burguesa” e “pré-burguesa”. Sejam quais forem suas intenções e racionalizações, Brecht não é um coletivista fanático que não consegue ver árvores individuais dentro do bosque social. [BENTLEY, 1991: 321].

Embora Brecht também tenha se utilizado de personagens e de situações estereotipadas em *O círculo de Giz*, parafraseando Pavis, ele serve-se desse método para fazer o espectador conscientizar-se dos lugares comuns ideológicos que o aprisionam (PAVIS, 2008: 145).

Portanto, a partir dessas considerações, se levarmos em consideração o caráter de encomenda e para qual público seria apresentada a peça, é possível ponderar que essas características, semelhantes aos melodramas, poderiam ser interpretadas como ironia ou uma crítica ao gosto apreciativo deste público. Um jogo em oferecer um melodrama para o público previsto, mas cuja chave está no conteúdo inesperado.

Didatismo e Recepção:

A peça analisada fala de um novo modelo, talvez nem tão novo, uma nova forma de refletir a respeito de uma tradição. Se a fábula propõe um ensinamento, Brecht sugere uma introspecção crítica acerca dos fatos apresentados. O caráter didático está posto em ambas as circunstâncias.

Se foi preciso que o teatro logo educasse, tal como nas tragédias gregas, o ator era o porta-voz dessa educação. No melodrama, a entonação usada pelo ator em cena marcava, com efeito, os caminhos indicados que podiam levar o homem a ser uma pessoa virtuosa ou passível de corrupção. Assim, personagens fortemente tipificados, auxiliavam o público na identificação imediata das figuras dramáticas, que representavam no palco a divisão da humanidade: de um lado os bons e do outro os maus.

A divisão da humanidade sob o prisma maniqueísta também pode ser observada nas obras de Brecht. No entanto, essa divisão é principalmente de ordem social e não simplesmente da essência humana. Em *O círculo de giz caucasiano*, como verificado no capítulo anterior, a separação dos homens é lida sob a ótica da luta de classes – de um lado os proletários e do outro, os burgueses, oprimidos e opressores e/ou uma gama de nomenclaturas que possam ser correlacionadas.

A separação de classes no teatro épico, que implica certo caráter maniqueísta, irá reproduzir no palco personagens “tipos” de determinadas esferas sociais, como o burguês, o comerciante, o camponês, dentre outros. Entretanto, não se pode utilizar da assertiva como uma regra geral para o teatro de Brecht. Em especial em *O círculo de giz caucasiano*, a distribuição de personagens entre bons e maus parece seguir a lógica de que quanto mais rico, mais perverso ele é. O que de certo modo é comum na tradição literária, pois o vilão é *sociologicamente um aristocrata malvado, um burguês megalomaniaco e inclusive um clérigo corrompido* (MARTÍN-BARBERO, 2003: 175).

Observemos um exemplo a respeito deste assunto. No prólogo, onde todos, exceto o delegado, representam a classe camponesa, o embate, mesmo que falado, quase inexistente. Neste momento da peça, as imagens de bons e maus não

são identificadas porque não existe uma divisão econômica e social entre os pares.

A tradição literária que mais se envolve com ideia que o indivíduo vindo de longe das grandes metrópoles, o homem do campo, era despidido de características maliciosas, encontra-se na época do Iluminismo, cujo pensamento é trabalhado por Rousseau na teoria do “Bom Selvagem”, a qual implica que o homem por natureza é bom, porém é corrompido pela sociedade. (Leopoldi: 2002) Pensamento que os Românticos também revelam em suas obras.

Brecht parte de um recurso comum e conhecido, ao optar por colocar na cena do prólogo, os camponeses e não os indivíduos das cidades - o proletariado industrial e suas complexidades-, uma vez que seriam esses camponeses dos *córcos*, no imaginário social, desprovidos de grande cobiça, e assim justifica o futuro utópico do prólogo. Mesmo porque, a passionalidade e a ganância são sentimentos que essa mesma tradição julgou ser maléficos nas relações entre os homens.

O próprio fato de Brecht utilizar-se de uma fábula para indicar um exemplo de “maternidade social” ³⁹, já anuncia certo viés didático. Vimos no capítulo anterior que a alegoria salomônica serve de esteio para o desenvolvimento de duas narrativas com propósitos morais, ou questionamentos morais, que se distinguem. Enquanto *O Julgamento de Salomão* de Caigniez rege a favor da tradição dos laços de sangue, em *O círculo de giz caucasiano* a pretensão é inversa.

Em ambos os textos existe a instrução para um público, ou pelo menos a tentativa de. O que não é nada incomum para a história do teatro, pois desde os palcos gregos a arte teatral foi, dentre outras finalidades, uma estrutura de influência na organização da *Polis*. Foi assim na Alemanha de Weimar ⁴⁰ e na França, pós revolução.

Na França, do final do século XVIII, o forte viés educativo vinculado ao gênero se deve ao fato de que o “povo” precisava ser educado e o teatro acaba

³⁹ Philippe Ivernel apud Dort (1977).

⁴⁰ O Império alemão declina em novembro de 1918, após sair derrotado e endividado da primeira guerra mundial. Em 1920 é proclamada a República de Weimar, num período marcado por crises políticas e econômicas e o surgimento de novos movimentos artísticos (BATTISTELLA, 2010).

sendo um dos principais instrumentos para a representação de um ideal de família e sociedade.

Um dos grandes representantes da função didática do teatro deste período, especialmente da França, como já mencionei, foi Jean-Jacques Rousseau, para o qual a corrente de pensamento precede a ascensão do gênero melodrama enquanto forma definitiva⁴¹ e intervém diretamente nas operações que se davam no campo da arte e da educação quando o melodrama se firma enquanto uma estética melodramática sob o diretório⁴².

Para Rousseau, toda representação poderia ter um impacto de uma maneira ou de outra na sociedade. As angústias, anseios, sofrimentos e virtudes deveriam divertir o público e não se transportar a eles de maneira muito séria. E ainda aponta que o espetáculo poderia vir a sofrer o risco de modificar conforme o público a qual era destinado (BORIE: 2004). Um pensamento semelhante ao que se pode perceber na arquitetura fabular do melodrama que projeta uma recepção análoga à vislumbração pelo filósofo.

A respeito da relação didática, com as vertentes teatrais da França, na qual também se pode incluir o melodrama, Jean Duvignaud (1972) faz alusão a Napoleão Bonaparte que, mesmo não gostando dos pensadores e filósofos do século XVIII, era herdeiro desses pensamentos e assim:

Deseja que o teatro *edue* o povo e que o ator seja o instrumento dessa educação, mesmo que tenha que pleitear e escolher um pouco os textos que representa. [...] O comediante deve, pois, representar o papel de um comentador e de um pedagogo: trabalhando no palco, deve ao mesmo tempo explicar e representar [DUVIGNAUD, 1972: 117].

Pouco mais de um século depois da Revolução Burguesa e da ascensão do melodrama, encontra-se o contexto de iniciação aos estudos e práticas teatrais de Brecht. Com a proclamação da República de Weimar, após a primeira Guerra

⁴¹ Thomasseau considera que o melodrama enquanto formula definitiva e estética melodramática data de meados de 1775 a 1804, devido todas as orquestrações políticas e sociais da de França, no qual o entusiasmo popular pelo melodrama triunfará *grandes capitães e uma visão de sociedade na qual eram exaltadas as virtudes civis, familiares e marciais*. (Thomasseau, 2005: 15).

⁴² O diretório constituía-se de um grupo de pessoas que comandam o poder executivo na França da época [Thomasseau: 2005].

Mundial, os alemães discutem a crise nas formas tradicionais de arte e seus novos propósitos na formação de uma sociedade a ser construída (FREDERICO, 2007:S/P).

Recorro aos anos 20, na Alemanha, a fim de configurar um perfil da plateia de Brecht, mesmo sendo este período anterior ao da escrita da peça analisada, pois acredito ser este o público que mais se aproxima de suas teorias formuladas sobre o teatro e de suas convicções artísticas, devido à efervescência cultural e política em interface da mesma luta, da qual Berlim foi o cenário durante os anos de 1920 a 1933 como considera Nuñez (2008).

Citar a Alemanha dos anos 20 é fazer uma relação com um período truculento da história, um lugar no qual os propósitos do teatro épico configuram um novo perfil de plateia. Sobre esse período, Brecht traz sua concepção em discurso feito para ser proclamado à comissão de investigação de atividades antiamericanas, porém o presidente da comissão não lhe permite chances para declará-la. Segue um pequeno trecho de seu discurso:

A República de Weimar tinha, apesar de todas suas debilidades, um poderoso lema, reconhecido pelos melhores escritores e artistas de toda índole: *A arte para povo*. Os trabalhadores alemães, cujo interesse pela arte e pela literatura era, com efeito, grande, constituíam uma parte especialmente importante do público, em geral dos leitores e dos espectadores de teatro. Seus padecimentos em uma catastrófica crise econômica, que ameaçava mais e mais seu *standard* cultural, e o crescente poderio da antiga escória militarista, feudal e imperialista, nos alarmavam. Eu comecei a escrever poesia, canções e peças teatrais que reproduziam o que o povo sentia e que atacavam seus inimigos, que então marchavam abertamente sob a cruz suástica de Adolf Hitler. [BRECHT, apud Backes 1998: 13]

É neste cenário apresentado por Brecht que se encontra parte das experiências mais significativas, para o foco do estudo no tocante da relação com o espectador. O teatro didático edifica os pensamentos acerca das relações texto, cena e o público como atuante na história a ser contada. Um momento no qual, segundo Frederico (2007: S/P), *o encontro da intenção política com o espírito vanguardista manifesta-se inicialmente nas chamadas peças didáticas*.

Ainda sobre o período, Iná Camargo Costa, em depoimento gravado e concedido para um projeto que reúne os principais trabalhos de Brecht no cinema

(2010: Disco 3), também relê a situação dos anos 20 na Alemanha somada à crise operária nascente no século XIX e como essa crise histórica é relida por artistas da época. A autora acrescenta que alguns grupos de artistas e pensadores buscavam articular, de forma prática, experimentos artísticos que buscassem tratar de assuntos basicamente de ordem política a partir de intervenções na esfera pública. Um dos principais meios era através de grupos teatrais organizados por trabalhadores que visavam, de forma indissociável, a participação do público na concepção e apresentação dos espetáculos. Ewen (1991) aponta que entre os anos de 1928 e 1930 poderiam ser totalizados na Alemanha mais de trezentos grupos teatrais organizados, com a soma de quase quatro mil membros.

Também, sobre esse contexto, Bornheim (1992) diz que, na Alemanha deste período, o teatro nas escolas possuía uma função particular: servir como meio de assimilação de certos conteúdos da educação dos alunos. O que se estendia igualmente à música e não se restringia apenas aos estudantes, mas também dirigia-se aos operários. Para o autor, *essa didática visava antes de tudo ao desenvolvimento da personalidade dos jovens, e apresentava amiúde uma colaboração de esquerda, revolucionária e até mesmo partidária* (Op.cit:184). Observemos de forma mais ampla o que Nuñez (2008) registra a respeito da relação política e a cultura na Alemanha da época:

O expurgo de inimigos políticos oriundos das trincheiras científicas e artísticas, nos anos que antecederam a segunda grande guerra, é prova cabal de que a cultura produzida na Alemanha, em geral, e em Berlim, em particular, estava intimamente vinculada à política. Cientistas, críticos de arte, pintores, poetas, teatrólogos, filósofos, psicólogos, compositores, arquitetos, cineastas e até humoristas levavam para o exílio a melhor produção cerebral alemã e o cosmopolitismo inconsciente adquirido durante os anos de livre comércio internacional de idéias que floresceu em Weimar. [NUÑEZ, 2008: S/P]

Brecht, tal como Piscator, preparava e elaborava seus experimentos e teorias sobre o teatro e sua função didática social a partir da de grupos políticos ligados a um pensamento de esquerda.

