

RODRIGO DE FREITAS COSTA

**TEMPOS DE RESISTÊNCIA DEMOCRÁTICA: OS TAMBORES DE
BERTOLT BRECHT ECOANDO NA CENA TEATRAL BRASILEIRA SOB O
OLHAR DE FERNANDO PEIXOTO**

DISSERTAÇÃO APRESENTADA AO PROGRAMA DE
PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA DA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA, COMO
EXIGÊNCIA PARCIAL PARA A OBTENÇÃO DO TÍTULO
DE MESTRE EM HISTÓRIA.

ORIENTADORA: PROFESSORA DRA. ROSANGELA
PATRIOTA RAMOS.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
UBERLÂNDIA – MINAS GERAIS
2006

BANCA EXAMINADORA

PROFESSORA DRA. ROSANGELA PATRIOTA RAMOS
UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
(ORIENTADORA)

PROFESSORA DRA. MARIA HELENA ROLIM CAPELATO
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

PROFESSOR DR. PEDRO SPINOLA PEREIRA CALDAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Sumário

INTRODUÇÃO.....	05
 CAPÍTULO 1:	
HISTORICIDADE E DISCUSSÃO ESTÉTICA:	
ANÁLISE DO TEXTO TEATRAL <i>TAMBORES NA NOITE</i>	24
TENSÕES E INCERTEZAS. A RECUSA BRECHTIANA DE UMA ESTÉTICA NORMATIVA E A VALORIZAÇÃO DA PROBLEMÁTICA SOCIAL	26
TEMÁTICA E ENREDO DE <i>TAMBORES NA NOITE</i> : OS PAPÉIS A DISTRIBUIR	42
ENTRE A LITERATURA DRAMÁTICA E OS ESCRITOS TEÓRICOS. CONSIDERAÇÕES FINAIS SOBRE A CONSTRUÇÃO DE <i>TAMBORES NA NOITE</i>	73
 CAPÍTULO 2:	
“ELE FORMULOU PROJETOS, NÓS OS ACEITAMOS”.	
AS PROPOSTAS DE BERTOLT BRECHT REVISITADAS POR FERNANDO PEIXOTO	77
ANÁLISE CRÍTICA E FUNDAMENTAÇÃO ESTÉTICA: MEDIAÇÕES ENTRE DRAMATURGO E ENCENADOR	81
O TEMA DO “NACIONAL-POPULAR”: DEBATE E PROPOSIÇÕES.....	98
POSSIBILIDADES DO TEATRO ENGAJADO NA DÉCADA DE 1970	116
 CAPÍTULO 3:	
EM CENA, <i>TAMBORES NA NOITE</i>.	
ENTRE A REVOLUÇÃO E A CAMA: AS INCERTEZAS DO PROCESSO HISTÓRICO	120
FERNANDO PEIXOTO, THEATRO SÃO PEDRO E NÚCLEO 2: UMA PROPOSTA DE ENGAJAMENTO TEATRAL	123
O ESPETÁCULO <i>TAMBORES NA NOITE</i> : LINGUAGEM CÊNICA E DISCUSSÃO SOCIAL	136
CRÍTICAS E CRÍTICOS TEATRAIS: A RECEPÇÃO DE <i>TAMBORES NA NOITE</i>	169
 CONSIDERAÇÕES FINAIS	204
 DOCUMENTAÇÃO E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	210

Resumo

A proposta deste estudo é analisar a construção do texto dramático *Tambores na Noite* (Bertolt Brecht) e sua encenação no Brasil de 1972 sob a direção de Fernando Peixoto. Para tanto, procura-se valorizar as discussões estéticas e políticas da Alemanha após a Primeira Guerra Mundial, momento em que Brecht escreve *Tambores*, ao mesmo tempo em que se verifica a construção dos personagens e do enredo da peça. No que se refere à recuperação das propostas teóricas do dramaturgo pelo diretor brasileiro busca-se compreender a historicidade do discurso de Peixoto quando se trata da transformação do teatro brasileiro ao longo dos anos de 1970 por meio das proposições de Brecht. Por fim, pretende-se analisar a construção cênica do espetáculo de 1972 com o objetivo de verificar os possíveis diálogos entre a proposta de Peixoto e seu grupo e a sociedade da época.

Palavras-Chave:

História – Bertolt Brecht – Fernando Peixoto – teatro brasileiro – *Tambores na Noite*

Abstract

The purpose of this study is to analyze the construction of the dramatic text *Drums in the Night* (Bertolt Brecht), directed by Fernando Peixoto, and its staging in Brazil of 1972. Thus, this study aims to valorize the aesthetic and political discussions of Germany after the First World War – when Brecht writes *Drums* -, at the same time that verifies the construction of the character and the plot of the play. And about the recovering of the theoretical proposals of the playwright Bertolt Brecht by the Brazilian director Fernando Peixoto, this study aims to understand the historicity of Peixoto's discourse when he deals with the transformation of the Brazilian theater along the construction of the 1972 show aiming the verifying of the possible dialogues between the purpose of Peixoto and his group and the society of that time.

Keywords:

History – Bertolt Brecht – Fernando Peixoto – Brazilian Theater – *Tambores da Noite*

Recompor os fragmentos do espetáculo teatral *Tambores na Noite* ocorrido em 1972, em São Paulo, foi, por um tempo, o objetivo central desta pesquisa. No entanto, com o desenrolar da análise e o exame da documentação, pouco a pouco recuperada, foi-se construindo um quadro amplo de possibilidades interpretativas que não se restringia ao momento da encenação do texto dramático. Em outros termos, pode-se dizer que, ao partir de uma idéia, tida como o ponto inicial, o passado foi se apresentando como algo difuso, complexo e não-linear. Dessa forma, importantes nomes despontaram no contexto deste estudo, entre os quais destacam-se Bertolt Brecht e Fernando Peixoto; diferentes documentos exigiram flexibilidade de análise e extenso referencial teórico-metodológico e, além disso, o *locus* privilegiado de investigação deixou de ser “o espetáculo” de 1972 para, de forma geral, tornar-se a elaboração do texto dramático, a (re)significação das teorias e das temáticas de Bertolt Brecht, a construção cênica da encenação e, por fim, a recepção do espetáculo pela crítica especializada. Percebe-se, portanto, que se construiu um caminho interpretativo apoiado na documentação e na própria prática da pesquisa, sem privilegiar certezas prévias e trilhar uma simples trajetória do passado para o presente, visto que as vicissitudes do trabalho do historiador são edificadas pelo presente, ou seja, pelo tempo do pesquisador. Assim, com o objetivo de apresentar a análise que agora se configura como Dissertação de Mestrado valorizar-se-á, nesta introdução, o tempo presente, o qual é chamado por Carlos Alberto Vesentini¹ de o “tempo interpretador”, visto que é a partir dele que se constrói a interpretação e, portanto, se institui a pesquisa.

Como, entretanto, entender este “tempo interpretador” e sua relação com o passado? Afinal, até que ponto aquilo que já ocorreu é passível de ser recuperado? Como uma pergunta inicial se desdobra em múltiplos questionamentos? E, o primordial, por que uma pergunta do presente se dirige ao passado? Se o presente é fundamental para a pesquisa em história é justo lembrar os escritos de Walter Benjamin em suas singulares teses *Sobre o conceito de história*, em especial a décima quarta, que é precedida por uma significativa epígrafe de Karl Kraus:

“A origem é o Alvo.”
Karl Kraus, *Palavras em verso*.

A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de “agoras”. Assim, a Roma antiga era para Robespierre um passado carregado de “agoras”, que ele fez explodir do *continuum* da história. A Revolução Francesa se via como uma Roma ressurreta. Ela citava a Roma antiga como a moda cita um vestuário antigo.

¹ VESENTINI, Carlos Alberto. **A teia do fato**. Uma proposta de estudo sobre a Memória Histórica. São Paulo: Hucitec, 1997.

A moda tem um faro para o atual, onde quer que ele esteja na folhagem do antigamente. Ela é um salto de tigre em direção ao passado. Somente, ele se dá numa arena comandada pela classe dominante. O mesmo salto sob o livre céu da história, é o salto dialético da Revolução, como o concebeu Marx².

São complexas as elaborações de Benjamin, contudo o que interessa aqui ressaltar é a concepção de tempo por ele explicitada, bem como suas implicações para o trabalho do historiador. A crítica a um “tempo homogêneo e vazio” é um forte questionamento à idéia de causalidade linear na história, pois o pensador alemão não considera o tempo histórico como sinônimo de progressão ininterrupta rumo a um *telos*. Obviamente, esse entendimento é fruto de uma refinada elaboração intelectual que tem por base, entre outras coisas, a aproximação entre marxismo e teologia judaica, a qual, de acordo com Michael Löwy, remete a dois importantes conceitos: o de “memorização” (*Eingedenken*) e o de “redenção messiânica” (*Erlösung*)³. Em toda a extensão das teses, esses termos, diretamente ligados à tradição religiosa, são utilizados em favor de um materialismo histórico explosivo e transformador e, em consequência, contrário à previsibilidade da história e da *práxis* humana. Dessa forma, Benjamin reflete de forma contundente sobre a relação passado-presente, demonstrando a importância não só dessa correspondência, mas também do sentido transformador que a história carrega. Assim, sua concepção quebra a linearidade temporal, em favor de um tempo carregado de “agoras”, os quais permitem olhar com particularidade para o passado e, ao mesmo tempo, com desconfiança para a idéia de progresso. Sob este aspecto é válido compreender a história como uma construção que parte do presente, ou melhor, como a intervenção do “hoje”, e em favor dele, em um momento já transcorrido. O presente do pesquisador adquire, dessa forma, significativa importância, visto que é por meio dele que se

² BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura** – Obras escolhidas. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, v. 01, p. 229-230.

³ Cf.: LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses** “Sobre o conceito de história”. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005. Sobre esse tema merece ser retomada uma significativa passagem de Löwy: “O resultado desse trabalho [as teses “Sobre o conceito de história”] é uma reelaboração, uma formulação crítica do marxismo, integrando ao conjunto do materialismo histórico ‘estilhaços’ messiânicos, românticos, blanquistas, libertários e fourieristas. Ou, sobretudo, a fabricação, a partir da fusão de todos esses materiais, de um marxismo novo, herético e radicalmente distinto de todas as variantes – ortodoxas ou dissidentes – de sua época. Um ‘marxismo messiânico’ que só poderia suscitar – como previra o próprio Benjamin – perplexidade e incompreensão. Mas também, e antes de tudo, um *marxismo da imprevisibilidade*: se a história é aberta, se o “novo” é possível, é porque o futuro não é conhecido antecipadamente; o futuro não é o resultado inevitável de uma evolução histórica dada, o produto necessário e previsível de leis “naturais” da transformação social, fruto inevitável do progresso econômico, técnico e científico – ou o que é pior, o prolongamento, sob formas cada vez mais aperfeiçoadas, do mesmo, do que já existe, da modernidade realmente existente, das estruturas econômicas e sociais atuais”. (Ibid., p. 149.)

constitui um determinado olhar para o passado. Robespierre, ao citar a Roma antiga durante da Revolução Francesa, se aproxima do pesquisador “materialista dialético”, também de Benjamin, visto que para ambos o passado é rememorado com vistas à transformação social do presente e não como um ponto específico em uma grande linha do tempo. No caso desta pesquisa, as idéias de não-linearidade temporal e de rememoração no sentido de transformação ou “redenção messiânica” foram essenciais, pois no próprio enredo do texto dramático *Tambores na Noite* percebe-se a citação do passado com vistas a modificar o presente. A própria Revolta Spartakista, ocorrida em 1919 na Alemanha, e que serviu de pano de fundo para as ações dos personagens de Brecht, já é por si mesma uma citação do passado, haja vista que Spartakus é o nome do escravo rebelde do Império romano que foi “rememorado” pelos trabalhadores alemães nas lutas empreendidas logo após a Primeira Guerra Mundial. Nesse ponto encontram-se, portanto, duas menções ao passado que conseguem explodir o “*continuum* da história”: a dos revoltosos alemães e a do dramaturgo que recupera a experiência daqueles. Pode-se dizer, portanto, que o próprio tema de análise traz em si a citação do passado como uma possibilidade transformadora e, para entendê-lo assim, os estudos de Benjamin foram essenciais.

Além dessas questões, é preciso avaliar o significado da epígrafe de Karl Kraus e a alusão ao salto de um tigre em direção ao passado. De maneira imediata pode-se dizer que essas duas referências não significam a busca de uma origem com vistas à gênese de um determinado desenrolar histórico – proposta contrária ao pensamento benjaminiano. De acordo com Jeanne Marie Gagnebin, “O *Ursprung* designa [...] a origem como salto (*Sprung*) para fora da sucessão cronológica niveladora à qual uma certa forma de explicação histórica nos acostumou. Pelo seu surgir, a origem quebra a linha de tempo, opera cortes no discurso ronronante e nivelador da historiografia tradicional”⁴. Assim, a idéia de origem expressa nas teses não significa o retorno no tempo com vistas a alcançar um desenvolvimento contínuo do mais remoto ao período mais recente, mas objetiva recuperar um determinado passado com a finalidade de transformar o presente e questionar a própria concepção de história que encara o tempo como uma linha sucessória de progressos. Sob esse aspecto, aquilo que já se passou adquire status diferente e singular para o momento daquele que o recupera e, portanto,

⁴ GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e Narração em Walter Benjamin**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 10.

parafraseando Gagnebin, o historiador deve estabelecer uma “experiência” com o passado⁵. Este conceito, que remete aos textos “Experiência e pobreza”⁶ e “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”⁷, é de suma importância para compreender o significado da função do historiador que emerge das teses “Sobre o conceito de história”. Benjamin compreende bem a perda da transmissão de experiência no mundo contemporâneo e, em consequência, a realidade de um sofrimento que não pode ser comunicado – em seu caso específico a experiência da Primeira Guerra Mundial. Por isso, para ele, a história exige um outro tipo de narratividade, a qual não se encerra em valores absolutos ou imortais, pois estes se perderam após o conflito que se estendeu de 1914 a 1918⁸. Longe de construir análises lineares, capazes de englobar um todo, com início, meio e fim, o pensador alemão prioriza os saltos “sob o livre céu da história”, ou seja, chama a atenção para as interrupções ou para os silêncios do “historicismo”⁹ e, assim, para uma escrita da história que nunca é definitiva, mas, a partir do presente, é constantemente reescrita. Com bem avalia Gagnebin,

Acolher o descontínuo da história, proceder à interrupção desse tempo cronológico sem asperezas, também é renunciar ao desenvolvimento feliz de uma sintaxe lisa e sem fraturas. Nas suas anotações às teses “Sobre o Conceito de História”, Benjamin caracteriza a narração da “história habitual” (*landläufig*) pela sua preocupação com a continuidade e pela sua crença na idéia de uma *Nachwirkung*, de uma causalidade cronológica eficaz. Ele retoma essa descrição no *Passagen-Werk* e lhe dá um tom explicitamente político: a história habitual é, de fato, a “comemoração” das façanhas dos vencedores, ela é a “apologia” que tende a “recobrir os momentos revolucionários do curso da história”. A essa narrativa cumulativa e complacente ele opõe, nos dois fragmentos, a necessidade de ater-se a tudo o que poderia interromper essa aparente coerência: “A ela [isto é, à habitual representação da história ou à apologia] escapam os lugares nos quais a

⁵ GAGNEBIN, Jeanne Marie. Prefácio – Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura** – Obras escolhidas. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, v. 01, p. 07-19.

⁶ BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: _____. Ibid. p. 114-119.

⁷ BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. Ibid. p. 197-221.

⁸ Em “Experiência e pobreza”, Benjamin é claro: “nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes. Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se abandonada, sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano”. (BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: _____. Ibid., p. 115.)

⁹ Esta expressão é aqui utilizada no mesmo sentido que Benjamin deu a ela em suas teses.

transmissão se interrompe e, com isso, suas asperezas e suas arestas que oferecem uma escora àquele que quer ir além dela”¹⁰.