Em qualquer um dos casos apresentados – o didatismo da França oitocentista e na Alemanha do início do século XX - para este estudo, o teatro

tornou-se um meio de controle social no sentido de direcionar e mensurar comportamentos, que em maior ou menor grau, irá incidir na relação de seus membros com a *Polis*.

Antes, a finalidade é apontar que o compromisso didático do teatro em ambas as temporalidades é de interesse, sobretudo, político. Suas divergências estão no problema e na forma como são apresentados. Pois, enquanto no melodrama a “lição” era tratada, em grande parte das vezes, do ponto de vista do sujeito burguês visando proporcionar à plateia sentimentos sobre os acontecimentos, já em Brecht, o público é convidado a tomar decisões acerca dos fatos apresentados sob a ótica e necessidades do campesinato.

No capítulo anterior, procurei configurar o perfil da plateia do metateatro: os camponeses do *córcos de Galinsk* e uma rasa e possível aproximação com outro possível público que assistiria ao espetáculo: os frequentadores da Broadway. Uma aproximação superficial no sentido de nivelar o perfil destes espectadores como o de um público no qual o teatro era e é visto e compreendido como mero entretenimento.

Porém, a montagem na Broadway não se realizou, conforme consta no prefácio de Christine Rohrig e Samuel Titan Jr⁴³ (2010) que acompanha outra tradução⁴⁴ da peça analisada. Os pesquisadores indicam divergências entre os produtores e Brecht quanto ao ritmo da peça e os personagens, o que não permitiu que a montagem se realize na Broadway. Mesmo assim, a encomenda da peça para aquele público foi o motivo de sua escritura.

A forma melodramática foi, talvez, a principal estética apropriada para o êxito comercial dos teatros da Broadway juntamente com prática do *star-system*. No estudo de Flores (2008:35), há uma nota sobre o termo *star-system* (*sistema de estrelato*), *atualmente mais associado ao cinema que ao teatro, outrora foi uma prática recorrente no circuito teatral da Broadway*. Ainda, é de conhecimento que

⁴³ Em 1963, a convite de Edmundo Muniz, Manuel Bandeira, dedica-se a tradução do *Der Kaukasische Kreidekreis* (O círculo de giz caucasiano) de Bertold Brecht. Uma tradução que levou trinta anos até ser encontrada e publicada. O feito se dá a partir da localização de uma cópia da tradução na biblioteca do Museu Lasar Segall, em São Paulo, pelo músico Pepê da Mata Machado. (prefácio por Christine Rohrig e Samuel Titan Jr Brecht, In: **O círculo de giz caucasiano**. BRECHT, 2010)

⁴⁴ *O círculo de giz caucasiano*. Tradução: Manuel Bandeira.

outro gênero artístico também acaba sendo bastante incorporado às produções da Broadway: os musicais.

Neyde Veneziano (2010) ao observar o “período de luxo” desta estética no Brasil, entre os anos de 1940 e 1950⁴⁵, observa que mesmo com estilo próprio, os produtores da época, seguem moldes ao estilo da Broadway, como um sistema de estrelato e efeitos cenográficos muito modernos.

Como visto, o gênero melodrama foi facilmente assimilado pela indústria cultural norte americana do período, em específico na Broadway. No entanto é notório que esse não era o público empírico do teatro épico de Brecht, tão distante, social e ideologicamente, daqueles da República de Weimar, os quais contribuíram efetivamente para as propostas de uma nova concepção artística de teatro.

Público, ou públicos? A interrogativa é uma provocação, pois Brecht, nunca perdeu de vista o “público” da República de Weimar, tão pouco aqueles simpatizantes das filosofias socialistas e comunistas, para os quais a fruição estética de sua arte poderia reverberar de modo a produzir efeitos motrizes na sociedade. Entretanto, o teatro épico de Brecht não pode ser tratado apenas como experiência de um determinado local e tempo, relacionado a um grupo hermético. O teatrólogo alemão se relacionou com “públicos” a fim de que seu teatro pudesse divertir e contribuir com a análise crítica que este – o espectador - poderia desenvolver a respeito das questões históricas e sociais que contornam todo e qualquer sujeito.

Vejamos o que Barthes (2007), ao encerrar sua crítica sobre apresentação de *O círculo de giz caucasiano* ocorrida em Paris, deixa em rápidas linhas. O autor diz que mesmo a peça sendo consagrada pelo público da capital francesa, parte destes aprovou-a por outro viés de leitura dos acontecimentos apresentados. Vejamos:

O sucesso do *Círculo de giz* foi total. Isso não quer dizer que certas aprovações não se basearam no mal-entendido⁴⁶. Mas pouco importa. O que é importante é que Brecht e o Berliner Ensemble tenham, pela segunda vez, conquistado o grande

⁴⁵ Brecht chega aos Estados Unidos em Julho de 1940 e permanece no país até novembro de 1947 (Esslin:1979).

⁴⁶ Grifo meu.

público parisiense e que esse teatro “capital” se implante cada vez mais entre nós. [BARHTES, 2007: 167].

As “aprovações baseadas no mal-entendido” é um depoimento que fortifica a ideia de que a peça de Brecht pode vir a suscitar dois ou mais campos de leitura sobre a sua narrativa; essa pesquisa investiu no melodrama como metateatro e no épico enquanto conjunto e levou em conta a possibilidade de espectadores deixarem se levar apenas pelas sentimentalidades presentes na fábula, e não por uma fruição crítica. Corrobora com essa possibilidade, Esslin (1979) quando expõe que o sucesso das encenações de Brecht em diversas capitais da Europa dá-se mais pelos impactos emocionais que as mesmas têm sobre esses públicos, e tão pouco por sua capacidade de raciocínio crítico.

E, mais, seguindo essa linha de interpretação da obra brechtiana, Bentley (1991) diz que a teoria épica não pode ser compreendida de modo literal, que talvez Brecht não eliminasse por completo a ilusão e suspense e apenas reduzisse sua importância, e de tal forma, não negasse totalmente a empatia e a identificação e sim as contrabalançava com o efeito de distanciamento. Vale destacar a complementação de sua análise:

Brecht diz: “Não gosto de peças que contenham implicações patéticas, acho que devem ser convincentes como argumentações de um tribunal. O ponto principal é ensinar o espectador a alcançar o veredicto”. [...] Como a crítica de Shakespeare feita por Shaw, a denuncia de Brecht, sobre implicações patéticas, tem mais significado como um ataque sobre o sentimentalismo contemporâneo do que um significado real. [BENTLEY, 1991:312]

Bem próximo aos pensamentos de Bentley, está a reflexão de Esslin (1979) que, a respeito da teoria brechtiana, coloca que a mesma quando lida pelo prisma da renúncia irrestrita da identificação e empatia entre o palco e plateia, conflitaria com os conceitos da psicologia de identificação na qual o homem se comunica com o outro. Uma vez que sem empatia e ou identificação o indivíduo estaria preso dentro de si mesmo, o que inviabilizaria uma atitude crítica do público.

Essa é uma questão paradoxal dos estudos de Brecht sobre o teatro que, para Esslin (1997) leva a dois movimentos, um no qual Brecht consegue reduzir a identificação emocional apenas até certo ponto, e outro, conflituoso, entre o intuito

de Brecht e a intenção natural do público em se identificar e se emocionar, o conflito entre o cérebro e o coração.

É certo que seus experimentos na Alemanha dos anos 20 têm como ideal um público participativo e atuante com todo o processo de concepção de um espetáculo, seja da escolha dos textos ou das questões a serem abordadas. Um público talvez menos suscetível às “intenções naturais” ⁴⁷ comuns nas plateias. Um público que, mesmo não intelectualizado no sentido mais amplo da palavra, uma vez que era composto em grande parte por operários e estudantes secundaristas, apresentavam interesses e preocupações pelas questões públicas do seu tempo e lugar.

Assim esse público de operários, estudantes, que se vincula à classe trabalhadora, é diferente dos públicos das grandes massas, com grande espaço na Alemanha da época, com grande espaço no mundo ocidental da época e ainda hoje o grande público. Plateias de um teatro denominado por Brecht de “culinário”, *que fornece apenas alimentos mentais, para serem engolidos e depois esquecidos* (ESSLIN, 1979: 135).

No entanto, Brecht escreve óperas, e tem ciência do hábito apreciativo fugaz deste “público”. Mas, ao escrevê-las, busca colocar em discussão o caráter de iguaria da ópera para uma plateia que é a da ópera. Por meio das óperas deseja tornar o prazer objeto de análise. Sobre uma de suas óperas *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny*, Brecht diz que

Por mais que *Mahagonny* continue a ter um caráter de iguaria – e tem-no precisamente tanto quanto convém a uma ópera – ela já tem, também, a função de modificar a sociedade; *Mahagonny* põe justamente em causa o referido caráter e ataca a sociedade por esta necessitar de tais operas. A bem dizer, está ainda refestelada no velho trono da velha ópera; mas, pelo menos (por distração ou por crise de consciência, já vai minando com carunchos... Introduzem-se inovações, mas não se deixou de cantar. [BRECHT, 2005a: 38].

Brecht possui conhecimento do melodrama enquanto estética apropriada pela indústria de massas e apreciada por grande parte do público, tal como se

⁴⁷ Mesmo neste sentido a palavra natural pode ser compreendida conforme Dort (1997) aplica aos estudos de Brecht: como um resultado de um conjunto de valores morais e estéticos determinadas por uma classe dominante que se estabelece perante outra e é vivenciada por esta como natural.

pode se observar nas anotações do autor sobre o processo de reelaboração de sua protagonista, que na versão inglesa chama-se Katya:

A reelaboração da figura de Gruscha levou três semanas, uma trabalhadeira e tanto, já que a figura mais simpática de Katya na primeira versão é muito mais eficaz pra cá (e agora) A inadequação de Katya só me chamou a atenção durante o confronto com Azdak no quinto ato. Eu tinha na imaginação a *louca Grete* do quadro de Breughel [...] [Brecht: 2005:234]

Ao escrever *O círculo de giz caucasiano*, sempre levando em conta o caráter de encomenda, Brecht pode até vislumbrar Weimar, a década de vinte e *O círculo de giz de Augsburg*. E se lembra do público que tem maior facilidade em dialogar com as interconexões de seu discurso. No entanto, seu público daquele momento (o da Broadway) estava mais próximo daqueles das óperas.

Desta maneira mesmo que Brecht reelabore a escrita de sua peça, na busca de se desvincular das amarras da encomenda, ela – peça - carrega ainda traços de assimilação com este público, talvez por isso justifique grande sucesso em Paris por parte daqueles que a aplaudiram baseado no mal-entendido, conforme dito por Barthes (2007). Ainda, não se pode negar que a própria base dramática da peça, seja pela parábola bíblica ou mesmo pelo conto chinês adaptado por Klabund, possui em seu cerne grandes possibilidades de identificação de linguagem do melodrama⁴⁸.

Assim, acredito existir duas possibilidades de leituras, que podem ou não se convergir, quando da verificação de elementos e características semelhantes ao melodrama na peça analisada. A primeira é quanto ao caráter popular do gênero, a outra pela assimilação do melodrama pelos meios de produção e consumo.

A primeira implica um pensamento de Brecht (1967) quanto ao resgate das peças populares. Tais peças são apresentadas pelo teatrólogo alemão como sendo superficiais, pois seus autores se valem de técnicas banais e comuns, enquanto a representação das mesmas exige apenas certa dose de paixão

⁴⁸ No próprio resumo da obra de Klabund *O círculo de giz*, que Ewen (1899) faz a fim de adentrar nas especificidades da peça de Brecht, pode-se notar que ao mesmo tempo em que a sinopse apresenta uma áspera sátira social, nela também se verifica vários elementos semelhantes ao melodrama, como: reparação de uma injustiça e a busca da realização amorosa, uma jovem moça que é engravidada e fica a mercê da própria sorte, vilões e o herói, filho nobre que assume o trono e coloca fim aos sofrimentos da jovem moça.

aparente pela Arte. Porém, apesar disso, há de se encontrar obras - peças populares - que conseguem se desvincular do simplismo e do modo despretensioso de representação e que, ainda, em seu núcleo, tais peças populares possuem conceitos importantes para o teatro. E deste modo, para Brecht, se faz necessário que a subjetividade desse gênero transcenda para objetividade, pois somente assim, toda a poesia destas obras poderá se tornar situação e não simplesmente representação.

Logo, se o melodrama possui características de gênero popular, em *O círculo de giz caucasiano*, Brecht faz uso de mecanismos de linguagem do popular/melodrama, mas os emprega ao nível da objetividade do épico.

E quando ao fato de o melodrama se prestar apenas como mercadoria, a leitura que se tem é muito próxima da proposta de *Mahagonny*, ou de suas óperas. Ou seja, Brecht outra vez deseja provocar o público, criticá-los com um conteúdo que os aproxima, compor uma estrutura épica no seio melodramático americano – a Broadway. Um lugar que já germinava o que Bentley (1991) vai apontar, no final do século XX, como sendo de gosto popular ridicularizado, no qual a arte é uma mercadoria de entretenimento, monopolizada em sua produção e consumo.

Se Brecht não possuía grande apreço pelo melodrama apropriado ao consumismo fútil, reconhecia nessa forma uma capacidade de articulação com as massas e até se serviu de traços de sua estrutura, porém, se o fez foi como crítica a um modelo, utilizando-se do conteúdo e não da forma.

A peça em estudo, tal como consistia a teatralidade para Barthes (FERREIRO, S/D) ⁴⁹, conjectura um discurso no qual ao mesmo tempo em que a narrativa textual e cênica de Brecht produz um signo esse também é denunciado, o que colabora para uma ação que visa desalienar a representação.

O círculo de giz caucasiano dentre as possibilidades de leitura que a enunciação proporciona, critica o modelo capitalista de propriedade, utilizando-se da crítica ao melodrama com intuito de fazer o público pensar nos valores tão enraizados – propriedade e melodrama – que se tornaram naturalizados,

⁴⁹ Disponível em:

http://amaivos.uol.com.br/amaivos09/noticia/noticia.asp?cod_canal=34&cod_noticia=11372

impensáveis, inquestionáveis. A subjetividade popular entregue aos elevados objetivos de seu nome.

Ao analisar o épico e cotejá-lo ao melodramático, não se propõe aqui colocar os estudos de Brecht acerca do teatro acima ou abaixo do melodrama, mas observar as possibilidades de linguagens e sentidos que suas obras, em especial *O círculo de giz caucasiano*, possam sugerir, sem perder de vista o diálogo formal que as obras do autor mantém com outros estilos teatrais.

3- História, sujeitos e gêneros em *O Círculo de Giz Caucasiano*:

Transformações e Rupturas.

Três recortes perpassaram o eixo dos dois primeiros capítulos, um deles as histórias (lenda chinesa e situação dos camponeses), uma respondendo à questão da outra; outro, a composição do gênero – prólogo, mais a retomada do gênero melodramático em contexto parodiado; e, o terceiro, a construção das personagens - em destaque Grusche e Azdak - que saídas do porão do melodrama, surgem como sujeitos que caracterizam um ideal brechtiano, o de um sujeito que preza pela luta e reivindicação de seus direitos.

Explorando mais essa relação entre história e o surgimento dos gêneros, mais a composição de personagens no universo de exame da peça *O Círculo de giz caucasiano*, objetivo, nessa última parte da dissertação, fechar com uma reflexão sobre esse diálogo, seguindo autores que estudam a composição identitária dos sujeitos desde o século XVIII até meados do XX, como Stuart Hall (2005) e, na poética teatral, Bertolt Brecht.

Brecht foi um profundo conhecedor dos gêneros, dos estilos e das formas poéticas. Ao se dedicar a um conceito formal de teatro que fosse épico, ele teve conhecimento de que a forma (gênero) dramatúrgica das décadas que antecedem a composição de *O círculo de giz caucasiano*, não mais respondia aos assuntos que desde o século XIX, faziam parte do cotidiano, especialmente, na Alemanha.

As complexas revoluções no campo das ciências, das artes e da economia, que caracterizam o período que marca o final do século XIX e início do século XX, fazem com que muitos artistas se disponham a refletir sobre as formas tradicionais das artes frente à recorrente transformação da percepção de sociedade e de seus sujeitos. Sobre esse momento Berthold (2010) escreveu que

A era da máquina havia começado. A ciência empreendeu a tarefa de interpretar o homem como produto de sua origem social. Fatores biológicos foram reconhecidos como forças formativas da sociedade e da história. Numa época em que a sociologia começou a investigar a relação do indivíduo e da comunidade e a derivar novas teorias estruturais das mudanças observadas na vida coletiva, os historiadores da cultura claramente precisavam também de novas categorias de classificação. [BERTHOLD, 2010: 451]

Várias foram as manifestações artísticas que, influenciadas por estas transformações, colocam em xeque as tradições. No teatro, muitas peças procuravam provocar o espectador, destruir elementos da tradição, matar o luar sentimental e o academicismo burguês. A linguagem passou por certa desintegração e inclusive pregou a inverossimilhança; como uma das saídas o texto explode, torna-se absurdo. Nesse momento, fala-se em outras expressões que estão para além do expressionismo, nascem ideais - vanguardas - que foram denominadas surrealismo e dadaísmo futurismo⁵⁰, Estas expressões não se configuraram em estéticas particulares, mas em um comportamento: insubmissão frente a tudo, recusa de impasses intelectuais, da lógica, da razão, do banal, uma volta ao começo (ASLAN: 2008).

Para refletir sobre arte e sociedade – principalmente em peças e espetáculos teatrais, esses dois teóricos – Hall e Brecht – fazem, respectivamente, uma abordagem das transformações do sujeito nesse período e a recepção dos artistas nesse momento de efervescência intelectual

É com esse viés, seguindo o exposto por Berthod (2010) quando fala da necessidade de novas teorias e categorias de análise que dessem conta das profundas mudanças na sociedade e portanto, nas artes, que trago Stuart Hall (2005), - em seus estudos sobre os mecanismos que levaram a reconfiguração das identidades dos sujeitos-, para fazer uma relação com a construção das personagens na peça *O Círculo de giz caucasiano* que, no universo do

⁵⁰ Surrealismo e dadaísmo futurismo: movimentos de vanguarda do início do século XX os quais em comum além da reação contra o naturalismo, buscavam a desintegração da linguagem, a explosão da noção de personagem, fragmentação da noção do autor e do espaço, procurando um sentido de provocação em suas obras. (ASLAN, 2008: 122-126).

metateatro, carrega, à primeira vista, uma maquinaria e sujeitos com sombras melodramáticas.

Uma das pesquisas das formas teatrais referentes à crise formal dos textos teatrais, que desencadeou várias formas de pensamento no século XX, é a de Peter Szondi. Szondi (2001) que apresenta um panorama deste período a partir de cinco dramaturgos⁵¹, os quais, mesmo não agindo no sentido de ruptura, acabam por provocar uma tensão na forma do Drama, posto que os conteúdos nascentes daquele século apontavam para uma concepção de sujeito longe daquele que inspirou a configuração do Drama - o sujeito cartesiano. Dos conteúdos públicos, as novas personagens são construídas à luz da nova realidade que se instaurava nos fins do mesmo século e início do XX, um sujeito sociológico.

Szondi (Op. cit.) constata essa situação na construção das peças selecionadas para seu estudo e aponta como elementos de “infração”, na construção do drama, a inclusão cerrada da narrativa e a quebra do diálogo como instrumento de decisão. Em decorrência disso, e sendo o estilo dramático o esteio dramático destes autores, eles acabam sobrecarregando suas obras com elementos épicos, pois já buscavam reproduzir, de certo modo, os conflitos sociais ou pessoais mais enfáticos que emergiam naquele contexto. No entanto, na forma, as peças destes dramaturgos ainda partiam de uma convenção dramática na construção, mas cujo sujeito não era mais dono de suas atitudes, assim como a concepção das personagens.

Recorro a esse estudo pelo fato de que Bertolt Brecht concebeu uma forma melodramática, ou, serviu-se de um conteúdo melodramático, como metateatro, para construir sua peça épica. Dessa estratégia dois sujeitos são esperados: um que respaldava o gênero sério, como o drama e seu primo pobre – o cartesiano – e outro, o anunciado na apresentação da peça, o campesinato.

Mesmo bastante comentado por estudiosos desse período, faz-se necessário retomar a idéia central do autor em *unir dialeticamente história e*

⁵¹ São eles:

Henrik Johan Ibsen (1828-1906)

Anton Pavlovitch Tchékhov (1860-1904)

August Strindberg (1849-1912)

Maurice Polydore M. Bernard Malterlinck (1862-1949)

Gerhart Johanm Robert Hauptmann (1862-1946)

sistema e, para o momento, trago as palavras de Sílvia Fernandes que, sobre o estudo de Szondi, comenta:

Na época que escreve, meados da década de 1950, Szondi constata que as peças compostas com diálogos trocados entre personagens, como uma conversa cotidiana, são incapazes de expressar as novas contradições da realidade. E localiza a crise da forma dramática muito antes, por volta de 1880, quando a crescente complexidade das relações sociais já não cabe no mecanismo do drama absoluto que se estrutura a partir das relações intersubjetivas dos personagens [FERNANDES, 2010: 154].

A análise de Szondi sucede (1950) a prática exercida por Brecht; logo, ele tem como material de análise, o estudo das nascentes de composição de variadas formas de manifestação, desde um sujeito perdido até o sujeito social.

Para traçar um breve caminho e justificar que questões de ordem social inserem-se em gêneros antecedentes ao estudo de Brecht, em especial o melodrama, apresento dois momentos do gênero - seu surgimento na França e o melodrama de costumes e naturalista-, como tentativa de relacioná-los com as mudanças na concepção do sujeito moderno.