Diante disso, compreende-se que o significado de história para Benjamin não se resume a uma simples restituição do passado, pois, afinal, o que lhe interessa é a transformação do presente, daí a necessidade de reavaliar o *continuum* da história, visto que a narração linear e causal de tempos já transcorridos não serve à transformação social e, além disso, pretende dar uma noção única e definitiva ao passado. O salto de tigre fora da arena comandada pela “classe dominante” e análogo ao trabalho do historiador “materialista” adquire o sentido de quebra, reavaliação e transformação das idéias de tempo “homogêneo e vazio” e de um sentido único para a história. Assim, pode-se dizer, portanto, que o passado, ao se tornar objeto de pesquisa, liga-se de maneira indissociável ao presente, ao “tempo interpretador” e, por sua vez, a história, de acordo com a expressão de Gagnebin, torna-se “aberta”, capaz de conter em si várias “conclusões” desconhecidas. Com fundamento nessas idéias, pode-se afirmar que a análise do texto dramático de Bertolt Brecht e a assimilação crítica de suas propostas por Fernando Peixoto não pretende ser definitiva, mas, ao contrário, é uma construção do presente que tem por princípio a “rememoração” benjaminiana.

É evidente que o contato com o passado se estabelece por meio de mediações com o presente e, neste caso, não existem reencontros imediatos, mas sim um processo reflexivo e, acima de tudo, mediatizado pelo “hoje”. Instaure-se, portanto, sempre um procedimento interpretador, em que o historiador e seu próprio tempo não podem ser entendidos como entidades “neutras” diante da análise do passado mas, ao contrário disso, sujeitos da própria pesquisa. Partindo desse princípio e levando em consideração a complexidade que envolve o ofício de historiador, Vesentini elabora seu argumento, em *A Teia do Fato*, deixando evidente a idéia de que o pesquisador, longe de ser o interpretador isento daquilo que já transcorreu, é o receptor de toda uma tradição do passado que percorre caminhos amplos e difusos. Sob esse aspecto, o autor, de maneira indelével, chama a atenção para as vicissitudes que marcam a atividade de retomar o passado. Em outras palavras, pode-se dizer que o historiador não é independente em relação ao herdado. Como bem diz Vesentini, “sendo o fato constituído por determinada transubstanciação – ele tende a transparecer, no tempo, como produto e significação de e para um pretense geral – ele se torna uma das vias da herança a nós imposta,

¹⁰ GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e Narração em Walter Benjamin**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 99-100.

por um passado instituidor”¹¹. Como, portanto, aproximar a idéia de um “passado instituidor” da necessidade e importância de realizar o “salto sob o livre céu da história”? Ao apresentar uma complexa argumentação com vistas a alcançar uma prática de pesquisa mais condizente com as intempéries do tempo, Vesentini esclarece a importância de o pesquisador tomar consciência da posição que ocupa diante daquilo que estuda. Da mesma forma que os documentos devem ser entendidos como sujeitos e objetos da pesquisa¹², aquele que os manuseia é parte integrante do processo, pois não lida com o inanimado, mas sim com construções simbólicas. Ele, no próprio ato de escolha do tema a ser trabalhado, seleciona o material e elabora sua argumentação tendo como referência o seu “agora”, portanto o ato da pesquisa não deixa de ser uma elaboração pré-concebida pelo pesquisador. Diante disso pode-se dizer que o salto libertador preconizado por Benjamin só é inteligível a partir da reavaliação da pesquisa em história que, longe de ser uma prática essencialmente objetiva marcada por uma causalidade temporal, é complexa e plural, pois, de acordo com Marc Bloch, “os fatos humanos são, por essência, fenômenos muito delicados, entre os quais muitos escapam à medida matemática. Para bem traduzi-los, portanto para bem penetrá-los [...] uma grande finesse de linguagem, [uma cor correta no tom verbal] são necessárias”¹³.

Se Walter Benjamin enfatiza a intensidade de um presente saturado de “agoras”, Carlos Alberto Vesentini esclarece que esse mesmo tempo contém em si uma predefinição do que é e o que significa o passado. Instaura-se, portanto, uma atividade, no mínimo, dupla para o historiador interessado em suplantar o *continuum* da história: o rompimento com uma certa tradição e com as sutis “armadilhas” apresentadas, ao pesquisador, pelo “império do fato” e a disposição de encarar o presente como parte integrante da pesquisa. Conseqüentemente, pode-se dizer que a relação entre o passado e o “tempo interpretador” deve ser vista como um desafio cujo fim é a valorização do próprio presente, haja vista que é em função dele que se lança mão da história. Por outro lado, a recuperação do passado é feita por meio de vestígios, os quais não passam de construções. Dessa forma, o procedimento histórico possui sua própria temporalidade, que não é estanque e previamente definida, por isso as perguntas lançadas ao passado são variáveis ao longo do tempo.

¹¹ VESENTINI, Carlos Alberto. **A teia do fato**. Uma proposta de estudo sobre a Memória Histórica. São Paulo: Hucitec, 1997, p. 90-91.

¹² Cf. MARSON, Adalberto. Reflexões sobre o procedimento histórico. In: SILVA, Marco Antônio da. (Org.). **Repensando a História**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1984. p. 37-64.

¹³ BLOCH, Marc. **Apologia da História**, ou, O ofício de historiador. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001, p. 54-55.

Diante dessas discussões é importante perceber a maneira como a investigação, que aqui se apresenta, se modificou ao longo do período em que foi elaborada. Se o interesse inicial era a análise do espetáculo *Tambores na Noite*, houve notáveis alterações durante o desenvolvimento da pesquisa. Tais mudanças não se devem somente à gama de documentação que foi sendo reunida, mas, juntamente com ela, não se pode esquecer que o entendimento do passado é passível de alterações. À medida que o *corpus documental* foi sendo lido e interpretado por meio de significativos referenciais teórico-metodológicos, novos questionamentos foram surgindo, além de que as questões sociais e políticas do presente foram se apresentando como argumento de discussão e reavaliação do passado. Sem minimizar a complexidade que envolve a interpretação histórica e levando em consideração as proposições de Benjamin e Vesentini, cabe avaliar o que tornou possível a aproximação de três momentos distintos e, aparentemente, divergentes: o período após a Primeira Guerra Mundial na Alemanha – ocasião em que Bertolt Brecht escreveu *Tambores na Noite* –, o início da década de 1970 no Brasil – momento em que Fernando Peixoto dirigiu o espetáculo – e, por fim, as circunstâncias de elaboração desta pesquisa.

De maneira geral existem alguns temas que perpassam toda esta pesquisa e que, de certa forma, estão interligados: o engajamento artístico, as conexões entre estética e política e a relação entre indivíduo e sociedade. Bertolt Brecht, reconhecido por seu trabalho em defesa da transformação política e social, é um nome que carrega em si a confluência dessas idéias, portanto a análise de seus textos dramáticos e propostas deve passar por essas questões. No entanto, antes de mais nada, é preciso avaliar qual o significado de tais questões no horizonte de interpretação desta dissertação. Com relação ao tema do engajamento artístico, o que chama a atenção é a necessidade de compreender como ele se deu em um momento marcado por um processo altamente castrador das liberdades civis. Ou seja, se o nome de Brecht aparece como uma referência explícita ao que ficou conhecido como “arte de esquerda”, ou de “oposição”, é preciso compreender a maneira como ele foi recuperado no ambiente político do Brasil de 1972. Esse questionamento do presente que se dirige ao passado não deixa de colocar uma interrogação sobre a prática artística de hoje, quando não se tem mais a presença de um inimigo comum, o qual, em fins da década de 1960 e meados de 1970, pode ser apontado como a arbitrariedade dos governantes militares. Sob esse aspecto, é lícito questionar em que medida o engajamento se apresenta como uma possibilidade de debate e discussão social na sociedade brasileira do início do século XXI. Obviamente, as bandeiras que se levantaram nos idos de 1972 não são mais as mesmas, o que não significa que elas tenham deixado de existir. Apesar de hoje não se falar em “ditadura”, “violência estatal”,

“repressão”, etc, alguns termos, outrora utilizados, ainda permanecem no vocabulário cotidiano como algo a ser buscado, tais como “democracia”, “ética”, “consciência política”, entre outros. Certamente nenhum desses temas passa incólume aos escritos de Bertolt Brecht, eles povoam as páginas de sua dramaturgia e são capazes de reluzir como proposta de debate. Assim, ao tomar o texto dramático e a encenação de *Tambores na Noite* como fonte de pesquisa, busca-se compreender a proposta de engajamento presente nesses dois casos, o que não deixa de ser uma avaliação de um presente marcado prioritariamente por incertezas. Nesse ambiente, os nomes de Brecht e Fernando Peixoto são importantes para compreender que o processo de luta em favor da democracia e da ética não está encerrado e é mais complexo do que a simples exortação de sua necessidade. Buscar no passado aquilo que no presente é necessário e urgente significa compreender o “hoje” como um processo incapaz de ser explicado de maneira imediata e definitiva. Assim sendo, o engajamento artístico, entendido como a intervenção das artes no processo histórico, ao ser analisado no ambiente repressivo de 1972, permite compreender as sutilezas do diálogo entre arte e sociedade, valorizando a historicidade das obras e suas possibilidades na sociedade atual. Se, durante a Ditadura Militar, o engajamento de intelectuais e artistas significava uma forma de resistência contra o arbítrio e a violência governamental, no Brasil do início do século XXI a sua “rememoração” significa a tentativa de compreender um processo ainda aberto e inacabado, permanecendo como metas a serem alcançadas muitas das reivindicações do início da década de 1970. Ainda existe algo para ser feito e é justamente por isso que os nomes do dramaturgo alemão e do encenador brasileiro ressurgem do passado como “centelhas de esperança”. Sem dúvida, recuperar as lutas desses dois homens significa relemburar a restauração benjaminiana que, “mais que um projeto restaurativo ingênuo, ela é, sim, uma retomada do passado, mas ao mesmo tempo – e porque o passado enquanto passado só pode voltar numa não-identidade consigo mesmo – abertura sobre o futuro, inacabamento constitutivo”¹⁴.

Outro tema de capital importância para o momento presente e que é marcante no horizonte desta dissertação é a relação entre indivíduo e sociedade. Longe de querer encetar um longo e exaustivo debate sobre esse tema, por sinal bastante amplo e complexo e que ultrapassaria os objetivos e os limites desta introdução, interessa aqui marcar a maneira como ele estrutura um dado horizonte interpretativo. Sob esse aspecto, mais uma vez, os escritos de Walter Benjamin são essenciais. Ao tratar da pobreza de experiência e, em consequência, da ausência de narração após a Primeira Guerra Mundial, o pensador alemão toca em uma

¹⁴ GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e Narração em Walter Benjamin**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 14.

importante questão que, de forma geral, perpassa o contexto desta pesquisa: a substituição de crenças e certezas coletivas por valores cada vez mais privados e individualizados. Esse processo de individualização, que é percebido por Benjamin em meados da década de 1910, se ampliou progressivamente ao longo do tempo a ponto de, no início do século XXI, a maioria das pessoas, inclusive os governantes, se redimirem de qualquer responsabilidade quanto aos problemas sociais. Diante dessa atmosfera de cada um se fechar em sua própria casa, ou em sua própria pele, como bem diz um dos personagens de *Tambores na Noite*, a indagação que emerge não é simples: como é possível ainda aprender com Bertolt Brecht e Fernando Peixoto? Em tempos cada vez mais sombrios, o que têm a dizer os trabalhos desses homens que se dedicaram à produção artística e ao debate crítico entre arte e sociedade? Talvez o maior mérito de Brecht e Peixoto seja não se terem calado. Em momentos difíceis denunciaram uma espécie de normalidade e chamaram a atenção para a idéia, já defendida por Benjamin, de que cada momento histórico possui suas potencialidades revolucionárias, as quais devem ser buscadas nas incertezas do presente e na reavaliação das conexões entre indivíduo e sociedade. Além disso, os trabalhos desses profissionais ajudam a compreender que, por mais que se generalize o discurso da individualidade, não é possível contrapor indivíduo e sociedade como pólos opostos, pois a indissociabilidade desta relação é complexa e não se deixa prender em esquematismos. Aliás, o fato de muitos combatentes terem voltado silenciosos da Primeira Guerra Mundial é, por si mesma, uma questão social, portanto coletiva. As propostas brechtianas ensinam ao homem do início do século XXI que todas as suas ações, inclusive as mais individuais, são frutos de uma sociedade que se transforma a passos largos e que, ao mesmo tempo, divulga um discurso que favorece as idéias de progresso e normalidade. Olhar com desconfiança para esse processo é importante e talvez a melhor companhia, nesse caso, seria a de Fernando Peixoto, que, em 1972, atualizou as propostas de Brecht a partir de suas necessidades.

Precisamente, pode-se dizer que a possibilidade de aproximação de três momentos históricos distintos – final da década de 1910, 1972 e o horizonte interpretativo desta pesquisa – localiza-se nas urgências do presente, em específico, na percepção de que o processo de luta em prol de uma sociedade mais justa ainda está longe de ser considerado concluído e na crença do poder transformador da atividade artística. Essas duas percepções embalsamaram o início desta pesquisa e se fizeram presentes na confecção deste trabalho, por isso o leitor perceberá, ao longo dos capítulos, que todos os nomes que compõem esta análise, seja dos profissionais que se aproximaram de Bertolt Brecht e de Fernando Peixoto, seja daqueles que aparecem em nota de rodapé como referencial teórico-metodológico, são de pessoas que

acreditaram, ou ainda acreditam, que a construção de uma outra sociedade ainda é possível. Sob esse aspecto, merecem ser novamente recuperadas as significativas palavras de Walter Benjamin: “Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela. Pois o Messias não vem apenas como salvador; ele vem também como o vencedor do Anticristo”¹⁵.

Além dessas questões, é preciso ainda apontar as referências teóricas e metodológicas que serviram de base para a composição desta análise juntamente com a documentação que constitui o *corpus documental* da pesquisa, visto que essas duas instâncias foram entendidas conjuntamente, ou seja, uma em função da outra. De maneira geral, a aproximação das idéias de criação artística, recepção e historicidade foram prioritárias para a análise do texto dramático e do espetáculo *Tambores na Noite*. Sob este aspecto, os escritos de Edward Thompson, Peter Szondi, Carlos Alberto Vesentini e Roger Chartier foram essenciais, em especial no que diz respeito às noções de *experiência*, relação forma-conteúdo, *tempo interpretador* e *(re)significação*. Sem ter o objetivo de construir uma exaustiva discussão sobre as propostas desses autores, buscar-se-á ressaltar a importância de cada um deles no processo de confecção desta análise tratando especificamente dos pontos que são primordiais para uma visão geral sobre este trabalho, pois todas essas referências serão retomadas e aprofundadas ao longo dos capítulos.

Por meio dos estudos de Thompson foi possível perceber as elaborações culturais como parte de um processo histórico dado. Ou seja, a composição de obras de arte, entendida como produção humana, não está isenta de tensões e reavaliações, pois, de acordo com o historiador inglês,

Os valores não são “pensados”, nem “chamados”: são vividos e surgem dentro do mesmo vínculo com a vida material e as relações materiais em que surgem as nossas idéias. São as normas, regras, expectativas etc. necessárias e aprendidas (e “aprendidas” no sentimento) no “*habitus*” de viver; e aprendidas, em primeiro lugar, na família, no trabalho e na comunidade imediata. Sem esse aprendizado a vida social não poderia ser mantida e toda a produção cessaria¹⁶.

¹⁵ BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura** – Obras escolhidas. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, v. 01, p. 224.

¹⁶ THOMPSON, Edward Palmer. **A Miséria da Teoria** ou um planetário de erros. Uma crítica ao pensamento de Althusser. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1981, p. 194.

Portanto, a construção de obras artísticas não deve ser entendida como a visão privilegiada de um criador. Ele, por sua vez, é fruto de uma sociedade onde “os valores são vividos”, repensados e reavaliados cotidianamente, por isso o resultado de sua produção possui uma historicidade que lhe é própria. Desse pensamento surge a necessidade de afirmar que a produção cultural é parte integrante do processo social, sendo o artista nada mais que um profissional que recolhe seu material de trabalho e constrói significados que são passíveis de serem retomados por outros profissionais.

Dito isso é importante ressaltar que, ao longo desta pesquisa, o nome de Bertolt Brecht sempre foi recuperado no sentido de valorizar as tensões vivenciadas por ele, o que significa que sua obra não foi tratada de maneira estanque, pois ela não resume um processo automático que transpõe a experiência do dramaturgo para a linguagem artística. Sem dúvida, a elaboração de *Tambores na Noite* é perpassada pelas incertezas de uma Alemanha derrotada na Primeira Guerra Mundial e abalada pelo movimento revolucionário Russo de 1917, assim como pela revolta fracassada dos spartakistas em 1919, o que não significa que o texto dramático seja um simples reflexo dessas questões, mas sim uma construção simbólica socialmente influenciada por elas. Assim, os valores vividos e interpretados por Brecht no pós-guerra foram importantes para o início de sua carreira como dramaturgo, visto que foi por meio deles que seus escritos se tornaram possíveis. Pensar dessa forma significa entender a obra de arte como resultado de vivências e não simplesmente como produtos artísticos. Nesse contexto, é preciso considerar que o trabalho de direção de Fernando Peixoto também é um processo marcado por incertezas e tensões, fruto de uma específica temporalidade e, como tal, resultado de indagações.