Das três concepções distintas de identidade apresentadas por Hall (2005), a saber: a configuração do sujeito do iluminismo, do sociológico e do sujeito pós-moderno, valho-me da passagem do sujeito iluminista ao sociológico, sendo este último correspondente ao perfil das identidades do teatro épico brechtiano, para assim, compreender como as transformações da concepção de sujeito levam à transformação ou releitura do gênero melodramático.

Ao se constatar que os homens passaram e vêm passando por frequentes transformações ao longo da história, o que não necessariamente seria preciso recorrer a forte embasamento teórico para fazer essa assertiva, visto a própria história da humanidade, poder-se-ia refletir como as figuras dramáticas tanto como as platéias vêm se modificando ao longo do tempo.

As mudanças na compreensão dos conceitos de identidades e, por consequência, de sujeito, cerne de alguns estudos de Stuart Hall, são discutidas pelo prisma da sociologia e da história. Em *A identidade cultural na pós-*

modernidade (2005), esse autor apresenta o panorama do homem moderno que, segundo ele, compreende o período renascentista⁵² até os dias atuais.

Em especial quando da Revolução Francesa, seguida do movimento Iluminista, além de um considerável aumento da plateia nos espetáculos teatrais, mudou-se, também, o perfil do público que frequentava os teatros, especialmente, na França. Segundo Thomasseau (2005), o aumento de um público advindo de classes populares nos teatros franceses, no período da Revolução - que tem seu ápice com a queda da Bastilha em 1789 – conduz o próprio teatro a uma nova convenção estética: o melodrama.

O prestígio da estética melodramática por um novo público, os burgueses, se deve ao fato de o gênero ir na contramão de um teatro anticlerical e daqueles teatros marcados por um discurso pessimista, sombrio e tenso, chamado de *noir*. Ao mesmo tempo, acalmava tentativas mais ousadas de um teatro de Revolução, ao evidenciar os valores da família, da virtude, da honra e do senso de propriedade. (Op. cit: 14).

O sujeito do iluminismo é verificado como um indivíduo acrescido de razão, consciência e ação, no qual o centro essencial do “eu” era a identidade de uma pessoa, e esta era imutável e indivisível (HALL, 2005), ou seja, a subjetividade do homem permanecia a mesma desde seu nascimento até sua morte. Esta nova concepção de sujeito é movida pela ruptura de um pensamento teocêntrico para um antropocentrismo, impulsionado pelos movimentos da Reforma Protestante, do Humanismo Renascentista, das Revoluções Científicas e do Iluminismo (Op.cit: 25-26). A partir de Descartes (1596 – 1650) com seu “sujeito cartesiano” e de Locke (1632 – 1704) com o “indivíduo soberano”, Hall, aciona os dispositivos conceituais que o ajuda a estruturar a ideia do “sujeito do iluminismo”.

A respeito da ideologia religiosa pode-se dizer que a mesma ainda mantém-se muito arraigada tanto na crítica Iluminista, quanto nas obras de melodrama. O próprio lema da Revolução Burguesa é construído à luz de conceitos cristãos: *Liberdade, Igualdade e Fraternidade*. Hall (2005) escreve que Descartes repara-se com a religião ao colocar Deus como o “Primeiro Movimentador” para depois explicar o mundo em termos mecânicos e

⁵² Um adendo na relação que aqui se faz de sujeitos e gêneros, Szondi (2001) verifica também no período renascentista o surgimento do drama da época moderna - quando a forma dramática suprime o prólogo, o coro, o epílogo e centra-se nas relações inter-humanas.

matemáticos. Em comum, os melodramaturgos do período, mesmo que se afastem das temáticas religiosas, acabam por pautar suas obras sob a moralidade cristã. Thomasseau (2005) diz que a “providência” é o Deus no melodrama, que coloca a moral acima dos dogmas e incita a tolerância na vida religiosa.

A figura do “sujeito soberano” também pode nos levar a um paralelo, nas devidas proporções, com o melodrama. Acrescido de razão, o sujeito soberano, estava suscetível a sofrer as consequências de suas práticas. Assim, encontravam-se nos melodramas as indicações de práticas virtuosas e corruptíveis, como que um modelo a auxiliar o homem da razão em suas práticas cívicas, familiares, religiosas e sociais. As práticas corruptíveis eram sempre punidas ao fim da trama de forma exemplar.

Ainda, soma-se à análise, a ideia de um indivíduo para o qual existe uma identidade una, singular e indivisível (HALL, 2005). No melodrama os personagens possuem traços definidos, bem particulares e, distribuídos por uma divisão maniqueísta, os papéis dramáticos se caracterizam com certa identidade una por excelência: não se modificam durante sua trajetória em cena. A identidade dramática é indivisível com heróis e heroínas sempre bons, e o vilão tem como único objetivo corromper a sociedade e seus membros.

Nesse contexto, concebe-se, no fazer teatral e, em especial no drama, gênero sério consagrado nesse século, um sujeito capaz de mudar seu destino. E mesmo o melodrama não carregando algumas dessas especificidades, trazendo à baila um sujeito concebido pela imagem popular ou na esteira do discurso religioso, carrega duas características marcantes da produção desse momento, como vimos na retomada do discurso salomônico no metateatro de Brecht e a introdução de personagens mais populares.

Deste modo, pode-se perceber que o surgimento do melodrama na França está relacionado com a mudança do público, com as transformações sociais e históricas da Europa acarretadas desde Renascimento; e, nesse novo contexto em que o homem coloca-se no centro do universo, nasce o sujeito moderno que, por sua vez, consolida-se no século XVIII, quando dos ideais iluministas. Tudo isso contribuiu para as transformações dos gêneros teatrais tradicionais do período.

Com o decorrer do tempo, as transformações ocorridas na sociedade acabam por incidir no estilo do gênero melodrama, com a inserção de novas temáticas e personagens- diversificando os tipos melodramáticos, e ainda uma variação na estrutura dramatúrgica das peças, por exemplo, a soma de mais dois atos na freqüente regra de três atos e o recorte e justaposição de cenas. Thomasseau (2005) classifica essas obras de Melodrama Romântico.

O Melodrama Romântico está situado em um período entre o melodrama clássico, visto aqui à luz do sujeito do Iluminismo e do Melodrama Diversificado, que buscará ser compreendido pelo sujeito sociológico.

Nesta segunda concepção de identidade, vista pelo viés de sujeito sociológico, verificam-se dois fatores terminantes: o *Darwinismo* e o surgimento das novas ciências sociais. Observa-se e destaca-se entre os novos conhecimentos da sociologia a crítica ao “individualismo racional” do sujeito cartesiano:

Em consequência, desenvolveu uma explicação alternativa do modo como os indivíduos são formados subjetivamente através de sua participação em relações sociais mais amplas; e inversamente, do modo como os processos e as estruturas são sustentados pelos papéis que os indivíduos neles desempenham. Essa “internalização” do exterior no sujeito, e a “externalização” do interior através da ação do mundo social, constituem a descrição sociológica primária do sujeito moderno e estão compreendidas na teoria da socialização. [HALL, 2005:31].

Como se vê na citação acima, a subjetividade do sujeito estaria agora em suas relações com os meios culturais e sociais que o cercam. Uma transformação que eleva a importância das relações públicas na concepção de identidade.

Não muito oposto como foi visto, o melodrama sofre modificações em sua trajetória e, entre os anos de 1848 e 1914, Thomasseau (2005) classifica as obras do gênero como Melodrama Diversificado, os quais subdividem em: melodrama militar, patriótico e histórico; melodrama de costumes e naturalista; melodrama de aventuras e de exploração; melodrama policial e judiciário. Isso se deve às variantes sociais, políticas e artísticas europeias da segunda metade do século XIX.

Nesse contexto de transformações, um dos estilos melodramáticos deste momento que é destacado para este estudo é *melodrama de costumes e naturalista*. Para Thomasseau (2005) esse estilo buscou ecoar “*pinturas de meios sociais*”. Não diferente de seu surgimento na França, o melodrama de costumes e naturalista, buscou tratar dos temas de forma a reconciliar as classes, mas, agora sobre o pano de fundo das temáticas sociais. Entretanto, esse estilo moralizador de reconciliação das classes se desgasta, e o melodrama trilha caminhos sociais voltados a sublinhar violentamente os contrastes entre os ambientes dos ricos e dos despossuídos. Nos melodramas desse período podem-se encontrar tramas costuradas pelas relações de dinheiro e preconceitos sociais, e na cenografia a relação castelo/choupana, ou seja, ambientes detentores de riqueza e poder em oposição aos ambientes dos despossuídos (THOMASSEAU, 2005).

O próprio contraste entre ambientações já implica um juízo de relações sociais que se confrontam. Em *O círculo de giz caucasiano* o desenho do castelo/choupana, mesmo que sugestionado por meio da narrativa, acaba por confrontar dois níveis de classes.

Retornando à concepção do sujeito sociológico (HALL: 2005), apesar de o perfil dos sujeitos se modificarem, o dualismo “matéria e mente” de Descartes - no sujeito do iluminismo, é posto nesta nova ideia de identidade no domínio “indivíduo e sociedade”. Assim a relação entre entidades conectadas, porém separadas, ainda permanecem. Tal como, permanece a polaridade do gênero: por um lado, uma nova concepção da sociedade burguesa; por outro, a classe proletária, o que antes se versava na alternância de classe aristocrata e classe burguesa.

Ainda, os melodramas de costumes e naturalistas, mesmo que mais contidos frente aos discursos artísticos deliberadamente políticos e provocativos do início do século XX, buscou, à sua maneira, ecoar ideias de caráter social em correlação a um público tocado pelas transformações do pensamento humanista do final do século XIX. Em relação a esse aspecto, coloco mais uma citação de Thomasseau:

Em 1871, o teatro da Porte de Saint-Martin foi destruído por incendiários. A sala de espetáculo foi reconstruída em 1873 e Dennery traz-lhe novamente os espectadores com *As Duas Órfãs* (1874). O extraordinário sucesso da peça relança a voga do melodrama até aproximadamente os anos de 1890, quando a

passa a ser o veículo privilegiado das ideias socialistas, antes de tornar a cair em relativo esquecimento durante os primeiros anos do século XX. [THOMASSEAU, 2005: 97]

E ainda:

Em torno do final do século, este tipo de melodrama se carregará novamente de fortes reivindicações sociais, no clima de insegurança provocado pelos movimentos anarquistas, pelos protestos operários, pela ascensão do socialismo internacional e pelos escândalos financeiros. Em 1895, um antigo café-concerto do boulevard Barbès, o Formi, chegou a especializar-se na representação destes melodramas sociais e socialistas. [Op. cit: 108]

De tal forma, pode-se considerar que os pensamentos de cunho mais social e até mesmo crítico permearam a estética melodramática desse período, acompanhando as modificações das identidades de um sujeito mais voltado para a relação social. No entanto, mesmo nestes melodramas os sujeitos da cena ainda estão sob a égide do iluminismo, suas reivindicações sociais, mesmo que distantes das reconciliações de classe, não apresentam indivíduos formados através de sua relação homem-sociedade e vice-versa. As reivindicações sociais são pano de fundo, temas, e não forma objetiva de linguagem de uma atuação social.

O sujeito sociológico definido por Hall (2005) parte da influência mútua entre o “eu” e seu meio social, qual seja, o sujeito vai construindo sua identidade a partir da relação com os mundos culturais “exteriores”, é o mundo pessoal e público em correlação na formação e modificação da identidade do sujeito.

Essa observação seria um dos pontos que implicaria na negação de uma leitura dos personagens Azdak e Grusche por um viés apenas do melodrama, pois suas ações versam para questionamentos e soluções da sociedade e não apenas do indivíduo, pois a mudança na sociedade para Brecht poderia implicar na transformação do sujeito e inversamente.

O fortalecimento de pensamento, no qual o sujeito é identificado a partir das relações entre sua individualidade e os reflexos sociais que o cerca, encontra no teatrólogo alemão Bertolt Brecht um dos seus principais representantes, quando

suas obras alcançam projeção no início dos anos de 1930, mesmo período de ascensão do nazismo.

Os estudos de Bertolt Brecht sobre o teatro são consonantes aos princípios de análise de um sujeito sociológico, seja na importância das novas ciências para compreensão do homem, na relação indivíduo e sociedade, ou, na perspectiva mais perturbadora dessa concepção: a da *figura do indivíduo isolado, exilado ou alienado, colocado como pano-de-fundo da multidão ou da metrópole anônima e impessoal*. (HALL, 2005: 32). Assim, Brecht, como muitos dos artistas deste período, voltavam-se ao passado com ares de rebeldia, condenavam as estruturas e as práticas do que se torna conhecido como velho teatro.

Na Alemanha no final do século XIX - mesmo período em que alguns lugares na França tendem a melodramas sociais e socialistas e na Espanha, como apresenta Jiménez (S/D), algumas obras do gênero ganham contornos das classes mais baixas e confrontos entre poderosos e opressores, Berthold (2010) aponta que eram exigidos dos poetas e dramaturgos que abordassem os problemas de sua época, e ainda, que adentrassem em questões mais lúgubres como a fome e a miséria, pois caberia ao poeta uma participação ativa nas questões de ordem pública. O que posteriormente é vivenciado por Brecht na República de Weimar de forma mais efetiva e dialógica, como apresentado no capítulo anterior.

Portanto, faz-se necessário compreender o contexto histórico e social alemão no qual esses recentes pensamentos artísticos surgiam a fim de perceber qual era o cenário em que se engendraram os pensamentos de Brecht sobre o teatro. Mesmo que no capítulo anterior, tenha abordado algumas questões desta ordem. A respeito da Alemanha, sabe-se que o atraso na “corrida imperialista” compõe um dos fatores que são determinantes para a busca de uma paridade entre o poderio econômico e armamentista com o domínio territorial, como apontam os extratos abaixo:

A Alemanha tenta, por vias diplomáticas ou pela agressão militar, sobretudo, se apropriar de espólios e determinadas regiões controladas por outros impérios, o que gera tensões. [...] Os desgastes produzidos e as tensões a que a população está submetida requisitam, então, canais de expressão, os quais podem ser encontrados na arte. Esta passa a ser refúgio para as

peças manifestarem suas angústias e inquietações; e, dada a opressão, evidenciam-se acentuadamente as questões expostas, como, por exemplo, acerca da *inutilidade*. [...] A derrota arrasadora da Alemanha se reflete nas condições de vida da população. [...] O espírito da Revolução de 1917 desembarca na Alemanha, como em outros países, mas talvez seja na Alemanha seu *locus* privilegiado, porque, segundo Marx, a revolução dar-se-ia onde a chegada a determinado padrão de desenvolvimento das forças produtivas e das contradições a elas inerentes possibilitaria a constituição das condições objetivas para efetivar a ruptura. No entanto, a revolução se dá primeiro na Rússia Czarista, [...] Assim, o contexto histórico é de natureza bastante rica e variegada. Brecht acompanha esses problemas todos: as massas empobrecem, adoecem, morrem de fome [...]. [SOBRINHO, 2011: 13-14].

Esta é a época tumultuosa e rebelde que, segundo Muniz (S/D), descreve, os problemas fundamentais do período: a luta pela emancipação social da humanidade. E o termo emancipar é o que melhor convém para esse contexto, pois como verifica Hall (2005: 30) é a partir de uma ideia mais social do sujeito que o *indivíduo passa a ser e “definido” no interior dessas grandes estruturas e formações sustentadora da sociedade moderna*.

Erwin Piscator ⁵³ (1893–1966) e Brecht tornam-se artistas com relevância significativa na Alemanha de um modelo de teatro que se dispunha a tratar não apenas das questões emancipadoras do homem e da sociedade, como também, emancipadoras do próprio teatro. O trabalho de Piscator pode ser considerado um prelúdio ao de Brecht, partindo do pressuposto que o realismo narrativo de Piscator é um dos pontos de partida de Brecht.

O ato de narrar, próprio da instância épica, é o fio que conduz tanto o teatro de Piscator quanto de Brecht, no entanto, Piscator procurou apresentar a História (no sentido histórico), mostrar o mundo, enquanto Brecht buscou apontar a relação do homem e a História

É surpreendente que o poeta tenha influenciado mais o teatro e o diretor do que o drama. Muitas tentativas de se chegar a um entendimento com o presente político e social se voltam para Piscator, e muitas tentativas de se criar uma nova forma dirigem-se a Brecht. [IHERING, apud Bentley, 1991: 425]

⁵³ Encenador e produtor de teatro, junto com Brecht, é considerado um dos grandes expoentes do teatro épico e político.

Brecht termina por cunhar o termo “teatro épico” a fim de responder a um anseio formal de um tempo, que desde as vanguardas artísticas já se podia perceber, a necessidade de emancipar o homem e confrontá-lo com suas relações históricas e sociais, por meio de uma estrutura narrativa. O teatro épico de Brecht é um teatro narrativo.

Dos gêneros matriciais, o épico, foi o que melhor serviu de apoio para as formulações práticas e teóricas do teatrólogo alemão, pois tanto a forma dramática e a forma lírica⁵⁴ restringiam, de certo modo, a amplitude que Brecht buscou tratar os temas. Quando Brecht procurou romper com a tradição do drama, referendando os conceitos práticos e teóricos do gênero épico, ele busca um teatro que seja narrativo e é a ideia de narrativa que melhor traduz o conceito deste gênero.

É pela narrativa que o teatro de Brecht buscou dar vazão as complexidades de um sujeito que não é mais compreendido como individual, no qual sua capacidade de raciocinar e pensar se opõe ao cartesianismo, uma vez compreendido que essas faculdades são fruto, antes e/ou simultaneamente de suas relações com o meio social e histórico. O que não mais se sustentava em uma forma dramática.

Todavia, em nenhum momento cabe dizer que Brecht buscou reestabelecer a natureza do gênero épico, e sim pinçar, neste gênero, determinados traços linguísticos e formais que melhor contribuiriam para a ideia de um teatro que pudesse revelar o homem em sua amplitude e contradições, entendido pelas suas marcas históricas e as suas relações sociais, compreendendo assim a ideia de um sujeito sociológico idealizado por Stuart Hall.

⁵⁴ Importante salientar que Brecht vale-se também de ambas as formas em suas composições, até mesmo porque suas obras possuem certo caráter híbrido de estilos.

Tempo e Espaço:

A mensagem é clara: durante a execução de “Lili Marlene” a luta pára, a guerra faz uma pausa. Entretanto, o caráter quase mágico da canção no mundo diegético é transmitido de outra forma ao espectador do filme, através da montagem que mostra cenas em tom documental de guerra e destruição antes e depois da música. “Lili Marlene” oferece às tropas apenas um descanso, um momento de contemplação, mas não um momento de reflexão, de questionamento. Através da montagem, Fassbinder, realiza o oposto com o público que assiste ao filme. [CRUZ, 2008: S/P] ⁵⁵.

João Paulo Cruz (2008, S/P) nota a relação entre Brecht e melodrama no filme *Lili Marlene* do Diretor Rainer Werner Fassbinder, ao dizer que Fassbinder *cria um melodrama distanciado ao mostrar o estranhamento de uma história de amor*. O uso recorrente da mesma canção de forma “calculada” e “sistemática” age em seu diverso acionamento de modo contrário ao contexto de canções emblemáticas do cinema. Um dado interessante apresentado por João Paulo Cruz é que a música estabelece significados opostos dentro e fora da narrativa cinematográfica de Fassbinder.

A retomada de características melodramáticas por gêneros e práticas artísticas no século XX é bastante recorrente. Jesús Martins- Barbero (2003) chega a dizer que o melodrama agrada a “latinidade” e, deixando de lado as severas críticas ao gênero⁵⁶, podemos perceber qualidades desta estética em quase todas as expressões artísticas, principalmente aquelas voltadas para um grande público que se apresenta, segundo Martín-Barbero, como

Em forma de tango ou telenovela, de cinema mexicano ou reportagem policial, o melodrama explora nessas terras um profundo filão de nosso imaginário coletivo, e não existe acesso à memória histórica nem projeção possível sobre o futuro que não passe pelo imaginário. [MARTÍN-BARBERO, 2003: 316].

Alguns estudos trazem essas confluências do gênero melodramático com outras estéticas artísticas voltadas para um público heterogêneo, como exemplo

⁵⁵ Disponível em: http://www.elo.uerj.br/conteudo/artigos/quem_ouve_lili_alemanha.html

⁵⁶ Quando se fala de rigorosas críticas ao gênero melodrama, podemos recorrer, por exemplo, as críticas de Theodor Adorno quanto aos ideais iluministas de mitificação das massas (ADORNO, 2002, 05-44) e/ou Gil Vicente Tavares em seu artigo *A Melodramática Indústria Cultural*, S/D.

os circos-teatros no Brasil. Dentre esses estudos, cito os realizados por Paulo Merísio (2009), os quais apontam aspectos em comum entre o melodrama e os circos-teatros, com a intenção em satisfazer o gosto da plateia. O maniqueísmo e o conflito gerados pelo embate dos pólos dramáticos opostos são recheados de truques, peripécias, revelações e auto-reconhecimento nas personagens e autenticado pelo público inserido no imaginário coletivo. Também pode-se constatar que os espetáculos melodramáticos e circo-teatros apostam muito mais no aspecto plástico, portanto visual, em detrimento do texto, visto as complexidades de cenários e suas diversas ambientações.

Ainda, nesse campo de estudo, há os de Neide Veneziano (2008) que assinala a relação entre o melodrama e o teatro de revista no Brasil e como eles garantem o acesso ao gosto popular acabam sendo consideradas inferiores às outras estéticas, cujos códigos eram inatingíveis ao grande público. Ainda, ambos os estilos tinham forte capacidade de despertar emoções e diversão nas plateias, a diferença estava na música, pois no melodrama, ao contrário do teatro de revista, ela não era parte efetiva da dramaturgia, apenas sublinhava as emoções das cenas.

Para além de uma plateia variada, há também traços em obras de dramaturgos que vislumbram um lado oposto de composição de público, pelo menos é o que sinaliza Guinsburg (1994) quando diz que não somente o melodrama, mas também o folhetim são identificados na arte de Nelson Rodrigues, juntamente com outros estilos estéticos. Além de Guinsburg, Ismail Xavier (2003:165) acrescenta que o teatro *rodriguiano situa-se num ponto de interseção*, pois apresenta forma e núcleos temáticos tanto do drama moderno quanto do *melodrama popular e seus excessos*. Mas, mesmo que utilize elementos típicos do melodrama, o seu uso manifesta uma crise de valores contrários ao gênero.