Por outro lado, não é possível negar que as obras artísticas utilizam uma linguagem que lhes é própria. Elas não expressam apenas conteúdos, por isso, por mais que estes sejam importantes, é preciso compreendê-los juntamente com as questões formais, principalmente quando se prioriza a historicidade das obras. Se se levar em consideração as propostas teóricas de Thompson, é possível presumir, no caso do exame de obras artísticas, que o peso da análise deve recair sobre a obra em si, pois, ao tomá-la como o centro de discussão, é possível compreendê-la como o resultado de experiências diversas de seu autor. Nesse caso, a importância da relação entre forma e conteúdo deve ser ressaltada.

Peter Szondi, influenciado pela concepção de história de Walter Benjamin e pela *Estética* de Hegel, acredita que a poética dos gêneros sofre alterações ao longo do tempo e,

por isso, desenvolve seu argumento, em *Teoria do drama moderno*¹⁷, no sentido de demonstrar que a partir de fins do século XIX a forma épica transforma pouco a pouco a concepção de drama formulada desde o Renascimento. Nessa empreitada, o autor deixa claro que sua interpretação só é possível por meio da valorização tanto da idéia de historicidade dos gêneros quanto da relação dialética entre forma e conteúdo. Respondendo, segundo ele, aos teóricos que enfatizam a importância da normatividade da poética, Szondi faz a seguinte consideração:

[O] nexos entre a poética supra-histórica e a concepção não-dialética de forma e conteúdo nos remete ao vértice do pensamento dialético e histórico: à obra de Hegel. Na *Ciência da lógica* encontra-se a frase: “As verdadeiras obras de arte são somente aquelas cujo conteúdo e forma se revelam completamente idênticos”. Essa identidade é de essência dialética: na mesma passagem, Hegel a nomeia “relação absoluta do conteúdo e da forma (...), a conversão de uma na outra, de sorte que o conteúdo não é nada mais que a conversão da forma em conteúdo, e a forma não é nada mais que a conversão do conteúdo em forma”. A identificação de forma e conteúdo aniquila igualmente a oposição de atemporal e histórico, contida na antiga relação, e tem por consequência a historicização do conceito de forma e, em última instância, a historicização da própria poética dos gêneros. A lírica, a épica e a dramática se transformam, de categorias sistemáticas, em categorias históricas¹⁸.

Valorizar a poética dos gêneros como categorias históricas, em detrimento de qualquer espécie de normatividade, significa tratar a obra de arte como fruto de lutas, contradições e incertezas de um determinado período. Esse aspecto, realçado a partir da leitura das obras de Szondi¹⁹, foi essencial para a elaboração desta pesquisa, pois tais proposições, juntamente com as de Thompson, permitiram compreender que não só os conteúdos possuem historicidade, pois a forma não é um receptáculo estático de diversos conteúdos, mas ambos mantêm uma relação, em sua indissociabilidade, mais vasta e complexa. O conteúdo se identifica com as questões formais e, assim, formam um todo que não escapa das intempéries da história. Esse tipo de interpretação parece se aproximar perfeitamente das propostas de Brecht, visto que elas priorizam, em sua extensão, o debate entre arte e sociedade por meio da

¹⁷ SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno [1880-1950]**. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

¹⁸ Ibid., p. 24.

¹⁹ Além de *Teoria do drama moderno*, conferir:

SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o trágico**. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2004.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama burguês [século XVIII]**. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

inter-relação entre a forma dramática e a épica. Sob este aspecto, pode-se dizer que o dramaturgo alemão é um claro exemplo de intelectual que historicizou a poética dos gêneros.

Levando em consideração esse raciocínio, pode-se afirmar que a análise do texto dramático *Tambores na Noite* é fortemente marcada pelas proposições de Thompson e Szondi. A partir delas foi possível olhar para a estrutura do texto e perceber nele não só a reelaboração das experiências de seu autor, mas também o contato de Brecht com a poética dos gêneros, bem como a sua insatisfação e recusa quanto ao uso de conceitos e fórmulas não historicizadas. Essa compreensão se aproxima também da análise do espetáculo de 1972, haja vista que a escolha de um texto escrito em fins da década de 1910 exige, no processo de reatualização cênica, a revisão da obra no que diz respeito à forma e ao conteúdo.

Ainda no que se refere à análise da atualização cênica de *Tambores na Noite*, as avaliações de Carlos Alberto Vesentini são importantes, haja vista que o discurso de Fernando Peixoto sobre o teatro brechtiano, cuja análise é privilegiada no segundo capítulo, foi valorizado e interpretado levando em consideração a sua historicidade, ou melhor, o seu momento, seu “tempo interpretador”. No início da década de 1980, quando Peixoto reavalia seu trabalho ao longo dos anos de 1970, em diversos textos busca considerar o significado das teorias brechtianas para o teatro brasileiro, falando sempre de um teatro “realista, crítico, nacional e popular”. Obviamente essa formulação remete a um longo debate intelectual que se fortaleceu em fins dos anos de 1970 e que procurou compreender o que foi e o que significou a produção cultural no período. No entanto, o que torna o discurso de Peixoto singular é a sua recusa em utilizar o conceito de “nacional-popular”, presente no debate intelectual da época, e aproximar a idéia de “nacional e popular”, tal qual formulada por ele, do teatro de Bertolt Brecht. A leitura de Vesentini possibilita perceber o momento no qual o diretor brasileiro fala como um tempo de “reencontro, interpretação, em razão de determinadas condições que têm por fundo propostas específicas, ou seu exame”²⁰. É em torno dessas propostas específicas que gravita a análise, pois assim é possível perceber como o diretor, a partir de sua própria concepção de teatro engajado, empreendeu seu trabalho e dialogou com diferentes noções de arte engajada e luta política. Compreender, portanto, a idéia de um teatro “realista, crítico, nacional e popular” só foi possível a partir da concepção de que as interpretações não devem ser vistas de maneira distante das condições que as propiciam.

Por fim, as discussões do historiador Roger Chartier devem ser ressaltadas como importante referencial metodológico. A contribuição mais significativa desse autor talvez seja

²⁰ VESENTINI, Carlos Alberto. **A teia do fato**. Uma proposta de estudo sobre a Memória Histórica. São Paulo: Hucitec, 1997, p. 97.

a de ter aproximado a *estética da recepção* do campo de trabalho do historiador, pois assim foi possível pensar as várias possibilidades interpretativas que uma obra artística carrega em sua relação com a sociedade. De acordo com ele,

As obras não têm sentido estável, universal, imóvel. São investidas de significações plurais e móveis, construídas na negociação entre uma proposição e uma recepção, no encontro entre as formas e os motivos que lhes dão sua estrutura e as competências ou as expectativas dos públicos que delas se apropriam. É certo que os criadores, ou as autoridades, ou os “clérigos” (quer pertençam ou não à Igreja), sempre aspiram a fixar o sentido e a enunciar a correta interpretação que deve restringir a leitura (ou o olhar). Mas sempre, também, a recepção inventa, desloca, distorce. Produzidas em uma esfera específica, em um campo que tem suas regras, suas convenções, suas hierarquias, as obras escapam delas e assumem densidade peregrinando, às vezes na longuíssima duração, através do mundo social. Decifradas a partir dos esquemas mentais e afetivos que constituem a cultura própria (no sentido antropológico) das comunidades que as recebem, elas tornam-se em retorno um recurso para pensar o essencial: a construção do laço social, a consciência de si, a relação com o sagrado²¹.

A compreensão dos significados plurais de uma obra, construídos por meio de negociações entre proposição e recepção, são fundamentais para esta análise que tem como pressuposto não só a discussão do texto dramático, mas também a sua (re)significação em um contexto histórico e social diverso daquele em que foi elaborado. Sob esse aspecto é válido afirmar que as propostas de Chartier propiciam a compreensão de que o texto dramático *Tambores na Noite* não possui um sentido imutável dado por seu autor, pois, se assim fosse, ele dificilmente adquiriria significados para ser encenado em 1972. É justamente a idéia de “negociação” que possibilitou sua releitura pelas pessoas envolvidas no espetáculo, assim como favorece a elaboração desta análise. Além disso, é preciso valorizar a idéia de “recepção” no que se refere ao espetáculo. As pessoas que tomaram contato com a construção cênica de 1972 construíram suas percepções a partir de seus pontos de vista, “deslocando”, “invertendo” e criando significados sobre o espetáculo a que assistiam, portanto o sentido que Brecht atribuiu a seu texto não é o mesmo, e nem poderia ser, daquele que foi construído por Peixoto e seu grupo no início dos anos de 1970 e, muito menos, dos espectadores dessa montagem. Existe, portanto, um processo interpretativo que, longe de significar a instituição de valores e significados, diz respeito a construções históricas que precisam ser valorizadas quando se tem por pressuposto valorizar a historicidade das obras artísticas. É claro que esta

²¹ CHARTIER, Roger. *À Beira da Falésia: a história entre certezas e inquietude*. Tradução de Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002, p. 93.

pesquisa não escapa desse processo de interpretação, afinal ela se fundamenta justamente por este pressuposto, em especial quando retoma as obras de todos os autores aqui citados, pois nenhum deles atribui um sentido estável à obra artística, haja vista que a interpretação, ou a construção de sentidos, é sempre voltada para o presente daquele que escreve, lê ou assiste.

É interessante perceber que a idéia de (re)significação expressa por Chartier e entendida como a possibilidade de se construir sempre novos significados a partir de uma dada temporalidade não deixa de ser uma referência que se aproxima das idéias de *experiência*, relação forma-conteúdo e *tempo interpretador*, pois o que converge em todas essas noções é a necessidade de priorizar a historicidade, procedimento que não é simples, porém necessário quando se enxerga a prática da pesquisa como parte de um processo interpretativo. Portanto, não se pode deixar de considerar que a análise que ora se apresenta nada mais é que o olhar de um agente social, envolvido nas discussões políticas, culturais e sociais do início do século XXI, para um passado não muito distante que ainda brilha como uma possibilidade para o presente. Sem dúvida, é esse o aspecto essencial desta pesquisa, e o leitor perceberá que ela foi construída levando em consideração a efemeridade do tempo sem deixar de valorizar a idéia de que o historiador sempre trabalha com os vestígios do passado e nunca com o passado em si. Afinal, Marc Bloch ensinou a seus leitores que aquilo que já transcorreu não pode ser alterado, mas o que pode ser mudado são as avaliações sobre o passado.

Partindo dessas questões, o capítulo 1, *Historicidade e discussão estética: análise do texto teatral 'Tambores na Noite'*, tem por objetivo examinar a composição do texto dramático destacando as questões sociais e estéticas do momento em que foi escrito. Para tanto utilizaram-se, num primeiro momento, as formulações de Thompson e Szondi para compreender as escolhas e propostas estéticas de Brecht no início de sua carreira como dramaturgo e teórico do teatro. Já em um segundo momento, a análise recai prioritariamente sobre o texto teatral, enfocando a composição dos personagens e os recursos cênicos propostos pelo autor. De maneira geral, pode-se dizer que, nessa primeira parte, a interpretação se dirige sobre a figura de Bertolt Brecht e sua relação com as intempéries de uma Alemanha derrotada na Primeira Guerra Mundial, sem, contudo, desprezar as análises já construídas sobre sua obra.

No capítulo 2, *“Ele formulou projetos, nós os aceitamos”*. *As propostas de Bertolt Brecht revisitadas por Fernando Peixoto*, o leitor encontrará a análise sobre o discurso do encenador brasileiro a respeito do dramaturgo e teórico alemão. Para tanto, utiliza-se como fio condutor da discussão o livro *Brecht: uma introdução ao teatro dialético*, de Fernando Peixoto. É neste ponto que a expressão “realismo, crítico, nacional e popular” vem para o

centro do estudo com o objetivo de analisar a proximidade das proposições brechtianas, recuperadas por Peixoto, com a produção do teatro engajado durante os anos de 1970. Assim se estabelece um diálogo com o realismo crítico brechtiano e com os vários autores que trataram do tema do “nacional-popular” no teatro brasileiro, em especial no período de repressão política e perda das liberdades democráticas: pós-1968. Por fim, a discussão desse capítulo é encerrada levando-se em consideração as possibilidades apresentadas pelo teatro épico nos idos de 1970.

Por fim, no capítulo 3, *Em cena, ‘Tambores na Noite’*. *Entre a revolução e a cama: as incertezas do processo histórico*, empreende-se o estudo da composição cênica de 1972 e sua recepção pela crítica especializada. Num primeiro momento, prioriza-se a aproximação entre os profissionais que montaram o espetáculo – Fernando Peixoto, Núcleo 2 (atores) e Maurício Segall (produtor) – com a finalidade de compreender as discussões políticas que uniram essas diferentes pessoas em torno de um projeto comum. Além disso, e utilizando fotografias, depoimentos e a bibliografia especializada sobre o período, busca-se recuperar o significado cênico e político da montagem. Para tanto, privilegia-se o estudo da (re)significação do texto dramático, comentando as possibilidades que carrega ao ser lido no ambiente de 1972. Já o estudo das críticas jornalísticas sobre a montagem finaliza a discussão do capítulo, evidenciando que tanto o texto quanto o espetáculo não possuem um sentido único.

Diante dessas argumentações, assim como de todo o referencial teórico e metodológico ressaltado ao longo desta introdução, é preciso dizer que esta pesquisa não tem o interesse de avaliar pormenorizadamente a obra e a vida de Bertolt Brecht ou de Fernando Peixoto. Se há um ponto em comum entre esses dois intelectuais do teatro e que levou à configuração deste estudo é a idéia de teatro engajado e as possíveis interações entre arte e sociedade, por isso as interrogações dirigidas ao passado foram muitas, porém as respostas nem sempre foram imediatas e não pretendem ser definitivas. Elas não passam de interpretações que tentam fugir de um passado instituidor e procuram valorizar as lutas de dois importantes filhos do mundo contemporâneo que sempre se preocuparam com a justiça, a ética e a liberdade em uma sociedade mais justa. Falar em justiça nesse momento não é uma tarefa fácil, talvez o melhor seja lembrar a luta daqueles que se empenharam cotidianamente para sua construção, pois, como bem diz Benjamin, “o dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador”. Não se pode esquecer que esse profissional constrói suas interpretações a partir do presente, portanto cabe a cada um dos leitores que se aventuram na leitura dos capítulos que se seguem tirar suas conclusões sobre até que ponto ainda é

importante relembrar os nomes de Brecht e Peixoto. Como inspiração para o início da leitura, talvez seja bom lembrar um bonito e instigante poema de Bertolt Brecht:

Aos que vão nascer.

1

É verdade, eu vivo em tempos negros.
Palavra inocente é tolice. Uma testa sem rugas
Indica insensibilidade. Aquele que ri
Apenas não recebeu ainda
A terrível notícia.

Que tempos são esses, em que
Falar de árvores é quase um crime
Pois implica silenciar sobre tantas barbaridades?
Aquele que atravessa a rua tranquilo
Não está mais ao alcance de seus amigos
Necessitados?

Sim, ainda ganho meu sustento
Mas acreditem: é puro acaso. Nada do que faço
Me dá direito a comer a fartar.
Por acaso fui poupado. (Se minha sorte acaba, estou perdido.)

As pessoas me dizem: coma e beba! Alegre-se por que tem!
Mas como posso comer e beber, se
Tiro o que como ao que tem fome
E meu copo d'água falta ao que tem sede?
E no entanto eu como e bebo.

Eu bem gostaria de ser sábio.
Nos velhos livros se encontra o que é sabedoria:
Manter-se afastado da luta do mundo e a vida breve
Levar sem medo
E passar sem violência
Pagar o mal com o bem

Não satisfazer os desejos, mas esquecê-los
Isto é sábio.
Nada disso sei fazer:
É verdade, eu vivo em tempos negros.

2

À cidade cheguei em tempo de desordem
Quando reinava a fome.
Entre os homens cheguei em tempo de tumulto
E me revoltei junto com eles.
Assim passou o tempo
Que sobre a terra me foi dado.

A comida comi entre as batalhas
Deitei-me para dormir entre os assassinos
Do amor cuidei displicente
E impaciente contemplei a natureza.

Assim passou o tempo
Que sobre a terra me foi dado.