No estudo de Jardim (2008), há a observação da função do gênero em alguns contos de Eça de Queiroz quando a autora apresenta que, mesmo não sendo apreciador do teatro melodramático, o escritor português se utiliza da estrutura do melodrama de forma a criticar os românticos ao mesmo tempo em que busca por meio de uma leitura prazerosa provocar a consciência do leitor. Nesse contexto, destaco duas de suas falas:

Pelos textos não ficcionais de Eça é possível depreender que o escritor não aprecia o teatro melodramático, tanto praticado na França como em Portugal, mas reconhece seu alcance. Talvez por isso mesmo ele se sirva de sua estrutura, para intensificar sua ironia por meio de uma articulação típica romântica prova-se uma falha ou um erro desse comportamento. [JARDIM, 2008: 128]

Ainda:

Eça assimila que o melodrama é um modelo aceito e compreendido pela sociedade da época. Sendo assim, seria mais fácil “plasmar” a sua crítica (quando ataca os românticos) e despertar consciências (ele acha Portugal uma nação sem desenvolvimento), já que a leitura seria prazerosa e absorvida, em tese, por essa sociedade, além de ironicamente tomar um modelo romântico de sucesso e fazer dele um ataque aos próprios românticos. [Op. cit: 131].

Como vimos Brecht, ao escrever *O círculo de giz caucasiano*, foi mais um escritor que também faz uso de elementos e características que se assemelham ao melodrama, mas como metateatro, a recriação aponta para um viés oposto a da interpretação romanceada.

O Oriente e suas produções teatrais fascinavam pela narrativa e a forma o teatrólogo alemão, contexto que lhe deu um outro olhar sobre a composição ocidental, o qual contribuirá no movimento de suas obras. O drama ocidental será o seu mote, em constantes embates com o teatro do passado que, por via de fato, ainda se fazia presente, impulsionando suas considerações acerca de uma nova arte de representar.

A luta de classe marxista perpassaria para suas obras não apenas nos embates sociais que ele apresentava, mas, no conflito constante entre os estilos. Desta maneira pode se pensar que seu teatro buscou uma antítese da tese dramática, como ele diria em diálogo de “*A Compra do Latão*”: *de uma crítica do teatro nasce o novo teatro* (BRECHT, *apud* Peixoto, 1981: 29). Ou ainda:

Copiar não é o “caminho mais fácil”. Não é uma vergonha. É uma arte. Ou seja, é preciso tornar a cópia uma arte, precisamente para que não se verifique nem uma redução a fórmulas, nem rigidez alguma. Olhe para citar minha experiência pessoal desse processo, como dramaturgo, copiei a dramática nipônica, helênica e elizabetana, e, como encenador, os arranjos de cênicos do cômico popular Karl Valentin e os esboços de Caspar Neher, e não me senti, nunca, menos livre. [BRECHT, 2005a: 220].

A prática de Brecht aciona também um dos pensamentos de Tzvetan Todorov (1980:46) sobre as indagações acerca da origem dos gêneros. O autor defende a ideia de que *um novo gênero é sempre a transformação de um ou vários gêneros antigos: por intervenção, por deslocamento, por combinação*, poder-se-ia de modo comparável, compreender o novo estilo épico, ou, forma épica de teatro de Brecht.

Vitor Hugo em seu prefácio de Cromwell (1827), defendeu a mistura harmônica do belo e do feio no mundo, apontando que há um hibridismo entre os gêneros, sempre os contextualizando em seus respectivos espaços e tempos. Segundo Hugo, o trágico e o cômico, o lírico e o épico coexistem nas obras.

E, se o sublime é para Vitor Hugo uma representação da alma expurgada pela moral cristã e o grotesco a reprodução da besta humana, encontra-se no esteio narrativo da fábula de *O círculo de giz caucasiano* - em seu arcabouço bíblico - o seu lado sublime, é na contra-argumentação brechtiana o seu lado grotesco. Como diria Esslin (1979: 118): *e de fato a linguagem vigorosa e desassombrada da Bíblia de Lutero permeia os escritos do ateu e blasfemo Brecht*.

Todavia, se falamos de contrários como engrenagem da Arte, parafraseando Victor Hugo (2007) repousa sobre o tribunal de Azdak, lugar da sordidez grusniana, o seu contraste: Grusche, a personagem que é *"livre de toda mescla impura"*, no seu percalço ela caminha tal como *"o sublime rodeado de todos os grotescos."*

O metateatro de Brecht, naturalmente concebendo personagens tipos à luz de sua época, aponta para um gênero híbrido, cuja forma renasce de releituras de outras formas, bem como atualiza seu texto com o universo dos sujeitos de seu período.

Os tempos se modificam, os costumes se transformam, as políticas se invertem a partir das transformações do sujeito e, não diferentemente, os gêneros dramáticos evoluem em concomitância com as evoluções do homem como confere Todorov (1980: 49/50) quando diz que os gêneros se comunicam e apresentam aspectos constitutivos com o meio social no quais eles ocorrem e se relacionam.

Aqui, destaco a concepção da plateia para a qual a peça foi montada: Broadway. A missão moral e civilizatória que era apregoada principalmente nos textos dos melodramas pós Revolução Francesa, implicava na valorização da família, tolerância religiosa, amor à pátria e respeito às hierarquias. Com o passar dos tempos modificam-se os valores, aperfeiçoa-se – ou corrompe-se – o sistema de capital, e como lembra Xavier (2003: 98) as volatilidades das morais negociadas, continuam confortando com eficiência as consternações e as chagas que envolvem os diferentes grupos, classes, etnias, identidades sexuais, nações, entre outros.

Desde o surgimento do melodrama, verificado aqui em correlação com as ideias de um sujeito do iluminismo, seus passos em terrenos sociais em contato com um sujeito sociológico, o melodrama apresenta-se como gênero de importância na compreensão das modificações do sujeito e evolução do discurso.

Chartier (1990) ao discorrer sobre as leituras camponesas da França do século XVIII verifica que Bíblias, versões abreviadas e histórias da Bíblia eram os livros frequentemente mais encontrados nas casas dos camponeses. Brecht foi um exímio conhecedor da Bíblia. O teatrólogo alemão chegou a responder que seriam os escritos bíblicos sua maior influência literária, quando questionado por um repórter (ESSLIN 1979).

Bornheim (1992) e Barthes (2007) apontam que mesmo sendo *O círculo de giz caucasiano* uma releitura de uma fabula chinesa, seria difícil não fazer aproximações com a história bíblica de Salomão. Segundo Esslin (1979) Brecht usa-se com maestria dos assuntos bíblicos por meio da justaposição, paralelismo, repetição e, em especial a inversão – uma das marcas da paródia.

O discurso antigo, o arcabouço bíblico, interage com as enunciações de cada tempo. Em *O Julgamento de Salomão* e *n' círculo de giz caucasiano* há orientação do discurso para uma terceira pessoa, o público, que irá influir na perspectiva formal e de conteúdo que é apresentado. A forma poética, tal como a linguagem, são diferenciadas pelas condições socioeconômicas de cada época. As observações acerca de Brecht e do melodrama confere uma perspectiva dialógica entre as poéticas, compreendendo que a peça em análise sob forma de teatro épico cunhado por Brecht, investe na tradição de forma e estilos, como exemplo o melodrama, a fim de ultrapassá-los de forma crítica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa formal é incessante, a linguagem teatral é questionada de maneira profunda. Dialoga com a tradição para ultrapassá-la, e o faz criticamente. O discurso não é desprovido da poética. Pelo distanciamento operado no espaço e no tempo, questões cotidianas, tidas como habituais e eternas, podem ser vistas com estranheza e, portanto, retirada a crosta do cotidiano, cria-se a possibilidade de serem modificáveis.

[AGENOR BEVILACQUA SOBRINHO]

As dificuldades em estabelecer relação entre o melodrama e o teatro épico de Bertolt Brecht nascem não somente das diferenças existentes no contexto sociocultural de cada um deles, mas também do grande aspecto pejorativo que foi, e ainda é, dedicado ao primeiro gênero. É certo que a estrutura melodramática parte de uma composição muito simples: de um lado está a luta do bem contra o mal e, de outro, conseqüentemente, a busca pela reparação de uma injustiça e/ou a procura de uma felicidade amorosa.

Além disso, acrescenta-se a essa questão a ideia de um gênero popular e seu apelo para os aspectos visuais em detrimento da literatura. E assim têm-se os componentes básicos para que críticos e historiadores assentarem o melodrama em um nível dramaturgico e estético inferior aos das grandes obras dramáticas.

Ainda, outros fatores contribuem para a desqualificação do melodrama por parte de alguns críticos, um deles está ligado a sua consolidação na França, quando da ascensão do Regime de Napoleão em 1799, momento em que alguns autores de melodramas foram complacentes com o poder estabelecido, seja para não terem suas obras censuradas e/ou aproveitar do entusiasmo popular estabelecido na época. O Próprio Brecht (1967) aludiu sobre a relação das peças populares e certos regimes políticos, pois para ele determinados governos projetam em seus povos os reflexos de algumas destas obras: falta de pretensão

e desconhecimento. Mais tarde, as críticas ao gênero partem do princípio da utilidade mercadológica a qual o melodrama se prestou.

No entanto, retirando a poeira sobre o gênero, pode-se perceber que seus recursos linguísticos e de enunciação podem servir a necessidades outras – objetivas - do teatro, que não apenas do desprezível e superficial das peças populares à prostituição mercadológica da arte de consumo perante seus clientes impotentes. Comparação que é feita por Brecht (2005) ao se referir à indústria cultural estadunidense logo após a negativa do *círculo de giz caucasiano* pelos produtores da Broadway.

Assim, na primeira parte desta pesquisa identifiquei e analisei elementos e características do gênero melodrama na peça de Brecht, em específico no metateatro, comparando e apontando o diferencial brechtiano que conduz a uma leitura parodiada do gênero.

A paródia se apresenta ao longo da análise como um jogo de comparação à reminiscência literária teatral: o melodrama. Constitui-se assim o discurso crítico, transformador, pois que adquire novas significações após o destronamento do gênero. Neste sentido, o caráter paródico não pode ser emprestado aos fins de uma técnica simplesmente voltada ao riso ou a uma linguagem de desprezo, uma vez que, como verificado, percebe-se como o recurso paródico vai para além do risível e, principalmente, porque é um recurso extremamente crítico em si e distanciador. A constar que, a partir da “abertura da peça”, o leitor é levado a uma postura marcadamente anti-ilusionista, distanciada (com prólogo, autor, música): é um teatro que não esconde ser teatro, máscara, disfarce, acumulando a função da peça dentro da peça.

Em seguida, busquei recuperar as etapas do fenômeno teatral (autor-obra-público) tanto no melodrama como no épico e, assim, constatar mais uma vez, que o recurso paródico cria um texto paralelo e não reverenciador do texto anterior.

Brecht é dos que não tem medo de tomar modelos. Ele cria uma paródia com *O Círculo de Giz*, mas não reverencia o melodrama. Ele parodia e logo constrói personagens à luz do recurso cômico e ingênuo, porém crítico, principalmente na construção da personagem Azdak, que se configura como o exemplo do destronamento, quando cria uma lei baseada em uma ética popular e

Grusche que traz uma situação melodramática para ser julgada pela transgressão de Azdak.

Durante o percurso de reflexão, vislumbrei um jogo no qual as lágrimas pudessem ser convertidas em reflexão, o gesto exagerado em *gestus* social, apostando no entrecruzamento do enunciado melodramático e o contexto de enunciação do autor, na suscitação de metáforas sociais dentro de um universo descomedido do melodrama.