As ruas de meu tempo conduziam ao pântano.
A linguagem denunciou-me ao carrasco.
Eu pouco podia fazer. Mas os que estavam por cima
Estariam melhor sem mim, disso tive esperança.
Assim passou o tempo
Que sobre a terra me foi dado.

As forças eram mínimas. A meta
Estava bem distante.
Era bem visível, embora para mim
Quase inatingível.
Assim passou o tempo
Que nesta terra me foi dado.

3

Vocês, que emergirão do dilúvio
Em que afundamos
Pensem
Quando falarem de nossas fraquezas
Também nos tempos negros
De que escaparam.
Andávamos então, trocando de países como de sandálias
Através das lutas de classes, desesperados
Quando havia só injustiça e nenhuma revolta.

Entretanto sabemos:
Também o ódio à baixeza
Deforma as feições.
Também a ira pela injustiça
Torna a voz rouca. Ah, e nós
Que queríamos preparar o chão para o amor
Não pudemos nós mesmos ser amigos.

Mas vocês, quando chegar o momento
Do homem ser parceiro do homem
Pensem em nós
Com simpatia²².

²² BRECHT, Bertolt. **Poemas 1913-1956**. Seleção e tradução de Paulo César de Souza. 5. ed. São Paulo: Ed. 34, 2000, p. 212-214.

O historiador Edward Palmer Thompson, ao analisar a produção dos poetas românticos ingleses no final do século XVIII¹, constrói sua reflexão a partir da idéia de singularidade temporal, ou seja, parte do princípio que os momentos criativos são *sui generis* e, por isso mesmo, carregados de tensões e incertezas que devem ser levadas em consideração pelos pesquisadores das artes. Valorizar esse ponto de vista significa ressaltar a historicidade das obras artísticas, tratá-las em seus próprios momentos e, conseqüentemente, percebê-las como prática social. As idéias de Thompson, portanto, por defenderem que a criação artística nasce de sujeitos históricos que fazem suas escolhas estéticas, políticas ou sociais em consonância com determinados tempos históricos, inspiram uma análise de *Tambores na Noite* que valorize a singularidade da peça e do espetáculo.

Com o escopo de não alocar significados pósteros a *Tambores na Noite*, este capítulo se apóia nas assertivas do historiador inglês, tratando a peça como uma espécie de percepção do social localizada temporalmente. Distante de determinismos, buscar-se-á a experiência de agentes sociais em momentos históricos vistos como singulares pelas tensões que lhes são próprias. Segundo as diversas cronologias publicadas sobre a vida e obra de Bertolt Brecht, *Tambores* é um texto escrito em 1919. Assim, é situado em um espaço de tempo “fechado” e “acabado”, de onde são revogadas quaisquer espécies de incertezas e imprevisibilidades quanto à produção de significados artísticos. No entanto, o cunho de objetividade e frieza dessas considerações deve ser relativizado e repensado². É preciso considerar que nenhuma construção de sentido ocorre de maneira autônoma do social e, por isso mesmo, sem inconstâncias e variações. Desse ponto de vista, o ato criativo transcende todo impulso entendido por genial e automático e, por isso, necessita ser alvo de reflexão e historicizado, pois produção cultural é processo e não simplesmente produtos ou objetos culturais.

Ao realizar sua crítica ao pensamento de Louis Althusser, Thompson dá uma importante pista para a compreensão das ações humanas. Afastando-se de uma prática teórica autônoma e abordando a produção de sujeitos sociais, o historiador chama a atenção para o termo *experiência* e indica a necessidade de “reinsere o sujeito na história” valorizando as incertezas, dúvidas e tensões por ele vivenciadas. Segundo Thompson,

¹ THOMPSON, Edward Palmer. **Os Românticos**: A Inglaterra na era revolucionária. Tradução de Sérgio Moraes Rêgo Reis. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

² Entre as principais biografias de Bertolt Brecht traduzidas para o português encontra-se uma espécie de cronologia que engloba a criação artística do dramaturgo alemão, o que pode ser observado em: ESSLIN, Martin. **Brecht**: dos males, o menor. Um estudo crítico do homem, suas obras e suas opiniões. Tradução de Bárbara Heliadora. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1979. WILLETT, John. **O Teatro de Brecht**: visto de oito aspectos. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1967.

Os homens e mulheres também retornam como sujeitos, dentro deste termo [experiência] – não como sujeitos autônomos, ‘indivíduos livres’, mas como pessoas que experimentam suas situações e relações produtivas determinadas como necessidades e interesses e como antagonismos, e em seguida ‘tratam’ essa experiência em sua *consciência* e sua *cultura* (as duas outras expressões excluídas pela prática teórica) das mais complexas maneiras (sim, ‘relativamente autônomas’) e em seguida (muitas vezes, mas nem sempre, através das estruturas de classe resultantes) agem, por sua vez, sobre sua situação determinada³.

Diante disso, pode-se perceber que o interesse do historiador, para com as ações de determinados agentes sociais, está centrado na condição de que não existem “indivíduos livres” socialmente, sem determinações do meio de que fazem parte. As pessoas agem segundo situações precisas, o que não significa dizer que tais ações são “moldadas” ou “direcionadas” pelo social. Ao contrário disso, elas ultrapassam as individualidades e compõem um universo mais amplo carregado de multiplicidades e tensões. Assim, determinar o momento criativo de uma obra artística como único dentro de um processo histórico “fechado” significa suprimir as dúvidas inerentes a esse mesmo processo. Desse ponto de vista, a valorização do termo *experiência*, no sentido em que Thompson o utiliza, desmistifica racionalidades e objetividades e, conseqüentemente, ressalta a fluidez das ações de sujeitos sociais.

E, ainda, suas concepções levam a ampliar a definição de cultura e entender produção cultural não como reprodução da realidade, mas como construtora de validades acerca do social. Valorizar a visão desse historiador significa pensar a arte como um processo amplo, pleno de intenções, enraizado em “múltiplas realidades” e, por isso, carregado de significações. É importante partir desse princípio.

Tensões e incertezas. A recusa brechtiana de uma estética normativa e a valorização da problemática social

A capacidade criativa de Bertolt Brecht não o alça à condição de “indivíduo privilegiado” que do alto do pedestal artístico ou intelectual é capaz de decifrar a sociedade à sua volta. Pelo contrário, Brecht constrói significados a respeito do mundo que o cerca e isso a partir de convenções, regras, normas, tensões e possibilidades de um período em específico.

³ THOMPSON, Edward Palmer. **A Miséria da Teoria** ou um planetário de erros. Uma crítica ao pensamento de Althusser. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1981, p. 182.

O interesse aqui é avaliar tais questões no momento em que o dramaturgo escreveu *Tambores na Noite*, peça para a qual não pode ser fixada uma única data de criação, mas sim um período, pois dessa forma valorizam-se as *experiências* vivenciadas pelo dramaturgo, bem como a historicidade que é própria à construção ficcional.

O material que melhor expressa as tensões inerentes à vivência de Brecht nos últimos anos da década de 1910 e início da de 1920 são seus diários de trabalho, hoje, em sua maioria, editados e publicados⁴. Ao contrário de uma ordenação cronológica posterior à obra do dramaturgo, encontra-se nessas publicações um homem de seu próprio tempo que, assim como os seus contemporâneos, sofre as intempéries políticas de uma Alemanha derrotada em um conflito mundial e que vive sua primeira experiência republicana ao lado de uma vertiginosa produção cultural. É o Brecht inseguro, impaciente, insatisfeito, crítico e amante do seu tempo e de sua produção artística que se apresenta nas páginas dos diários. E é a partir desse homem que o texto dramático *Tambores na Noite* será aqui analisado.

Entre as breves referências específicas a *Tambores na Noite* nos diários, todas demonstram a insatisfação e a dificuldade de Brecht com a finalização do texto dramático:

15, terça-feira. [junho de 1920]

Tenho dor de dente e escrevo uma peça ruim (pela quarta vez!)⁵.

19, segunda-feira até 24, sábado. [junho de 1920]

Munique. Até a metade da semana escrevi a *Balada sobre muitos navios* feito até meados da semana, depois um quarto ato para *Tambores na Noite*, ato de encerramento⁶...

3, terça-feira. [agosto de 1920]

Refiz o início do terceiro ato de *Tambores* e o final (*ad libitum*) do quarto ato. Agora está tudo pronto e, apesar de seu ímpeto e sua humanidade, não foi um trabalho totalmente perdido, se bem que sem investidas às mais frias

⁴ Os diários a que aqui se faz referência são os que correspondem ao período de 1920 a 1922, publicados em português pela editora L&PM. Estes são considerados os primeiros diários de Brecht, pois não há menções a este tipo de material anteriores ao ano de 1920. Já os recentemente publicados pela editora Rocco serão utilizados ocasionalmente, pois o período por eles abrangido é de 1938 a 1947, momento do exílio do dramaturgo, portanto sem referências diretas à criação de *Tambores na Noite*. Consultar:

BRECHT, Bertolt. **Diários de Brecht**: diários de 1920 a 1922: anotações autobiográficas de 1920 a 1954. Organização de Herta Ramthun e tradução de Reinaldo Guarany. Porto Alegre: L&PM, 1995.

BRECHT, Bertolt. **Diário de Trabalho**: 1938-1941. Organização de Werner Hecht e tradução de Reinaldo Guarany e José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. v. 01.

BRECHT, Bertolt. **Diário de Trabalho**: 1941-1947. Organização de Werner Hecht e tradução de Reinaldo Guarany e José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 2005. v. 02.

⁵ BRECHT, Bertolt. **Diários de Brecht**: diários de 1920 a 1922: anotações autobiográficas de 1920 a 1954. Organização de Herta Ramthun e tradução de Reinaldo Guarany. Porto Alegre: L&PM, 1995, p. 11.

⁶ Ibid., p. 18.

alturas da arte. Fiz o quarto ato quatro vezes; o quinto, três vezes. Agora tenho dois finais: um cômico, outro trágico⁷.

23, segunda-feira. [agosto de 1920]

Estou ditando *Tambores na Noite*. O terceiro ato está bom, fora alguns detalhes. O quarto, um bastardo, uma droga, uma planta pisoteada⁸...

2, quinta-feira. [setembro de 1920]

Continuo matutando sobre os *Tambores na Noite*, faço furos nas pedras, as brocas saltam. É terrivelmente difícil fazer uma ligação generosa e simples desse quarto ato com os três primeiros, além de dar prosseguimento à progressão do terceiro que está muito bom, e de dar uma forma forte à mudança interna (em 15 minutos). E o desfecho forte, saudável e não-trágico que a peça tem desde o início, razão pela qual ela foi escrita, é a única saída. Tudo mais é subterfúgio, um amontoamento fraco, capitulação ao romantismo. Aqui, de repente, um homem preso por uma aparente euforia sentimental joga todo o patético no ferro velho, deixa que seus admiradores e jovens lambam seu cu e vai para casa com a mulher, a razão pela qual aprontou toda a confusão. A cama como imagem final. Que idéia, que obrigação⁹!

8, quarta-feira. [setembro de 1920]

Paira sobre mim qual uma adaga a incapacidade para fazer o quarto ato de *Tambores*. A época é lírica. Sei o que é necessário, mas não tenho nenhum impulso¹⁰...

10, sexta-feira [setembro de 1920]

Não é nenhum segredo: não compus um ato [para *Tambores na Noite*], tentei cinco vezes, durante dois anos, e nunca atravessei a cerca. Estou envergonhado e inquieto¹¹.

14, terça-feira [setembro de 1920]

... *Tambores na Noite* sempre à beira da conclusão, bem distante de qualquer perfeição¹²...

Essas anotações dos diários, denotando as inconstâncias do dramaturgo, deixam perceber que não há uma verdade pronta, um impulso criador perfeito, visto que o processo de

⁷ BRECHT, Bertolt. **Diários de Brecht**: diários de 1920 a 1922: anotações autobiográficas de 1920 a 1954. Organização de Herta Ramthun e tradução de Reinaldo Guarany. Porto Alegre: L&PM, 1995, p. 20.

⁸ Ibid., p. 26.

⁹ Ibid., p. 37.

¹⁰ Ibid., p. 44.

¹¹ Ibid., p. 46.

¹² Ibid., p. 49.

fazer e refazer abrange um longo período de trabalho. Fica evidente a necessidade de repensar o procedimento criativo como algo historicamente localizado e heterogêneo. Ao partilhar das incertezas de sua época, Brecht apresenta-se como um sujeito histórico que constrói e reconstrói suas idéias a partir de sua vivência, daí a dificuldade em concluir o texto dramático *Tambores na Noite*. Em outras palavras, caberia dizer que valores e idéias não são dados, mas sim construídos a partir de vivências, experimentados e, em consequência, incapazes de serem determinados e desencarnados de historicidade. Pode-se afirmar, portanto, que *Tambores* é uma construção estética socialmente possível, o que valoriza os embates sociais de seu autor, além de demonstrar que é um texto dramático que possui sua própria temporalidade, a qual precisa ser valorizada quando se tem por princípio a análise historiográfica por meio de objetos artísticos.

Por mais que as palavras de Brecht demonstrem descontentamento com a finalização de *Tambores na Noite*, é possível perceber que ele não perde sua capacidade inventiva e seu impulso criativo, pois, apesar de todos os problemas encontrados, sempre procura construir o texto levando em consideração as suas próprias incertezas, as quais são extensivas ao período pós-guerra por ele vivenciado.

No dia 8 de setembro de 1920, em um tom de lamentação, o escritor afirma que aquela época era lírica, que sabia o que precisava fazer para finalizar a peça, mas não tinha estímulos. A partir de suas experiências não conseguia dar uma significação estética imediata para aquele período. A complexidade do ambiente apresenta a ele a complexidade estética, a qual, por sua vez, é parte integrante da primeira. Não era possível fazer ligações entre os atos já escritos e finalizar a peça, o princípio da dúvida pairava, a época era de lamentações, pois a Alemanha havia sido destruída política e economicamente na Primeira Guerra Mundial, mudanças aceleradas estavam ocorrendo, as relações inter-pessoais haviam se transformado e, desse ponto de vista, a humanidade era outra. Algo substancialmente diferente havia acontecido e Brecht, experimentando essas incertezas, titubeava ao tratar esteticamente essa realidade.

Utilizando mais uma vez as palavras de Thompson, Brecht é um desencantado com o seu tempo, mas não um apóstata, pois “não há nada no desencanto que seja hostil à arte, mas quando se nega ativamente a aspiração, aí estamos à beira da apostasia e a apostasia é um fracasso moral e um fracasso imaginativo”¹³. Não se percebe nas palavras do dramaturgo ausência de aspirações, pelo contrário, a própria insatisfação com a finalização da peça é uma

¹³ THOMPSON, Edward Palmer. **Os Românticos: A Inglaterra na era revolucionária**. Tradução de Sérgio Moraes Rêgo Reis. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 56.

forma de demonstrar a incessante busca que define a criação artística quando se tem por pressuposto o desencanto com uma sociedade injusta e se acredita na possibilidade de construção de uma outra sociedade, objetivo de Brecht. A aspiração do dramaturgo, ao tratar especificamente de *Tambores*, está na busca por uma formulação estética que dê conta da intensidade daquele momento histórico, por isso não é casual o peso em colocar um ponto final em *Tambores na Noite*.

Para além de um simples processo criativo, com suas idas e vindas, as passagens ressaltadas demonstram uma intranquilidade criativa que, ao longo do tempo, se tornará característica de todo o teatro brechtiano e que desembocará, posteriormente, nas formulações sobre Teatro Épico, o qual, por atualizar historicamente a *Poética*, se apresenta como uma alternativa às formulações de Aristóteles.

Analisando-se com cuidado os escritos teóricos de Brecht, é possível perceber em textos de fins da década de 1920 sua insatisfação para com as formas teatrais. Diante disso, o escritor acredita que as mudanças estéticas são possíveis e necessárias desde que demonstrem possibilidades de transformações sociais e, além disso, valorizem a transitoriedade das ações humanas e temporais. Brecht não poupa palavras ao clamar por renovação teatral, não se subjugando diante do que chama de “velha estética” e coloca-se a serviço da transformação teatral com o objetivo de alcançar efetivo diálogo entre palco e platéia visando mudanças sociais. Como um artista essencialmente sério e comprometido com seu tempo, o dramaturgo não parte do princípio da proposição de um “novo teatro” a partir do nada, mas busca as raízes do teatro ocidental na *Poética* aristotélica e, sem perder de vista a historicidade das formas teatrais, percebe a necessidade de repensá-las diante do mundo pós-Primeira Guerra Mundial com o escopo de apresentar o homem e a sociedade como mutáveis. Em *Notas sobre Mahagonny*, de 1930, considerado um dos seus primeiros trabalhos teóricos, formula a idéia de “teatro épico” em comparação com a forma dramática aristotélica. Aproximando a urgência de inovação estética, liberdade criativa e transformação social, sem perder de vista o grau de dificuldade de cada uma dessas propostas, avalia que o teatro moderno tem por pressuposto o teatro épico e, assim, apresenta as principais características dessa forma teatral levando em consideração a singularidade e importância de cada um dos elementos que compõem a construção cênica – texto, música, cenários, entre outros – com o fito de quebrar a ilusão e propor a análise crítica aliada à fruição. Percebe-se, já em 1930, que as formulações brechtianas se colocam como alternativas às aristotélicas, tendo como princípio a consciência crítica dos espectadores, a compreensão do homem como um ser capaz de transformar e ser transformado pela sociedade e a valorização da realidade como processo.

A respeito da identificação e da *catarsis* propostas por Aristóteles, o dramaturgo alemão, em texto de meados da década de 1930, é enfático: “A identificação é o grande utensílio artístico de uma época onde o homem é a variável e o mundo onde ele vive, a constante. Identificar-se, só se pode fazê-lo com o homem que, ao contrário de nós, leva consigo próprio a estrela de seu destino”¹⁴. Diante da incerteza da Europa pós-guerra, nada mais urgente que enxergar o homem e a sociedade que o cercava pela ótica da mutabilidade e das possibilidades. Remodelar aquela sociedade mutilada era de suma importância, e essa tarefa cabia ao próprio homem. Partindo da prática cênica, Brecht dialoga e questiona a tradição teatral advinda desde os gregos, historiciza a estética do teatro e, já em fins da década de 1920, começa a escrever sobre *Teatro Épico e drama não-aristotélico*:

O teatro épico é o estilo teatral de nosso tempo. Expor os princípios do teatro épico em poucas frases interessantes não é possível. Eles ainda precisam ser trabalhados em detalhe, e incluem a interpretação dos atores, técnica do palco, dramaturgia, música de cena, uso de filmes, etc. O ponto essencial do teatro épico é, talvez, que ele apela menos para os sentimentos do que para a razão do espectador. Em vez de participar de uma experiência, o espectador deve dominar as coisas¹⁵. (Grifos nossos).

Fica evidente que, a partir das relações entre racionalidade e sentimento, o objetivo do dramaturgo recai sobre a importância de o espectador dominar seu próprio mundo. Longe de entender a construção social como responsabilidade de deuses, de forças sobrenaturais ou de indivíduos isolados, a proposta brechtiana é formulada sobre e para o homem inserido em uma totalidade onde é o responsável por suas próprias decisões e pela urgente transfiguração social, reivindicada por Brecht.

Percebendo a elaboração dessa proposta teórica como parte integrante da inquietude criativa de seu autor, é possível notar, principalmente por meio dos diários, que sua indisposição com as fórmulas consolidadas pelo tempo, inclusive com a própria ideia de “tragédia” tal qual formulada desde a antiguidade clássica, fez parte de seu projeto intelectual desde o início de sua carreira. É nesse ambiente que devem ser vistas as inquietações relacionadas à finalização de *Tambores na Noite*. O descontentamento do autor com a elaboração de sua peça pode ser apreciado por meio de algumas indagações: como demonstrar a intensidade das ações humanas valorizando a efemeridade do tempo e do

¹⁴ BRECHT, Bertolt. **Teatro Dialético**: ensaios. Seleção e Introdução de Luiz Carlos Maciel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1967, p. 136.

¹⁵ Ibid., p. 41.

próprio homem? Ou, melhor dizendo, como ultrapassar, por exemplo, a idéia de purgação da tragédia e apresentar o homem como o único responsável pelo seu próprio destino? Em termos estéticos, o que é possível fazer em tempos de profundas alterações sociais?¹⁶

No campo da teoria literária, Peter Szondi auxilia a refletir sobre essas questões, pois aproxima as obras de arte à dinâmica histórica, valorizando sensivelmente a historicidade das artes, sem separar interpretação de reflexão e primando pela relação entre forma e conteúdo. Por essa ótica, o ponto onde deve incidir a análise recai prioritariamente sobre o próprio objeto artístico, que passa a ser visto como o local de confluência de informações históricas e referências formais. Na verdade a obra de arte é também, desse ponto de vista, nada mais que uma construção estética socialmente possível, uma experiência localizada temporalmente e instituinte de outras experiências. A peculiaridade da análise de Szondi situa-se no tratamento dado às relações históricas e intertextuais, por isso, quando se tem por objetivo valorizar as experiências localizadas temporalmente por meio de uma dada obra de arte, os escritos do teórico alemão são esclarecedores.

Em seu livro *Teoria do drama moderno*¹⁷, Szondi apresenta as contradições e os embates presentes naquilo que denomina de crise do “drama clássico”¹⁸ no final do século XIX e na primeira metade do século XX, partindo do princípio da historicidade e da relação

¹⁶ Sobre esse assunto consultar: BORNHEIM, Gerd. **Brecht: a estética do teatro**. Rio de Janeiro: Graal, 1992. Bornheim, no capítulo *Teatro Épico*, realiza uma complexa discussão em torno da comparação entre “forma dramática” e “forma épica”, buscando os fundamentos históricos e filosóficos das questões mais polêmicas presentes na proposta brechtiana e dedicando especial atenção ao item em que o dramaturgo chama a atenção para a idéia de que o homem é mutável e agente de mutações. De acordo com ele, vários críticos trataram como inócua a questão da imutabilidade porque ela não se compatibiliza com os personagens concretos de uma peça, que, sem dúvida, se transformam com o desenrolar do enredo. Nesse ponto, Bornheim deixa claro que Brecht não trata simplesmente da ação dramática quando propõe a contraposição entre imutabilidade e seu oposto, “porque o espaço em que agora se move o teatro torna tudo móvel, e torna viável essa contraposição entre o móvel e o imóvel; o que está em jogo, portanto, é a concepção do homem, sim, mas como que arrancado de suas bases estáveis”. (Grifos nossos) (Ibid., p. 145.)

¹⁷ SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno [1880-1950]**. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

¹⁸ Esta noção de drama é localizada historicamente pelo autor a partir do Renascimento, quando o homem passa a situar em si mesmo as tensões e incertezas daquele momento. O drama então é apreciado a partir de relações humanas intersubjetivas expressas por meio exclusivamente de diálogos. Coro, prólogo e epílogo são suprimidos e o diálogo torna-se a condição absoluta do drama, não se reconhecendo nada que seja extrínseco a ele. “O domínio absoluto do diálogo, isto é, da comunicação intersubjetiva no drama espelha o fato de que este consiste apenas na reprodução de tais relações, de que ele não conhece senão o que brilha nessa esfera.” (Ibid., p. 30.) Para além do caráter ilimitado do diálogo, P. Szondi chama atenção ainda para os traços essenciais do drama pós-renascimento: ausência do dramaturgo no drama, pois ele simplesmente possibilita a conversação entre os personagens; identidade perfeita entre espectador e drama; importância do “palco mágico”; constituição de um homem dramático por meio da união entre o ator e o papel por ele desempenhado; ação sempre no presente, o que torna imprescindível a unidade de tempo, assim como a unidade de lugar. Efetivam-se, portanto, as três unidades básicas – de ação, de tempo e de lugar – que são primordiais a essa idéia de drama. A crise dessa noção, de acordo com Szondi, é a base para a constituição do drama moderno.

dialética entre forma e conteúdo. Assim, o autor desmistifica a pureza da forma dramática demonstrando como as transformações sociais são capazes de influenciar e modificar aquilo que muitas vezes é tido como consolidado. Também deixa clara a derrocada do intersubjetivo como elemento essencial ao drama e, em consequência, lança luzes sobre a importância crescente do eu-épico na dramaturgia moderna. O conceito de drama é, portanto, para Szondi, historicamente construído e passível de transformações e interpretações ao longo do tempo.

Por esta ótica, a epicização do drama tem por princípio um fundamento histórico, que é localizado pelo autor a partir do fim do século XIX, período no qual, segundo ele, dramaturgos e poetas se deparam com a “oposição sujeito-objeto”. As alterações sociais levam a importantes mudanças na forma dramática e nas temáticas por ela tratadas, deixando evidente que não era mais possível, diante de variadas transformações, retratar o homem em uma forma absoluta de drama, baseada principalmente em diálogos e a partir das unidades básicas de ação, tempo e lugar e, principalmente, por meio de intersubjetividades, pois a partir do final do século XIX o homem se isolava cada vez mais. Aqui, segundo Szondi, o elemento temático se transforma e, em consequência, a antiga forma vai sendo minada pouco a pouco. Para ele há uma contradição entre a temática épica e a forma dramática, a qual é resolvida por meio do vir-a-ser formal da obra de arte.

Cabe ressaltar que Brecht começa a escrever suas peças no início do século XX, portanto se localiza na unidade temporal denominada por Szondi de “crise do drama”, a qual desemboca na configuração de uma teoria do drama moderno a partir da contradição indicada há pouco. Brecht é um dos autores que percebe a insuficiência das relações intersubjetivas para a forma dramática moderna e, segundo Szondi, recebe a influência do “drama social” de Gerhart Hauptmann¹⁹, da “dramaturgia do eu” do expressionismo²⁰, da “revista política” de

¹⁹ Hauptmann é um dos dramaturgos do final do século XIX que, de acordo com Szondi, apresenta um novo problema à forma dramática clássica: o drama social. “O dramaturgo social procura representar dramaticamente as condições econômicas e políticas a cujo ditame está sujeita a vida individual. Ele tem de exibir os fatores que se enraízam além da situação e da ação individuais e, não obstante, as determinam”. (SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno [1880-1950]**. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 76.) Em consequência, para apresentar situações sociais, o dramaturgo necessita romper com o elemento essencial da forma clássica que é o diálogo, pois tais situações transcendem a valorização de ações puramente individuais, as quais são prioritárias no diálogo. O que determina a vida humana no drama social é a própria sociedade, “a objetividade alienada” e não mais a subjetividade da esfera do “inter”, daí um dos primeiros indícios da “crise do drama”.

²⁰ Para Szondi o expressionismo foi a primeira corrente dramática importante do século XX e, por isso mesmo, não encontrou uma resposta para a crise do drama. Realçando o isolamento e o vazio do indivíduo, o drama expressionista descaracteriza o diálogo e torna a relação intersubjetiva sem sentido, pois “o homem é visto pelo expressionismo, conscientemente, como *abstractum*. E, com a renúncia ativa às relações intersubjetivas, que devem velar ‘a imagem do humano’, sucede a recusa da forma dramática, que para o dramaturgo moderno se nega a si mesma porque aquelas relações se tornaram frágeis”. (Ibid., p. 126-127.)

Erwin Piscator²¹ e localiza o princípio científico em sua dramaturgia como forma de desmistificar os elementos do drama e da encenação tradicional.

Nota-se, pelas considerações de Peter Szondi, que a iniciativa de promover mudanças formais no drama só são efetivadas a partir de interesses definidos pela historicidade, que, por sua vez, possibilitam alterações temáticas. Desse ponto de vista, forma, conteúdo e temporalidade compõem um todo que se interpenetra dialeticamente. Daí a importância de partir das próprias experiências de Brecht para compreender sua proposta dramática, que tem por uma de suas finalidades colocar o leitor/espectador como observador da cena e do mundo à sua volta. Assim, o homem é valorizado em sua especificidade histórica e as relações intersubjetivas, tal qual postas pelo “drama tradicional”, são questionadas. Não é simplesmente, portanto, o impulso criativo que possibilita alterações formais na fórmula dramática, mas são as transformações históricas que movimentam o vir-a-ser formal das artes. Por meio dessa idéia pode-se entender o fato de o dramaturgo alemão não se contentar com as fórmulas prontas e a-históricas e, ao longo do tempo, configurar sua noção de “teatro épico” como alternativa ao “drama aristotélico”.

Em suma, Brecht busca dar à sua obra uma intensidade que é própria ao homem do século XX, que não deve ser encarado por meio de dicotomias, paradoxos ou certezas absolutas, pois “um ser humano é mais do que um contrato, do que barcos, do que dinheiro, do que a felicidade. Não é algo meditado, mas sim ativo”²². E é essa atividade do homem que o torna múltiplo e o faz situar-se de maneira diversa conforme sua posição social. O dramaturgo percebe desde o início de sua carreira a necessidade e a urgência de a estética ser capaz de recobrir as multiplicidades das ações humanas, pois ele vivencia um momento em que as configurações dramáticas já vinham sendo questionadas. Não era possível tratar esteticamente o homem por meio de certezas absolutas, por isso Brecht se indispõe com o teatro fundamentado pela *Poética* de Aristóteles, com o próprio conceito de tragédia e, em consequência, com as questões formais referentes à escritura dramática, buscando

²¹ A temática social encontra no início do século XX, por meio do trabalho de Piscator com a criação cênica, uma forma consistente de se opor ao drama clássico e suas principais características. As inovações do encenador alemão colocam diretamente em cena um conjunto de elementos narrativos que “destrói a natureza absoluta da forma dramática, permitindo que um teatro épico se desenvolva”. (SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno [1880-1950]**. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 130.) Dessa forma, o encenador retira do drama clássico várias de suas características, tais como a importância do “palco mágico” e a identidade perfeita entre espectador e drama.

²² BRECHT, Bertolt. **Diários de Brecht**: diários de 1920 a 1922: anotações autobiográficas de 1920 a 1954. Organização de Herta Ramthun e tradução de Reinaldo Guarany. Porto Alegre: L&PM, 1995, p. 113.

incessantemente um final para *Tambores na Noite* que pudesse dar conta das características humanas.

Em 2 de setembro de 1920 o dramaturgo compara o trabalho incessante de finalização de *Tambores* a um serviço braçal pesado e infundável – “continuo matutando sobre os *Tambores na Noite*, faço furo nas pedras, as brocas saltam” – demonstrando que o impulso que lhe falta está além de questões temáticas. Aliás, em nenhum momento Brecht renega ou reavalia o tema da peça. A sua dificuldade está em realizar uma construção estética satisfatória para a temática. Isso é tão claro que o final da peça já está dado – “e o desfecho forte, saudável e não-trágico que a peça tem desde o início, razão pela qual foi escrita, é a única saída.” – e a dificuldade se localiza em outro ponto, que é justamente a ligação entre os atos. Portanto, os problemas enfrentados por Brecht nesse momento, e expressos nas páginas de seus diários, são equivalentes à contradição entre temática épica e forma dramática ressaltada por Peter Szondi.

Em outro momento, já em maio de 1921, Brecht expressa claramente sua insatisfação com as formas dramáticas do período. Para ele não era possível pensar o homem por meio da arte sem que houvesse um repensar sobre a estética teatral:

a exigência estética com a natureza que o ser humano deveria dispor de toda a gama de possibilidades, da glória à condenação, defronta-se com a exigência de que a estética tem que ser capaz de cobrir toda essa gama ou, de outra forma: a capacidade do ser humano tem que ser tirar prazer de todas as situações, e essa última exigência é apoiada pela própria vontade de viver²³.

Sem dúvida, *Tambores* representa uma das primeiras dificuldades de Brecht em conciliar a percepção de seu tempo com a proposta dramática advinda desde Aristóteles e com o “drama clássico”, tal qual explicitado e avaliado por Szondi. Além disso, não se pode esquecer que tanto a idéia de drama quanto os elementos constitutivos da tragédia formulados por Aristóteles chegam à contemporaneidade a partir de uma longa tradição que, como bem observou Raymond Williams, precisa ser examinada tendo como referência seu desenvolvimento histórico real, pois “tradição não é o passado, mas uma interpretação do passado”²⁴.

²³ BRECHT, Bertolt. **Diários de Brecht**: diários de 1920 a 1922: anotações autobiográficas de 1920 a 1954. Organização de Herta Ramthun e tradução de Reinaldo Guarany. Porto Alegre: L&PM, 1995, p. 93.

²⁴ WILLIAMS, Raymond. **Tragédia Moderna**. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 34.