Busquei investigar um modo de atuação e representação melodramática e brechtiana compreendendo seus contextos sociais de revoluções, de batalhas e conquistas, para então apresentar a transposição de Brecht para questões mais lúgubres dos “julgamentos” sociais. Desta maneira, se a intensidade das conflagrações vivenciada pelo período da Revolução Burguesa perpassa para o gesto e voz dos atores descomedidamente é porque nada que acontece em uma revolução é de dimensão contida e intimista, desencadeando em uma interpretação exagerada.

Brecht poderá até utilizar-se de determinados exageros, porém ele compreende que uma batalha não é apenas física, de trincheira, ela também acontece nos gabinetes, na mente, e neste aspecto ela é de foro íntimo e controlada. E, por isso, seu jogo de atuação é o das contradições, dos opostos, que se entrecruzam proporcionando um teatro de riqueza e variedade. Como visto resultado das leituras anteriores, Brecht não anula as emoções, ele as mostra, exigindo que o leitor (espectador) eleve-as ao nível do raciocínio e com lucidez.

Por último, procurei compreender a história, os sujeitos e os gêneros a partir de um entrelaçado de aproximações e distanciamentos. Entendendo *O círculo de giz caucasiano* sob a perspectiva do teatro épico, a peça investe na tradição de forma e estilos a fim de ultrapassá-los de maneira crítica. Desta maneira, em um primeiro instante, no plano da identificação dos sujeitos e suas preposições ao épico brechtiano e ao melodramático, o pensamento culmina na reflexão de que as questões sociais no melodrama se dão de forma indireta a seus acontecimentos; é um pano de fundo de uma história contada na lógica do sujeito da razão, soberano.

Já Brecht ao entender o sujeito por uma perspectiva sociológica, ergue sobre o proscênio um tear social, no qual as relações subjetivas dos indivíduos só

são identificadas, pelo menos em tese, quando atravessadas por essa primeira vista.

Se a lenda chinesa *O círculo de Giz* pode ser considerada uma estória análoga à parábola bíblica do julgamento de Salomão, como posto no início deste trabalho, as duas narrativas contribuíram na organização de uma nova e objetiva rede de significações no tocante à relação do homem com a propriedade. Portanto, fez-se necessário compreender como as vozes do discurso alegórico se entrelaçavam ao discurso da objetividade épica: o da posse social.

Desta maneira, busquei investir na tensão direta entre estas duas estéticas. O sofrimento da criada Grusche e do pequeno Miguel foi o ponto de partida para descobrir o melodrama, apostar na hipótese inicial. Mas, no movimento de achar essas pérolas, encontrei outras, mais complexas, maiores, quando vi em Brecht a subversão do gênero. Na fábula interpretada e reproduzida, no contexto do texto todo, soma-se a voz de Brecht às várias outras vozes intrínsecas no discurso da narrativa, e que ainda serão afetadas pelas diferentes vozes sociais, culturais e históricas de seus receptores: o público.

Os desdobramentos dessa pesquisa conduziram-me à ideia de que Brecht não abre mão de recursos e mecanismo linguísticos do teatro burguês o qual sempre buscou criticar, opondo-se de certo modo ao rigor de suas convenções políticas e de luta, acarreta na tese - percebida por mais de um teórico - que mesmo teorizando uma prática contra o teatro do passado, é no próprio teatro do passado que está para Brecht o caminho mais apropriado de desconstrução ou elevação de um discurso. Em específico, em *O círculo de giz caucasiano* a relação com o melodrama na França ganha proporções mais significativas devido à ligação do gênero e a Revolução Burguesa, no qual a relação do homem com a propriedade começa a ganhar novos contornos que são colocados em xeque por Brecht.

A relação entre Brecht e Melodrama, como dito na apresentação, encaminhou-me para um jogo de possibilidades, vislumbres e conjunturas prováveis. É um estudo de olhares sobre e entre olhares no qual a engenhosa arquitetura épica de Brecht revela uma tessitura de esconder e revelar o vaivém entre passado e presente, de se valer do uso de formas antigas ponderadas ao

seu tempo e de demonstrar um teatro de possibilidades, de busca. E por isso é um teatro de trilhos, pois conduz a probabilidade de surgimento de novas formas.

Por fim, convido o leitor a navegar na imagem que construí ao longo da escrita dessa dissertação:

Em uma estação de trem, pessoas bem vestidas esperam para embarcar. O apito da locomotiva avisa que logo irá partir. As pessoas sentam-se em seus lugares devidamente marcados. Em algumas cabines, as paredes são estofadas, porém, um pouco corroídas lembram que a pompa que era outrora presente, hoje está no passado. A fumaça corre pela lateral externa do trem embaçando a visão do seu exterior. Logo a luxuosa estação é deixada para trás e os trilhos vão conduzindo os vagões para outras paisagens. As casas simples de operários à beira da estrada de ferro é o anúncio de que, logo a frente encontra-se uma grande fábrica. Os trilhos adentram na vila. Alguns passageiros fecham suas janelas, não querem ver. Agora pode-se olhar entre as portas e vidraças, como que pelo buraco de uma fechadura. Pode-se ver um homem colocando um uniforme pardo e pesado sobre o corpo ou uma mulher mexendo algo em uma caçarola já um pouco amassada. Em um dos cômodos há uma criança que chora, quando lá eles se encontram é acionada a troca de linhas. Aquela casa se distancia, volta a ser mais uma casa em meio às várias outras. Crianças correm e acenam para a locomotiva. Ao fundo, um grupo de pessoas reunidas conversa e gesticula sobre algum assunto. O homem de uniforme pardo ao longe atravessa a rua. A mulher com a criança corre para alcançá-lo. A fumaça corre novamente pela lateral externa do trem. E quando se pode ver com nitidez o lado de fora, vêem-se enormes muros cor cinza de uma fábrica de tecido. Alguns operários irão ocupar os últimos vagões. O que não importa, a locomotiva deixou de ser a história, quando o que está lá fora, às margens dos trilhos, é o que queremos ver.

Os trilhos épicos de Brecht que conduzem os percalços do melodrama. O percalço pode ser entendido nas duas concepções distintas da palavra: ganhos e transtornos. Uma vez que, ao jogar com a tradição tanto das formas quanto dos assuntos, o teatro de Brecht, como os trilhos, tem poder de decisão: ele guia, enquanto a locomotiva melodramática é guiada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. **Indústria cultural e sociedade**. Seleção de textos Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Paz e Terra, 2002, 70p.

ARISTÓTELES. **Poética/ Aristóteles**. São Paulo: Ars poética, 1993, 151 p.

Aslan, Odette. **O ator no século XX**: evolução da técnica, problema da ética. São Paulo: Perspectiva, 2008, 363 p.

BACKES, Marcelo. **Bertolt Brecht**. Porto Alegre: (Cadernos Porto e & Vírgula), 1998, 123p.

BAKHTIN, Mikhail M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, Brasília, 1999, 419p.

_____. O discurso de outrem. IN: **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1992, PP. 144- 154.

BARROS, Diana Pessoa de e FIORIN, José Luiz (orgs.) Dialogismo, Polifonia e Intertextualidade: **Em torno de Bakhtin Mikhail**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994, 81p.

BARTHES, Roland. **Escritos sobre teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 2007. 332p.

BATTISTELLA, Roseli Maria. **O jovem Brecht e Karl Valentin**: a cena cômica na república de Weimar. São Paulo: Annablume, 2010, 152p.

BENTLEY, Eric. **O Dramaturgo Como Pensador**: um estudo da dramaturgia nos tempos modernos. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1991, 446p.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2010, 578 p.

BETH, Brait. **Bakhtin**: conceitos-chaves. São Paulo: Contextos, 2005, 220 p.

BORIE, Monique. ROUGEMONT, de Martine. SCHERER, Jacques. **Estética Teatral**: textos de Platão a Brecht. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996, 501 p.

BORNHEIM, Gerd Alberto. **Brecht**: a estética do teatro. Rio de Janeiro: Graal, 1992, 382 p.

BRAGA, Claudia M. Melodrama: As estratégias Trágicas da emoção na modernidade. IN: **Dramaturgia e teatro**: intersecções. GOMES, André L. G. e MARCIEL, Diógenes A. V. (orgs). Maceió: EDUFAL, 2008, pp. 13–29.

BRECHT, Bertolt. **O círculo de giz caucasiano**. Tradução Manuel Bandeira. São Paulo: Cosac Naify, 2010, 215p.

_____. **Diário de trabalho, volume 2**: América, 1941 -1947. Werner Hecht (org.). Rio de Janeiro: Rocco, 2005, 345p.

_____. **Estudos Sobre o Teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005a, 297 p.

_____. **Diário de trabalho, volume I**: 1938 -1941. Werner Hecht (org.). Rio de Janeiro: Rocco, 2002, 215p.

_____. **Teatro Completo**, em 12 volumes. Rio de Janeiro: Paz e Terra 1992 – (Coleção teatro; v. 9-17).

_____. **Teatro Dialético**: Ensaios. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1967, 283 p.

BURKE, Peter. História com memória social. IN: **Variedades de história social**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, pp. 67 – 89.

CARVALHO, Enio. Do Século XVIII ao Teatro Contemporâneo: a formação do ator. IN: **História e Formação do Ator**. São Paulo: Editora Ática S.A., 1989, pp 60-104.

CARVALHO, Sergio (org). **Introdução ao teatro dialético**: experimentos da Companhia do Latão. São Paulo: Expressão Popular; Companhia do Latão, 2009, 304 p.

_____. e colaboradores. **Atuação Crítica** – Entrevistas da Vitém e outras conversas. São Paulo: Expressão Popular; Companhia do Latão, 2009, 224p.

_____. Apresentação. IN: LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007, pp 07–16.

CHARTIER, Roger. Práticas e representações: leituras camponesas em França no século XVIII. IN: **A História Cultural: entre práticas e representações**. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1990, em pp. 141-163.

DARTON, Robert. Um Burguês organiza seu mundo: a cidade como texto. IN: **O grande massacre dos gatos, e outros episódios da história cultural francesa**. Rio de Janeiro: Graal, 1986, pp. 141- 188.

DESGRANGES, Flávio. **A pedagogia do teatro: provocação e dialogismo**. São Paulo: HUCITEC, 2006, 183 p.

DIDEROT, Denis. **Textos escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1979, 209 p.

DORT, Bernard. **O teatro e sua realidade**. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1977, 410 p.

DUVIGNAUD, Jean. O Papel do Ator nas Sociedades Liberais. IN: **Sociologia do Comediante**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1972, pp. 111-154.

ESSLIN, Martin. **Brecht: dos males, o menor**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979, 334p.

EWEN, Frederic. **Bertolt Brecht: sua vida, sua arte, seu tempo**. São Paulo: Globo, 1991, pp 384-389.

FARIA, João Roberto. **Ideias teatrais: o século XIX no Brasil**. São Paulo: Perspectiva/ FAPESP, 2001, 685 p.

FERNANDES, Sílvia. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2010, 243 p.

FILHO, Hemílio Borba. França – 1800 a 1875. IN: **História do teatro**. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, (S/D), pp. 235- 244.