No início do século XX Brecht vivencia, portanto, não só a experiência trágica da guerra como também entra em contato com uma teoria do drama e do trágico desenvolvida – e interpretada – ao longo do tempo, pois, ainda de acordo com Peter Szondi, “a poética da época moderna baseia-se essencialmente na obra de Aristóteles; sua história é a história da recepção dessa obra. E tal história pode ser compreendida como adoção, ampliação e sistematização da *Poética*, ou até como compreensão equivocada ou como crítica”²⁵. Assim como existe, desde a antiguidade, uma tradição – recepção – da poesia dramática que, a partir de um determinado tempo, vai sofrendo a interferência de elementos épicos em seu seio, há também uma poética da tragédia que, com o passar do tempo, vai sendo lida, relida e interpretada de diversas maneiras. Isso significa que não é possível trabalhar com formas dramáticas genuínas e muito menos com o mesmo sentido de tragédia atribuído pelos gregos. Nos dois casos a historicidade se impõe demonstrando que não existem conceitos ou formas puras.

O fato de Brecht ter atuado na Primeira Guerra Mundial como enfermeiro possibilitou-lhe uma específica visão de mundo que convergia necessariamente para a necessidade de mudança social. Ao entrar em contato com o resultado da guerra, seja por meio da morte ou de corpos humanos feridos ou mutilados, o dramaturgo percebe um grande problema daquela sociedade: a dissociação entre ações humanas, éticas e as discussões políticas e sociais, exacerbada principalmente por meio do conflito mundial, o que não passa de uma experiência trágica, pois, como bem observou Williams, “chegamos à tragédia por muitos caminhos”²⁶. Nesse contexto, era preciso repensar as discussões estéticas a partir da crueldade exposta pela guerra, era importante reavaliar o homem como ser social, pois a idéia de sociedade havia mudado e colaborava para a valorização de experiências individuais, além do que era necessário demonstrar por meio da arte que a sociedade é passível de transformações. Brecht percebe a urgência em localizar conteúdo ético e ação humana em eventos de forte significação social, como, no caso, a guerra. O conflito mundial não poderia então ser visto como algo normal, inerente ao progresso e à ação humana, mas, pelo contrário, precisava ser analisado e entendido como uma experiência muito específica que pudesse romper com qualquer idéia de normalidade. Como se vê, a temática já se deixava vislumbrar a Brecht, mas apresentar em um texto dramático as incertezas do momento requeria repensar, atualizar historicamente as fórmulas dramáticas. Raymond Williams, ao configurar o sentido da

²⁵ SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o trágico**. Tradução de Pedro Süsskind. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2004, p. 23.

²⁶ WILLIAMS, Raymond. **Tragédia Moderna**. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 29.

tragédia moderna, enfatiza a importância da historicidade e da experiência como forma de compreender as discussões estéticas e sociais a partir de um específico momento social, pois, atualmente, segundo ele,

As nossas interpretações mais comuns da vida conferem o mais alto valor e importância ao indivíduo e ao seu desenvolvimento, e no entanto é, na verdade, inevitável que o indivíduo morra. O mais precioso e o mais irreparável são então colocados em inevitáveis relação e tensão. Mas generalizar essa contradição específica como um fato absoluto da existência humana significa imobilizar e, por fim, suprimir a relação e a tensão, de tal forma que a tragédia se torna não uma ação, mas um impasse. Afirmar, então, que esse impasse represente o sentido total da tragédia é projetar na história uma estrutura particular, cuja determinação é tanto cultural quanto histórica²⁷.

As preocupações de Bertolt Brecht se aproximam das análises de Williams. A insatisfação do dramaturgo é algo que coexiste com a experiência da Primeira Guerra Mundial. Em um momento em que a ação individual é extremada e contraposta à morte e isso é fundamentado por meio de generalizações que propagam a idéia de ordem e normalidade, todas as possibilidades de esperança em torno de uma sociedade mais justa e igualitária deixam de existir. Fundamenta-se, portanto, uma idéia de história e ação humana completamente distante de transformações sociais e o homem, em decorrência, perde todas as suas conexões humanas. Assim, a guerra, bem como suas conseqüências, passa a ser vista como uma ação comum e até necessária. Nesse ambiente, Brecht tem consciência da importância de chamar a atenção de seu leitor/espectador para as incongruências do período e isso não poderia ser realizado sem repensar o próprio sentido de tragédia, pois, como bem assegurou Williams, generalizar a contradição entre indivíduo e morte significa imobilizar o sentido de transformação social necessário ao trágico. Era preciso, portanto, encontrar uma finalização para *Tambores na Noite* que valorizasse as incertezas estéticas, as urgências do período e, acima de tudo, denunciasse o discurso da normalidade.

A necessidade premente vislumbrada por Brecht no pós-guerra é a importância da revalorização do homem, assim como de suas ações em um ambiente marcado pela violência e morte. Para isso era preciso apresentar esse homem a partir de suas características mais singulares como o medo, a incerteza, o cansaço, o amor e os laços fraternos. Na verdade, o que salta aos olhos, diante das palavras de Raymond Williams e da dificuldade do dramaturgo em finalizar seu texto dramático, é a ausência de conhecimento do homem pelo próprio

²⁷ WILLIAMS, Raymond. **Tragédia Moderna**. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 83.

homem, o que compõe a temática de *Tambores*. Caso contrário, seria impossível contrapor indivíduo e morte e generalizar tal contraposição como típica da existência humana, a qual transcende a pura e simples individualidade e é mais complexa que qualquer generalização. Isso é claramente percebido por Brecht, daí sua necessidade de denunciar tematicamente a relação entre indivíduo e morte por meio de uma formulação estética apropriada ao período.

Em uma sociedade marcada pela guerra e a ausência de respeito e tolerância mútuos entre os homens, a importância da interconexão entre discussões éticas, ações humanas e compreensão política e social só é possível pela mediação do valor atribuído à idéia de transformação social. Assim, é preciso descobrir como expressar esse imperativo pela arte, aqui, no caso, mais especificamente, pela linguagem dramática.

Raymond Williams argumenta que, desde a juventude, Brecht percebeu o peso da moderna tragédia européia e, por isso, procurou responder ao sofrimento humano valorizando a possibilidade de mudanças sociais. Cabe ressaltar que a tragédia moderna, como formulada por Williams, consiste na prática cotidiana da desordem por meio da ordem. Aquilo que se conhece, se preza e se denomina de ordem nada mais é que a reafirmação da fome, da desigualdade social, da ausência de educação de qualidade, da violência e da morte, enfim, no mundo contemporâneo a ordem não passa de uma desordem profundamente trágica. Nesses termos, a tragédia moderna localiza-se principalmente na exclusão social, a qual nega a própria idéia de humanidade e fundamenta-se no sofrimento de homens reais. É contra esse tipo de tragédia e padecimento que Brecht se opõe em toda a sua obra, inclusive em *Tambores*. Em seus escritos ele apresenta ao leitor/espectador a capacidade humana de efetivar variações na sociedade. O homem, para Brecht, é um agente social, portanto é capaz de interagir com o mundo a sua volta, alterando-o. Pode-se dizer, portanto, que, ao olhar historicamente para o conceito de tragédia e aproximá-lo das ações humanas, ele quebra a idéia de destino inexorável do homem, tal como entendiam os gregos, e aloca a responsabilidade do destino humano no próprio homem. Por isso, em *Tambores na Noite*, como em todas as suas peças, o autor não apresenta enredos que valorizem uma totalidade inflexível. Pelo contrário, o personagem é o construtor e o responsável pelo seu próprio fado, confirmando suas posições políticas.

Já em Williams, o significado de transformação social assume o sentido de revolução, a qual possui uma dimensão trágica diferente e oposta àquela da desigualdade social. Para ele, o conceito de revolução não pode ser identificado ao ato de pura e simples violência trágica. Para além desse significado, que é inerente a qualquer processo revolucionário, é preciso compreendê-la como a exacerbação de uma crise localizada em uma estrutura mais ampla e,

por isso, capaz de estabelecer uma outra ordem, pois a transformação essencial, necessária a uma sociedade fundamentada na desigualdade social, só se dará por meio de uma longa e efetiva revolução que não pode ser confundida com violência ou súbita tomada de poder. A resposta à desordem por meio da ordem só se efetivará para Williams com a revolução, que se fortalece pela crença na possibilidade de alterações do vivido. Nesse sentido, tragédia e revolução se aproximam, pois aquela não é a confirmação da desordem, mas sim a sua compreensão e resolução.

Ao tratar especificamente de Brecht, Williams toma a obra do dramaturgo como um todo, dividindo-a em dois momentos, “juventude” e “maturidade”, elegendo *A vida de Galileu* (1938) e *Mãe Coragem e seus filhos* (1939) como as obras em que o autor consegue driblar a crítica conservadora e rejeitar de maneira conseqüente a tragédia que fundamenta a desordem. Não há dúvida de que o dramaturgo questiona permanentemente a ordem social estabelecida, porém isso ocorre desde o início de sua carreira, momento em que participou da Primeira Guerra Mundial. Mais perspicaz do que tratar a obra brechtiana como um todo, com o objetivo de perceber nela a crítica à fundamentação da desordem por meio da ordem, seria interessante avaliar como Brecht, ao longo do tempo, responde de maneira característica à situação de desordem vivenciada por ele. De 1919 a 1956 Brecht experimenta uma diversidade de situações que não devem ser vistas como análogas – o que é percebido por Williams –, pois, se há uma característica geral entre elas, tal característica se situa no fato da existência de desigualdade e exploração social, o que não significa que o dramaturgo tenha sempre a mesma resposta a essa situação. A sua recusa da tragédia moderna deve também ser historicizada e não tomada como um todo. As primeiras obras respondem à desordem cotidiana de uma maneira histórica e socialmente possível ao momento em que foram elaboradas.

Para recuperar essa específica construção social de significados que envolve a preparação do texto teatral *Tambores na Noite*, deve-se voltar aos diários de Brecht. Em 15 de junho de 1920 o dramaturgo é enfático ao afirmar que a peça é ruim. É oportuno questionar: a partir de quais critérios o próprio autor aponta a insuficiência da peça? Não se pode ao certo responder a essa pergunta, mas se se voltar para as considerações do dia 3 de agosto do mesmo ano, encontrar-se-á a avaliação: “não foi um trabalho totalmente perdido”. Por meio da comparação entre esses dois momentos é possível, pelo menos, dizer que os critérios de análise do dramaturgo a respeito de seu próprio trabalho não seguiram a mesma linha, pois, se assim o fosse, o que na produção de outrora já era ruim, no futuro, bastante próximo, poderia ser inválido ou “corrigido”. Como não existem referências nesse sentido, percebe-se que,

conforme se alteravam as situações vivenciadas pelo escritor, e isso pode ter ocorrido cotidianamente, modificava-se também sua percepção sobre seus escritos. Longe de uma obra contínua que caminha ininterruptamente para a perfeição, o trabalho de Brecht, assim como toda produção humana, deve ser entendido como um caminho entrecortado e cheio de sinuosidades. Trilhá-lo novamente seria impossível, mas delimitá-lo em pequenos espaços e vasculhá-lo valoriza o processo de construção artística, por meio das *experiências* do dramaturgo.

Outra questão que deve ser retomada nos diários diz respeito à utilização dos conceitos “trágico” e “cômico”. Quanto à finalização da peça, Brecht faz referências inicialmente a dois finais, um cômico outro trágico. Um mês depois, o autor indica o desfecho “forte e saudável” como “não-trágico”, o qual existe desde o início do processo de confecção do texto. É interessante perceber essas referências de Brecht à comicidade e à tragicidade como a interferência do momento histórico em que está escrevendo. Ao tratar de um soldado derrotado na Primeira Guerra Mundial que se vê forçado a optar entre ir para uma revolta de trabalhadores ou ir para a cama com a noiva que não via há quatro anos, desde que partira para a guerra, o dramaturgo coloca no desfecho do enredo, que é justamente o momento de escolha do soldado, toda a importância da peça e prefere tratar este momento como “não-trágico” – “e o desfecho forte, saudável e não-trágico que a peça tem desde o início, razão pela qual ela foi escrita, é a única saída.” Não trágico, para quem? Com certeza, para todos aqueles que no momento tinham esperanças nas lutas sociais, a decisão do soldado de ficar com a noiva é essencialmente trágica, pois reafirma a descrença e a incapacidade de enxergar a almejada mudança social. Para outros, que acreditam em *happy end*, a decisão do soldado não foi trágica e também não foi cômica, no mínimo foi acertada. Brecht, com um refinado senso de responsabilidade social, não opta pela tragicidade completa nem por seu contrário, toma partido pela análise crítica, assim prefere passar a responsabilidade para o leitor/espectador que entra em contato com uma peça cujo desfecho é “não-trágico”. “Não-trágico” ou “cômico” demonstra simplesmente a impossibilidade de Brecht utilizar conceitos sem valorizar-lhes a historicidade. Para chamar a atenção e aguçar o senso crítico de seu receptor, o dramaturgo prefere dizer que o desfecho saudável é “não-trágico”. Posteriormente, com o desenvolvimento de toda a teoria do teatro épico, Brecht, aí sim, denomina a peça de “comédia”, o que corrobora sua constante rejeição à tragédia, pois entende que “as ‘condições históricas’ não devem, evidentemente, ser imaginadas (nem tampouco construídas), como poderes misteriosos (como pano de fundo); pelo contrário, elas são criadas e mantidas pelos

homens (e serão, quando for o caso, modificada por eles)”²⁸. Esse foi o objetivo de Brecht, expresso desde o início de sua carreira, pois, para ele, tanto forma quanto conteúdo são forjados, por meio do momento vivido, são construídos historicamente e capazes de propor novas e diferentes experiências sociais.

Há mais uma questão bastante significativa com relação à estética brechtiana que precisa ser retomada. A atividade teórica de Brecht está fundamentalmente associada à prática teatral, o que não omite a característica geral da teoria do teatro no século XX, momento em que “as teorias elaboradas pelos intelectuais e dramaturgos vão, se não desaparecer, pelo menos se ofuscar em benefício das dos praticantes do teatro”²⁹. No dizer de Jean-Jacques Roubine, esses “praticantes do teatro” – atores, diretores, líderes de companhias – tornam-se a partir dessa época “teóricos” do próprio palco e visam diretamente à prática cênica. Isso não significa que se prioriza aqui a contraposição entre teoria e prática como pólos antitéticos. Ao contrário, procura-se valorizar a indissociabilidade entre o palco e o texto dramático. Nesse caso, entre esses “novos teóricos do teatro”, Brecht talvez seja um dos maiores exemplos, pois sempre se preocupou com a encenação, compreendendo-a como parte integrante de sua dramaturgia.

A dificuldade que envolve a finalização da trama de *Tambores* serve de exemplo para os diálogos entre cena e texto em Brecht, pois, para além de não dar uma significação *a priori* ao texto utilizando conceitos como “trágico” ou “cômico”, o escritor transfere a responsabilidade para o espectador e localiza na recepção o objetivo central de seu teatro: despertar a consciência da condição histórica do receptor. A teoria e o teatro brechtiano não são teses, não possuem modelos a serem seguidos, não anunciam um caminho a ser trilhado, preferem que o espectador encontre por si só seu próprio caminho. Isso é fundamental para o escritor.

Até mesmo com relação aos escritos aristotélicos, Gerd Bornheim chega a afirmar que “parece muito provável que o revolucionário dramaturgo alemão nunca tenha feito um estudo em profundidade da *Poética*”³⁰. O que não invalida ou empobrece o trabalho do autor, pois a sua finalidade sempre foi atingir o espectador, é nele que reside o âmago da teoria brechtiana. Portanto, depois de vários anos, em 1954, a propósito da reedição de suas primeiras peças,

²⁸ BRECHT, Bertolt. **Teatro Dialético**: ensaios. Seleção e Introdução de Luiz Carlos Maciel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1967, p. 198.

²⁹ ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2003, p. 139.

³⁰ BORNHEIM, Gerd. A *Poética* de Aristóteles. Delineamento da influência histórica. **O Percevejo**, Rio de Janeiro, ano II, n. 2, p. 65, 1994. Das aproximações entre Aristóteles e Bertolt Brecht Bornheim tratou extensamente em: BORNHEIM, Gerd. **Brecht: a estética do teatro**. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

após ter construído e participado de diversas experiências teatrais e avaliado os métodos do teatro épico, Brecht, a partir de um ponto de vista diferente, reavalia *Tambores* e a caracteriza como “comédia”. Nada estimula mais a prática artística do que entendê-la como historicamente construída e, por isso mesmo, passível de ser revista e reelaborada a fim obter uma prática teatral consistente. Esse sempre foi o caminho do artista e teórico Bertolt Brecht.

Analisar a composição dramática de *Tambores na Noite* levando em consideração a rejeição à tragédia, no sentido que Raymond Williams atribuiu a ela, e, ao mesmo tempo, valorizar a historicidade da obra de arte e das discussões estéticas significa situar obra e autor em seu tempo, o qual é *sui generis* e por isso deve ser valorizado a partir de sua especificidade. Williams está certo em afirmar que Brecht retoma a história a partir de uma dimensão trágica, ou seja, a partir de um sentido ativo que possibilita a transformação social. Juntamente com a idéia de historicidade da obra de arte, este é o raciocínio que comporá a análise da estrutura dramática de *Tambores na Noite*.

Temática e enredo de *Tambores na Noite*: os papéis a distribuir

Jan Kott, em sua discussão sobre William Shakespeare³¹, atribui importante papel às possibilidades interpretativas que a obra de arte carrega ao longo do tempo e, ao analisar especificamente *Hamlet* e recuperar a passagem que Brecht dedica em seu *Pequeno Organon para o Teatro* a essa peça, o teatrólogo considera que quem escreve o enredo não é a única pessoa a distribuir os papéis, pois, na verdade, quem os distribui é a época em que determinados textos serão encenados. Se for a distribuição das atividades cênicas que garante as multiplicidades interpretativas, bem como a historicidade da obra teatral, não se pode negar ou minimizar a construção do enredo, pois ele é o ponto inicial para efetivação do diálogo entre arte e sociedade. As considerações de Kott são os estímulos primeiros para a apresentação e análise do enredo de *Tambores na Noite*.

Composta por cinco atos, a segunda peça escrita por Bertolt Brecht é construída tendo por princípio a exacerbação e contraposição de situações limite, sejam elas individuais ou sociais. O enredo se desenvolve em Berlim logo após o final da Primeira Guerra Mundial, justamente na noite em que os principais jornais da cidade foram tomados por trabalhadores revolucionários – Liga Spartakus – impulsionados pelo movimento russo de 1917. O retorno

³¹ KOTT, Jan. **Shakespeare nosso contemporâneo**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

da guerra do soldado Kragler é o fator complicador da trama e que possibilita a confluência de tensões que organizam a estrutura da peça. A composição dos diálogos bem como as características dos personagens são elaboradas a partir da polaridade entre um espaço individual e outro coletivo, aquele representado pelo soldado e sua família e este pela revolta dos trabalhadores. No decorrer do enredo é evidente que a solução coletiva sempre se apresenta como alternativa diante da incapacidade de se efetivarem os objetivos individuais e vice-versa. Portanto, o que define de maneira geral a estrutura dramática de *Tambores* é essa bipolaridade onipresente capaz de organizar a trama, a construção dos personagens, o espaço cênico, a iluminação e a composição sonora, conforme fica evidenciado nas rubricas³².

Essa característica geral da peça aos poucos vai sendo intensificada, tendendo à resolução, que consiste em sobrepor um dos pólos da bipolaridade, tornando-o hegemônico, o que fica claro por meio da apresentação dos personagens e de seus espaços de atuação. Além disso, todos eles são conhecidos em termos individuais devido a suas respectivas posições sociais no pós-guerra, portanto, inseridos em um contexto de contraposição entre particularidade/coletividade, são marcados pela ausência de uma natureza humana fixa, pois agem prioritariamente de acordo com as situações vivenciadas, o que não significa dizer que são puramente “objetos” ou puramente “sujeitos”. Como bem afirma Renata Pallottini, oscilam “entre maiores ou menores doses de exercício da vontade ou de determinação exterior. Em suma, ora é *mais* sujeito, ora é *mais* objeto”³³.

A problemática do enredo é inicialmente apresentada por Karl Balicke, chefe de família e responsável pelo casamento da filha, Anna, com Friedrich Murk. É um homem “duro” que rejeita sentimentalismos e lamenta o fato de a filha não ter se casado pelo menos dois anos antes. Avarento e interesseiro, favorece a união de Anna e Murk em proveito próprio, com especial atenção às suas finanças, pois, segundo ele, “Os tempos não andam nada seguros. Um homem hoje em dia vale ouro.” Durante as comemorações do noivado, aparece em cena o soldado Andréas Kragler, disposto a reatar seu namoro com Anna. Ele havia partido para a guerra, de onde não mandava notícias há quatro anos e por isso era tido como morto. Depois

³² Sobre rubricas, consultar:

RAMOS, Luiz Fernando. **O Parto de Godot e outras encenações imaginárias**: a rubrica como poética de cena. São Paulo: Hucitec/Fapesp, 1999.

³³ PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia**: A construção do personagem. São Paulo: Ática, 1989, p. 61.

Quando trata especificamente do personagem segundo Brecht, Pallottini afirma que as construções do dramaturgo alemão apresentam personagens *objeto* e não *sujeito*, pois eles não agem por vontade própria, mas são levados a agir por posições sociais determinadas. No caso da análise de *Tambores*, prefere-se aqui valorizar a oscilação entre os pólos da objetividade e da subjetividade, pois não é possível partir do princípio da ausência de opções humanas na peça, em especial no caso do personagem Anna.

de muitas discussões, o soldado é rejeitado pela noiva, não porque ela não o ame mais, ou porque estivesse grávida de Murk, mas sim porque os interesses de seu pai se sobrepõem aos seus. Arrasado, Kragler corre pelas ruas da cidade, ao mesmo tempo em que a Liga Spartakus toma os jornais de Berlim e um verdadeiro clima de guerra civil se inicia. Ao chegar em um botequim, o soldado alemão convence os que lá estavam a ajudar os revoltosos. Todos saem pelas ruas rumo à revolta, até que se encontram com Anna, que resolvera ficar com seu antigo namorado. Kragler se vê diante da escolha e deve optar entre ir para a revolta ou voltar para a casa com a noiva grávida de outro.

Balicke, ao arquitetar o casamento da filha, institui a ação dramática e constrói o ambiente para o desenvolvimento de tensões e incertezas que dominam o desenrolar do enredo. Como ocupa posição central entre os membros de sua família, faz determinações e acaba impondo sua vontade e seu interesse, o qual, no momento inicial da peça, é o casamento da filha com Murk, deixando evidente a submissão de Anna e Dona Amalie, esposa. Por meio das atitudes de Balicke pode-se perceber o comportamento de um setor da população alemã que fez da guerra uma forma de ganhar dinheiro e de sobrevivência. Desse ponto de vista, o velho avarento é um tipo específico dos tempos de guerra e uma figura social que não deixa de ocupar as páginas da dramaturgia posterior de Brecht. Como exemplo, basta citar *Mãe Coragem e seus filhos*, uma das peças mais premiadas do dramaturgo, escrita entre 1938 e 1939, que explora a temática da sobrevivência por meio da guerra.

A ativação das ações individuais e a sua sobreposição aos interesses coletivos encontram em Balicke o melhor exemplo. Os demais personagens da peça possuem seus interesses específicos, porém Balicke é o único que não demonstra nenhum tipo de afetividade, sendo seus objetivos estritamente direcionados para seus próprios negócios e, portanto, para si mesmo. Isso fica claro quando, logo depois de confirmada a união entre Anna e Murk e ainda em meio às comemorações do noivado, o chefe da família procura conversar com seu futuro genro sobre o que de fato lhe interessava e, assim, deixa evidente a maneira como se relacionou com a Primeira Guerra Mundial, bem como a demasiada importância que dá à esfera particular:

MURK – Vamos brindar! *Bate taças com Anna.* O que é que você tem?

BALICKE – E quanto aos negócios, Fritz, a sua fábrica de cestos para munição dentro em breve não vai render mais nada: mais uma ou duas semanas de guerra civil, e depois acabou! Falando sério, eu sei de uma coisa melhor: carrinhos para bebês! A fábrica só tem o que lucrar, em todos os sentidos. *Pega Murk por um braço e leva-o a uma janela ao fundo, abrindo*

*as cortinas. Constrói-se ali o anexo número dois, ali o anexo número três, tudo moderno e resistente... Anna, dá corda no gramofone! Essa canção sempre me deixa comovido*³⁴.

Em outro momento afirma:

BALICKE – [...] A guerra, para mim, deu muitos frutos: tudo tão fácil, não tirar proveito era ser muito idiota! Qualquer outro teria feito o mesmo. O fim do porco é o princípio da salsicha! Pensando bem, a guerra para nós foi uma sorte! Já temos o que é nosso bem seguro, com folga e conforto. Podemos, com toda a tranquilidade, passar a fabricar carrinhos para bebês. Sem afobação! Concorda?

MURK – Plenamente papai! À sua saúde!

BALICKE – E vocês, também sem afobação, já podem ir fabricando os bebês! *Ri com espalhafato*. (p. 86)

Aqui percebe-se a ironia mordaz de Brecht: a partir do momento em que o lucro advindo da morte não é mais possível, a vida representa um grande filão. Balicke não se constrange e não vacila ao contrapor morte e vida como atividades produtivas e geradoras de riqueza. Pelo contrário, enxerga e trata tudo isso com extrema naturalidade. Fruto de seu próprio tempo e de um segmento social específico, Balicke chega a afirmar que foi muito fácil tirar proveito da guerra e esta passa a ser vista como uma “grande sorte”.

Aliadas ao interesse financeiro, pode-se perceber outras importantes características da personalidade de Balicke, comuns a alguns grupos sociais da Alemanha que, durante um certo tempo, sobreviveram de espólios da guerra. Quando propõe a mudança de atividades industriais a Murk, o chefe da família faz referência à Revolta Spartakista como algo extremamente passageiro. Assim como não dá importância aos sentimentos da filha e os reduz a seu próprio favor, tem a mesma atitude diante das lutas sociais, demonstrando uma profunda indiferença para com as questões políticas de seu tempo. Tudo torna-se utilitário, o caminho do sucesso financeiro é o único que lhe importa, não há alternativas, e o que parece ser contrário a esse caminhar deve ser avaliado como efêmero. Portanto, pode-se dizer que o ideal maior de Balicke é o dinheiro, nada é mais importante, a Revolta Spartakista é simplesmente transitória e, por isso, sem maiores significados: “mais uma ou duas semanas de guerra civil, e depois acabou!”

³⁴ BRECHT, Bertolt. *Tambores na Noite*. In: _____. **Teatro Completo em 12 volumes**. Tradução de Fernando Peixoto, Willi Bolle e Geir Campos. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, v. 01, p. 85. A partir desta nota todas as referências de páginas da peça *Tambores na Noite* serão apresentadas no corpo do texto, depois da citação da mesma.

Não só Balicke, mas todos os personagens de *Tambores* fazem parte do ambiente que é vivido e denunciado por Brecht. O que interessa aqui é a percepção de que o senhor Balicke, pelo seu extremo individualismo, consegue instituir uma situação primeira e, a partir dela, direcionar todo o restante da ação da peça, pois, se ele não tivesse estabelecido o contrato/casamento entre Anna e Murk, o retorno do soldado Kragler não alcançaria a complexidade que alcançou no desenrolar da trama. Deste ponto de vista, Brecht constrói o personagem certamente com o intuito de criticar e problematizar a posição de determinados setores sociais alemães que instituíam uma situação no mínimo paradoxal, pois ratificavam a guerra e, ao mesmo tempo, eram indiferentes às questões sociais de seu tempo³⁵. Assim, se se olhar para tal personagem com olhos críticos, perceber-se-á que todo o seu discurso, que trata a guerra como um empreendimento puramente normal, simplesmente ratifica a desordem, levando, inclusive, o próprio personagem a uma situação conflituosa que nem ele mesmo é capaz de resolver. Por um lado, a guerra lhe traz lucros, por outro, lhe traz um soldado sujo e maltrapilho que é capaz de retirar de suas próprias mãos aquilo que lhe é essencial: a capacidade de aumentar sua produção financeira. Diante dessa situação, nada mais sugestivo do que lembrar as palavras de Raymond Williams: no pós-guerra é reafirmada cotidianamente a desordem por meio da idéia de ordem.

³⁵ A idéia de rejeição das questões sociais e políticas por parte da população alemã no início do século XX merece ser melhor avaliada, pois sem sombra de dúvida tal sociedade era bastante fragmentada e sinuosa, o que significa dizer que a ausência de interesses políticos não se refere necessariamente ao materialismo interesseiro, como representado por Balicke. Sob este aspecto merecem ser ressaltadas as análises de Jeffrey Herf, Fritz Ringer e Norbert Elias que, levando em consideração as devidas singularidades, tratam do modernismo reacionário, da formação das classes médias instruídas e do nacionalismo em solo germânico no final do século XIX e início do seguinte. O ponto em comum desses trabalhos é o esclarecimento de que amplos setores sociais, a partir do florescimento econômico da Alemanha, rejeitaram as discussões políticas por vários motivos que, na maioria das vezes, não se referem somente aos interesses financeiros. Herf ressalta que os modernistas reacionários, Oswald Spengler, Ernst Jünger, Carl Schmitt, entre outros, buscavam a conciliação entre a tecnologia moderna e as idéias românticas e irracionais do modernismo alemão. Assim, os “românticos políticos” tinham por objetivo salvar suas próprias almas e restabelecer uma situação perdida após o crescimento econômico. Já Fritz Ringer, ao tratar da elite culta alemã, evidencia que, para esse grupo, o saber era entendido como pura contemplação, portanto, sem interesses sociais ou políticos, pois o trabalho com o “espírito humano” era mais importante que qualquer conhecimento prático. Nessa mesma perspectiva, Norbert Elias considera que os membros das classes médias educadas da Alemanha, ao retirarem-se para o domínio não-político da cultura, mantinham uma atitude de reserva com relação à ordem social existente. Com relação à análise dos personagens de *Tambores na Noite*, as considerações dos autores citados são importantes para compreender que as atitudes de Balicke, por exemplo, não são comuns a toda classe média alemã. No caso desse personagem, Brecht trata especificamente de uma parcela da população que conseguiu tirar lucros da guerra. Para maiores esclarecimentos, consultar:

ELIAS, Norbert. **Os Alemães**. A luta pelo poder e a revolução do habitus nos séculos XIX e XX. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1997.

HERF, Jeffrey. **O modernismo reacionário**. Tecnologia, cultura e política na República de Weimar e no 3º Reich. Tradução de Cláudio Frederico da S. Ramos. São Paulo: Ensaio; Campinas/SP: Editora da Unicamp, 1993.

RINGER, Fritz K. **O declínio dos mandarins alemães**. A comunidade Acadêmica Alemã, 1890-1933. Tradução de Dinah de Abreu Azevedo. São Paulo: Edusp, 2000.

Balicke reafirma a normalidade, acredita e anseia por uma dada ordem, porém, ironicamente, é prisioneiro dela mesma. Por mais que tente assegurar o crescimento financeiro por meio da guerra e acredite na inviolabilidade de sua família diante da Revolta Spartakista, ele, contraditoriamente, é vítima e algoz de si mesmo³⁶. Tenta impor sua vontade, mas é pego de surpresa por aquilo que acredita ser sua sorte – “a guerra para nós foi uma sorte” –, enfim, perde a segurança quando aquilo que, para ele, era ordem apresenta sua verdadeira face: a desordem. Por meio de Balicke, Brecht, já no início de sua carreira como dramaturgo, chama a atenção para o tema da guerra e de maneira bastante sutil demonstra não só seu efeito avassalador como também a importância e a necessidade de lutar contra as idéias que ratificam a violência promovendo a desigualdade. Com bastante peculiaridade e senso crítico, o dramaturgo não exorta seu possível leitor/espectador diretamente a uma ação pacifista tola e temporária. Ele, desde já, começa a apresentar os efeitos da guerra e acredita, acima de tudo, na capacidade crítica daquele que lê ou assiste, pois para ele o que deve ser combatido não é apenas um conflito temporário, mas o estatuto desse tipo de guerra que favorece, entre outras coisas, a individualidade exacerbada.