FOUCAULT, Michel. Stultifera navis. IN: **História da Loucura na Idade Clássica**. São Paulo: Editora Perspectiva S. A., 1972, pp 07-51.

FREDRIC, Jameson. **O método Brecht**. Petrópolis: Vozes, 1999, 240.

GUÉRIEN, Daniel. Cronologia: Vida de Rosa Luxemburgo. IN: **Rosa Luxemburgo e a Espontaneidade Revolucionária**. São Paulo: Perspectiva, 1982, pp. 06 – 11.

GUINSBURG, J. **NELSON RODRIGUES, UM FOLHETIM DE MELODRAMAS**. Florianópolis: Travessia - Revista de Literatura Brasileira Nº 28 - U F S C – 1994, pp. 7 -10.

HALL, Stuart. A Questão Multicultural. IN: **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. P.51-100.

HAUSER, Arnold. As Origens do Drama Doméstico. IN: **História Social da Arte e da Literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 2000, pp. 580 – 596.

HUGO, Vítor. **Do grotesco e do sublime**: tradução do prefácio de Cromwell. São Paulo: Perspectiva, 2007, 101p.

HUPPES, Ivete. **Melodrama**: o gênero e sua permanência. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000, 161 p.

KAY, Marguerite. **Bruegel**. Rio de Janeiro: Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ- Ao Livro Técnico; Londres: Hamlyn – 1987.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Brecht**: um jogo de aprendizagem. São Paulo: Perspectiva, 2007, 176p.

_____. **Sobre a Poética do Fragmento em Müller**. Florianópolis: Urdimento – Revista de Estudos Pós-Graduados em Artes Cênicas / Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Teatro. – Vol 1, n.08– UDESC/CEART., 2006, pp 29-33.

LOUREIRO, Isabel Maria. **Rosa Luxemburgo**: vida e obra. São Paulo: Expressão Popular, 2005, 96 p.

MARTIN, Sherman. **Bent**. Tradução Madalena Nicol e Luiz Tofanelli. S/E: 1980, 112p.

MARTÍN-BARBERO, JESÚS. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003, 369p.

MASSA, Clóvis Dias. Estética melodramática. IN: DIAS, Enrique et all. **Na companhia dos atores**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2006, pp 75 – 85.

MERÍSIO, Paulo Ricardo. Melodrama: Investigação de Repertório Atorial na Cena Contemporânea. IN: **Ensaio em Cena**. FERNANDES, Silvia; ISAACSSON, Marta e NAVAS, Cássia (Orgs.), Salvador: ABRACE, 2010, pp. 141 – 151.

MONREAL, Francisco Torres e OLIVA, Cesar. El teatro em siglo XVIII. IN: **História básica del arte escénico**. Madri: Ediciones Cátedra, 1994, pp. 237 – 279.

MONTAGNARI, Eduardo Fernando. BRECHT: Estranhamento e aprendizagem. Revista JIOP nº1 - Departamento de Letras Editoras 2010, em pp. 09 – 17.

NOSELLA, Berilo Luigi Deriô. Dramaturgias e História: questões e abordagens possíveis. IN: **DA cena contemporânea**. BIÃO, Armino J. de C.; Carreira, André Luiz A. N. e Torres, Walter Lima (Orgs.). Porto Alegre: ABRACE, 2012, pp. 136-144.

PAVIS, Patrice **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008, 483p.

PEIXOTO, Fernando. **Brecht**: uma introdução ao teatro dialético. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, 218p.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2008, 176 p.

SILVIA, Oroz. **Melodrama**: o cinema de lágrimas da America Latina. Rio de Janeiro: Rio Fundo Ed., 1992.

STAIGER, Emil. **Conceitos Fundamentais da Poética**. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1975. 199 p.

STUART, Hall. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Burguês** [século XVIII]. São Paulo: Cosac e Naify, 2004. 268p.

_____. **Teoria do Drama Moderno** (1880-1950). São Paulo: Cosac e Naify Edições, 2001.

THOMASSEAU, Jean-Marie. **O melodrama**. São Paulo: Perspectiva, 2005, 142 p.

TODOROV, Tzvetan. A origem dos gêneros, IN: **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Martins Fontes, 1980. P. 43- 58.

XAVIER, Ismail. **O Olhar e a cena** - Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2003, 384p.

DISSERTAÇÕES E TESES:

FLORES, Fulvio Torres. **Nem só bem-feitas, nem tão melodramática**: The Children's e the Little Foxes, de Lillian Hellman. Dissertação de Mestrado – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2008, 217p.

JARDIM, Cila Maria. **A função do melodrama em alguns contos queirozianos**. Tese de Doutorado – Faculdade de Ciências e Letras – Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2008, 139p.

ARTIGOS EM PERIÓDICOS

LEOPOLDI, José Sávio. Rousseau - estado de natureza, o “bom selvagem” e as sociedades indígenas. IN: **ALCEU**, 2002, v.2 - n.4, em pp. 158 - 172.

MERÍSIO, Paulo Ricardo. O melodrama francês: aspectos que se aproximam do melodrama circense-teatral no Brasil. IN: **OuvirOUver**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, da Faculdade de Artes, Filosofia e Ciências Sociais, da Universidade Federal de Uberlândia.n. 5, 2009, pp.102-121.

_____. Confluências com o melodrama do circo-teatro: pantomima, *commedia dell'arte* e o *Boulevard du Crime*. IN: **Sala Preta**. São Paulo: USP, 2006, v. 6, pp. 45 – 53.

SOBRINHO, Agenor Bevilacqua. A guerra e outros combates. IN: **Revista UniBAC** – Humanas. Santo André, 2011, v.2 - n.2, pp 37–42.

VENEZIANO, Neyde. Preconceito e teatro musical. IN: **Rebento**: revista de artes do espetáculo / Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”. Instituto de Artes. - n. 3 (março 2012) - São Paulo, 2010, pp 36-44.

COSTA, Iná de Camargo. Aproximação e distanciamento: o interesse de Brecht por Stanislavski. IN: **Sala Preta**. São Paulo: USP, 2002, v.2 n.1, pp 49-60.

ARTIGOS EM SITES

ABU-LUGHOD, Lila. **Melodrama egípcio: uma tecnologia do sujeito moderno?** Campinas, 2003.

Disponível em:

<http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-83332003000200005&script=sci_arttext>

Acessado em: 14/09/2012

ALENCAR, Mauro. **O Direito de Renascer.**

Disponível em:

<<http://lasa.international.pitt.edu/members/congress-papers/lasa2009/files/AlencarMauro.pdf>>

Acessado em: 18/03/2012.

ALVES, Edilson Antônio. **A Modernidade e a Teologia: Questões Acerca da Revelação e da Razão.**

Disponível em: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero22/teol_mod.html>

Acessado em: 18/03/2012.

BELFORD, João Carlos d'A. e S. e VIEIRA, Augusto Cesar R. **A modernização do Egito – o alcance do ideal na 1ª metade do século XIX.**

Disponível em:

<http://www.historia.uff.br/nec/sites/default/files/A_modernizacao_do_Egito_-_o_alcance_do_ideal_na_1a_metade_do_seculo_XIX.pdf>

Acessado em: 04/04/2013.

FREDERICO, Celso. **Brecht e a “Teoria do rádio”.** São Paulo, 2007.

Disponível em:

http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142007000200017&script=sci_arttext&tlng=es

Acesso em: 20/01/2013.

JIMÉNEZ, Jesús Rúbio. **Melodrama y Teatro Político em el siglo XIX: El escenario como tribuna política.**

Disponível em: <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=136134>>

Acesso em: 29/09/2011

MONIZ, Eduardo. **Bertold Brecht – Uma Breve Biografia (1898-1956).**

Disponível em <www.culturabrasil.pro.br/brecht.htm>

Acessado em: 25/11/2011.

NUÑEZ, Carlinda F. Pate. **Berlim – a Babel partida de Brecht.** São Paulo: 2008.

Disponível em:

<http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/004/CARLI_NDA_NUNEZ.pdf>
Acesso em: 05/03/2013.

OLIVEIRA, R. A. Santos & MERÍSIO, P. Ricardo. A Interpretação Melodramática na Encenação Contemporânea.
Disponível em:
<http://www.seer.ufu.br/index.php/horizontecientifico/article/view/4065/3028.aCES_SADO>
Acessado em: 19/07/2012

TAVARES, Gil Vicente. **A melodramática indústria cultural.**
Disponível em:
<<http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/dramaturgia/Gil%20Vicente%20Tavares%20-%20A%20melodramatica%20industria%20>>
Acesso em: 26/02/2013.

VENEZIANO, Neyde. **Melodrama e Tecnologia no Musical Brasileiro.**
Disponível em:
<<http://portalabrace.org/vcongresso/textos/dramaturgia/Neyde%20Veneziano%20-%20Melodrama%20e%20Tecnologia%20no%20Musical%20Brasileiro.pdf>>
Acesso em: 29/11/2012.

SITES

Disponível em: <<http://www.dhm.de/lemo/html/biografien/Klabund/index.html>>
Acesso em: 25/11/2011

Disponível em: <<http://www.verbetes.com.br/def:23242:Colc%F3s>>
Acesso em: 04/04/2013

Disponível em:
<http://www.uel.br/grupo-pesquisa/gepal/anais_ivsimp/gt1/2_caiomartins.pdf>
Acesso em: 05/11/2012

Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0304200511.htm>>
Acesso em: 05/04/2013

Disponível em:
<http://amaivos.uol.com.br/amaivos09/noticia/noticia.asp?cod_canal=34&cod_noticia=11372>
Acesso em: 14/11/2012

Disponível em:

<http://www.elo.uerj.br/conteudo/artigos/quem_ouve_lili_alemanha.html>

Acesso em: 22/02/2013

Disponível em:

<<http://www.estadao.com.br/noticias/impresso,no-ritmo-da-valsa-com-luise-rainer,488414,0.htm>> Acesso em: 03/03/2013

FILMES e DOCUMENTÁRIOS

BRECHT NO CINEMA, São Paulo: Versátil, 2010. 3 DVD (453 min), Áudio: Alemão e Inglês, Legenda: Português, Preto & Branco e Colorido.

Disco 1: **A ópera dos três vinténs** (Alemanha, 1931) / **Kuhle Wampe**: Alemanha, 1932.

Disco 3: **A vida de Bertolt Brecht** (Alemanha, 2006) / **Visões de Brecht** (Brasil, 2010).

FONTES PRIMÁRIAS

CAIGNIEZ, Louis Charles. **O Julgamento de Salomão**. Tradução Xavier Denoyel, texto original de 1802, S/D. Arquivo Pessoal.

CARVALHO, Sergio. **Palestra realizada no projeto Bent**: entre Brecht e o melodrama. Programa Jovens Artistas – MEC/SESu, Curso de Teatro, UFU, 2007. Arquivo Pessoal.

TENSCHERT, Joachim; BOUISE, Jean; FARRAH, Abd'el Kader. **Le masque au théâtre**. *Le Theatre Dans Le Monde – Le masque au XXème Siècle*. Tradução Ana Maria Pacheco Carneiro Revista trimestral. Publicação do *Institut International du Théâtre*. UNESCO. Vol X, nº 1 – Primavera. Bruxelas: Elsevier, 1961. pp. 49-61

JORNAL

BRECHT TOTAL. Jornal Folha de São Paulo. São Paulo. Domingo, 02 de junho de 1995. Quinto caderno- **Mais!**, pp.01- 08.