Após o retorno de Kragler, quando estão todos reunidos no Bar Picadilly, Balicke continua sustentando seu interesse, não tem olhos para os sentimentos da filha e inicialmente tenta ser indiferente ao súbito reaparecimento do soldado. Quando percebe a fraqueza de Anna para com aquele que acabara de chegar e entende que seu plano pode ser destruído, não tem dúvida em humilhar o soldado e compará-lo aos revoltosos:

BALICKE – *sentando-se pesadamente* – Espartaquistas! São seus amigos, senhor Andréas Kragler! São os seus maus companheiros, seus camaradas! Aos berros, lá no bairro dos jornais, semeando incêndio e morte. Uns animais! *Silêncio.* Animais! Animais! Animais! Não perguntam por que são animais? É porque comem carne. Precisam ser todos exterminados! (p. 104)

Depois que Anna rejeita o soldado, Balicke continua:

BALICKE – Garçom! Que gentinha é essa? Nem aqui se consegue saborear um vinho, sem esses percevejos rodeando? *A Kragler:* E agora, você viu? Está contente? Cale esse bico! O sol estava quente, hein? A África é assim mesmo: está nos livros de geografia. E você foi um herói? Então estará nos livros de história. Mas no livro de contabilidade não consta nada. E por isso

³⁶ Uma das primeiras referências de Balicke à revolta dos trabalhadores ocorre obviamente em função do noivado, quando Babusch, amigo da família, ao ser convidado para a comemoração no Bar Picadilly, deixa transparecer seu medo de sair pela cidade justamente naquela noite. Ao temor do amigo, o chefe da família responde: “BALICKE – Vão esperar, Babusch! Vão atirar na barriga de outros! Venha conosco ao Bar Picadilly, Babusch! Mulheres, enfeitar-se!” (p. 87)

o herói vai de volta para a África. Ponto! Garçom, ponha este sujeito lá fora!
(p. 107)

Essa segunda passagem é praticamente uma das últimas falas do chefe da família. Logo depois, Anna resolve desmanchar a negociata que envolvia seu casamento com Murk para ir em busca do soldado que corria pelas ruas de Berlim. Após Anna tomar tal decisão, Balicke sai de cena e não volta mais a ocupar a narrativa, o que permite reconhecer que tal personagem não sofre alterações ao longo do enredo. Desde o início, luta por um casamento como forma de estabilidade financeira e, já próximo de sair de vez de cena, equipara a presença do soldado com a presença perturbadora dos revoltosos no bairro dos jornais, afirma a necessidade de extermínio de todos aqueles que, segundo ele, semeavam incêndio e morte. Aqui cabe uma breve indagação: Quem de fato difundia a morte? Os trabalhadores amotinados ou aqueles que fabricavam cestos para munição? Brecht mais uma vez, com sutileza, questiona seu leitor/espectador. Por fim, Balicke anuncia um tema bastante importante, que será retomado quando se analisar especificamente o personagem Kragler: a desconstrução da idéia de herói³⁷. É evidente que, para o chefe da família, “heroísmo” é sinônimo de contabilidade e nada, além disso, interessa. Se algum dia Balicke teve convicção da necessidade e importância da guerra, essa simplesmente se tornou um fato a ser contabilizado e jamais alvo de reflexão. Não importa a dor, a destruição e a morte, mas sim o dinheiro que tudo isso foi capaz de produzir. Assim, Brecht golpeia aqueles que nos idos de 1914 incentivaram, entre a população alemã, atos de heroísmo patriótico. Com o fim da guerra, as palavras de Balicke demonstram que o patriotismo se transformou em contabilidade.

Como se pôde perceber, Murk, assim como Balicke, também é um aproveitador da guerra, ganhou dinheiro fabricando cestos para munição, porém, com relação ao sogro, o industrial se diferencia por apresentar, ao longo do enredo, uma espécie de sentimentalismo, o que não significa que ele tenha um olhar condescendente para Kragler ou para os revoltosos. Pelo contrário, sua hostilidade com aqueles que não são bem vindos no seio da família burguesa é a mesma, muito próxima da atitude de Balicke, chegando, às vezes, a tomar um

³⁷ O termo “herói” é aqui usado valorizando seu oposto, o “anti-herói”, que, de maneira abrangente, pode-se dizer que é o personagem que carrega em si as contradições sociais de sua época e não mais apresenta ações exemplares como o “herói clássico”. De acordo com Pavis: “Estando todos os valores aos quais era vinculado o herói clássico em baixa ou mesmo deixado de lado, o anti-herói aparece como a única alternativa para a descrição das ações humanas [...]. Em Brecht, o homem é sistematicamente desmontado [...], reduzido a um indivíduo cheio de contradições e integrado a uma *história* que o determina mais do que ele imagina”. (PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Tradução de Jacó Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 194.)

tom mais duro e cáustico. No entanto, o que é preciso salientar com relação a Murk é sua mudança de comportamento ao longo da trama. Se no início da peça ele se apresenta como um soberbo vencedor, até o terceiro ato, momento em que pela última vez aparece em cena, se modifica bastante.

BALICKE – As pessoas de vida incerta, cavalheiros duvidosos, multiplicam-se. O Governo é muito condescendente com os abutres da revolução. *Desdobra uma folha de jornal.* As massas instigadas não têm nenhum ideal. Mas o pior, aqui eu posso falar, são os soldados que voltam da guerra: embrutecidos, indisciplinados, aventureiros desabitados de trabalhar e que não respeitam mais nada. Na verdade, é uma época difícil: um homem, hoje em dia, vale ouro! Anna, segure bem o seu! Dê um jeito de ficarem sempre juntos, e andarem sempre os dois, perto um do outro! À saúde de vocês!

BALICKE *dá corda num gramofone.*

MURK *enxuga o suor do rosto* – Bravo! Homem que é homem de verdade, sempre se safa. Mas precisa ter cotovelos fortes, e botas bem ferradas; boa visão, e não olhar o que está embaixo. Por que não, Anna? Eu também vim do nada: menino de recados, aprendiz de mecânico, um jeitinho daqui, um arranjo dali, aqui e ali vivendo e aprendendo. Foi assim que se fez nossa Alemanha! Nem sempre mãos enluvadas, mas sempre trabalho duro, sabe Deus! Agora eu estou de cima. Anna, à sua saúde! (p. 84-85)

As palavras de Murk ressaltam a valorização do trabalho constante e gratificante. Em uma espécie de analogia, fala de si mesmo referindo-se ao seu país e propaga a idéia de um crescimento gradual aliando individualismo e patriotismo. A ironia dessa passagem se situa no fato de que o possível leitor/espectador já tem conhecimento de que Murk, ao mesmo tempo em que se compara com a Alemanha, alcança êxito econômico com a destruição gradual de seu próprio país, pois fabrica cestos para munição para suprir o mercado da guerra, a qual teve como uma das suas principais consequências a bancarrota da economia alemã. Se se comparar de fato o crescimento econômico pessoal de Murk com a política e a economia alemã em 1919 poder-se-á prever que o industrial, assim como seu país, está fadado à debilidade. É possível afirmar, portanto, que, por mais que o empresário do conflito armado queira se colocar acima dos soldados que retornaram da guerra e dos revoltosos que ocuparam o bairro dos jornais, seu futuro não lhe reserva grandes conquistas. Ao comparar seu itinerário de sucesso com o patriotismo alemão, ele, de certa forma, já chama a atenção para a sua destruição próxima.

Depois do retorno de Kragler há uma intensificação exacerbada da indiferença de Murk com relação ao soldado e aos revoltos. Com o intuito de afastá-lo de Anna, o industrial constrói seu discurso ressaltando a pobreza e o não reconhecimento dos feitos do combatente.

Assim como Balicke desconstrói a idéia de herói, Murk demonstra com bastante lucidez que não só naquela família, mas em toda a sociedade alemã, não havia mais espaço para um ex-combatente, principalmente para Kragler, que tinha o intuito de restabelecer seus antigos laços amorosos e sociais. Afinal, ele retorna da guerra como derrotado, não como vitorioso. Como que partindo de uma cegueira política, Murk se exime de qualquer responsabilidade pela derrota na guerra e pela revolta no bairro dos jornais, colocando-se acima de seu rival³⁸. Além disso, vendo que poderia perder Anna, não a deixa esquecer que está grávida e, assim, direciona e intensifica a decisão da noiva em rejeitar o soldado. Por mais que tente justificar seus interesses colocando-se de fora de todo o processo que levou à guerra, à revolta e ao retorno do soldado, Murk se vê enredado nas tramas desses fatos, pois, como bem demonstra sua fala, é parte integrante daquela sociedade. Em nenhum momento, Brecht constrói seus personagens distanciando-os de determinações sociais e isto pode ser visto e compreendido, por exemplo, por meio do personagem Murk. Ele é fruto de uma sociedade pós-guerra, vive dela e também acaba sendo direcionado por ela. Por esta ótica é possível perceber que, por mais que o personagem tente afastar a esfera individual da esfera coletiva, ele não o consegue e, por isso mesmo, acabará perdendo a união matrimonial com Anna e certamente também o próspero negócio que iria estabelecer com Balicke. Por ser fruto de seu próprio tempo e parte integrante de sua época, Murk acaba tendo sua personalidade transformada, de altivo e soberbo torna-se um homem passivo e humilhado implorando pelo amor de uma mulher: “MURK *de pé choramingando* – Anna, por que você me faz andar assim, com esse vento, para cá e para lá? Isso me embrulha o estômago. Por que você corre assim? O que é que está acontecendo? Eu preciso de você! E não é por causa da roupa”. (p. 111) Na verdade, Murk torna-se vítima da guerra, a qual, por um lado, lhe trouxe lucros, mas, por outro, acabou retirando-lhe a mulher que aparentemente ama.

Em meados de 1921, Brecht anotou em seus diários pequenos esboços de um poema em que chama a atenção para a idéia de transitoriedade – “sou a favor do provisório” – concepção cara ao dramaturgo e que define todo seu trabalho. Sem dúvida, as mudanças sofridas por

³⁸ Essas considerações podem ser constatadas pelas seguintes passagens: “MURK *pondo os pés em cima da mesa e falando com frieza, maldoso e bêbado* – Completamente afogado. Pescado de volta. Com a boca cheia de lama. Olhe as minhas polainas: olhe bem! Também já me calcei como você! Vá comprar umas iguais às minhas, e depois apareça! Será que não se enxerga?” (p. 100) [...] “MURK – Calem a boca, aí! *A Kragler*: Você foi esmagado pela máquina? Muitos foram esmagados pela máquina. Bem, mas quem pôs a máquina em funcionamento não fomos nós! E agora você não tem mais cara? Quer uma de presente? Quer que nós lhe forneçamos enxoval completo? Foi por nossa causa que ficou nesse estado? Ainda não sabe quem você é?” (p. 100) [...] “MURK – Fantasma! Fantasma! Que é você afinal? Então eu devo ceder, porque você tem pele de africano e anda aos berros no bairro dos jornais? Que culpa eu tenho de você ir parar na África? Que culpa tenho de não ter ido eu também?” (p. 104)

Murk realçam a provisoriedade das ações humanas, principalmente em um período marcado por intempestivos cataclismos sociais, o que foi percebido desde cedo pelo dramaturgo. A figura do industrial poderia ser trabalhada de forma a favorecer a unicidade de pensamentos e ações, no entanto, Brecht a constrói pelo viés da temporalidade, situando-a em um tempo capaz de trazer lucros fáceis e, acima de tudo, passageiros. Murk logrou o enriquecimento por meio de seu trabalho, mas não teve a mesma sorte com relação à mulher, visto que aquele que, ao contrário, teve o infortúnio de ir para a guerra foi capaz de voltar e gritar aos quatro ventos que naquele mundo não havia nada definitivo, nem mesmo o “amor” e a riqueza. Brecht demonstra, portanto, com extrema acuidade que, após a experiência da guerra, tudo, inclusive as certezas mais inabaláveis, precisam ser enxergadas pela ótica da mutabilidade, pois até mesmo o mais soberbo dos personagens de *Tambores* sai de cena arrasado e amparado pelo garçom do Bar Picadilly. Para o dramaturgo é importante que o leitor/espectador reflita sobre isso.

Outro personagem que merece atenção é o jornalista Babusch, amigo da família Balicke. Presente em toda a ação da peça, tal personagem ocupa a função de “mediador” entre a esfera individual, privada e familiar e o seu contraponto universal, público e desconhecido. Só entra em cena depois que a situação em torno do noivado está concretizada e é capaz de trazer da rua notícias sobre a Revolta Spartakista. Assim como seus pares, não acredita na revolta, porém não chega a ser desdenhoso e indiferente com relação ao motim que ocorre durante aquela noite. Além do mais, apesar de fazer parte do mesmo grupo de Balicke e Murk e ter interesses próximos dos deles, tem uma visão diferenciada com relação a Kragler, pois, mesmo sem fazer referência direta a isso, é possível perceber, por meio de suas ações, que acredita que a situação social do momento seria capaz de influenciar Anna a rejeitar o soldado e se decidir pelo industrial.

Babusch sabe aproveitar a situação da revolta dos trabalhadores com a finalidade de favorecer o casamento entre Anna e Murk, pois, ao comparar os revoltosos com Kragler, não parte do princípio da desqualificação direta do ex-combatente, não o humilha como Balicke e Murk, mas procura fazer com que Anna enxergue o estado de debilidade em que se encontra o soldado, demonstrando que ele não tem nada a oferecer a ela. Por isso, se refere a Kragler com piedade, porém a compaixão que aparentemente sente por ele é utilitária, ela só se configura perante o mal-estar da presença daquele derrotado. Quando Anna rejeita o soldado e este sai para a revolta, a piedade de Babusch transforma-se em alívio. Assim, pode-se perceber que o jornalista é mais astuto que Balicke e Murk, quando, ao defender os interesses pessoais, usa a situação a seu favor, contudo, sem radicalismos.

Até praticamente a sua última fala, no quinto ato, Babusch espera a reversão da firmeza de Anna em ficar com o soldado, ainda acreditando na possibilidade da separação dos antigos namorados. Ao perceber que não conseguiu chamar a atenção de Anna para a fragilidade de Kragler, o jornalista incentiva este a responder negativamente aos apelos da noiva:

BABUSCH *avança em direção a Kragler, cruzando obliquamente o lugar da luta, e fala, mascando o charuto apagado* – Agora você já sabe onde é que dói a ferida. E já trovejou como o próprio Deus. A mulher, por seu lado, está esperando criança: não pode ficar sentada na pedra que as noites estão esfriando, e você talvez queira dizer alguma coisa... (p. 123)

O jornalista lança sobre Kragler toda a responsabilidade para com a noiva grávida, pois ela não pode esperar ao relento, precisa de uma casa e de todos os demais cuidados necessários à sua sobrevivência e, no caso, caberia a ele a responsabilidade de supri-los. Diante disso, o que Kragler pode oferecer à Anna? Fica evidente, portanto, que a crítica brechtiana mais uma vez recai sobre a ordem que fundamenta a desordem. Enquanto, para os aproveitadores da guerra, a “ferida dói” quando as possibilidades de lucros se esvaem, para Kragler ela dói quando tem que assumir a responsabilidade de marido e pai, enfim, os dois lados da mesma moeda sentem a “dor” de suas próprias ambições.

A interlocução estabelecida por Babusch entre o espaço familiar e as questões sociais é extensiva a todos os atos da peça, o que, de certa forma, chega a alcançar uma função narrativa, mas existem também outros personagens que acabam assumindo diretamente a função de narradores. Segundo Patrice Pavis, no gênero dramático só “existe narrativa (logo, narrador, e não simplesmente personagem que age) desde que as informações trazidas não estejam concretamente ligadas à situação cênica, que o discurso apele para a representação mental do espectador e não para a representação cênica real do acontecimento”³⁹. No caso de *Tambores na Noite* as informações trazidas para a cena pelos personagens narradores são todas referentes à Revolta Spartakista, pois, apesar de o espaço físico onde se desenvolve a trama ser composto também de ambientes externos – ruas de Berlim –, não há representação da revolta ou dos revoltosos. A movimentação no bairro dos jornais só vem para a boca de cena por meio de sons e, essencialmente, pela narração de alguns personagens que estão presentes em toda a extensão da peça.

Inicialmente, Babusch é quem faz referências aos spartakistas, mas no decorrer da trama existem personagens que entram em cena especificamente com esse objetivo. Tais

³⁹ PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Tradução de Jacó Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 258.

personagens são identificados pelas funções que ocupam no enredo e, portanto, são desprovidos de maior individualidade – Homem 1 e Homem 2; Uma vendedora de jornais; Transeunte 1 e Transeunte 2. Sempre após as principais decisões de Kragler, seja ao optar pela revolta ou pelo braços de Anna, a ação é cortada pelo aparecimento dos personagens narradores e o leitor/espectador tem a possibilidade de compreender melhor o momento social em que estas decisões são tomadas. Logo após o momento em que o soldado, rejeitado por Anna, deixa o Bar Picadilly rumo ao bairro dos jornais, dois homens conversam sobre a revolta, deixando evidentes seus receios, pois são falsificadores de mercadorias e não se parecem com trabalhadores, motivo pelo qual temem o que pode lhes acontecer ante a possível vitória daqueles que chamam de bolcheviques. Esse diálogo deixa transparecer que alguns ainda acreditavam que existissem possibilidades de efetivação da revolta com vitória dos trabalhadores e, além disso, que estes não compõem um estrato social homogêneo, havendo entre eles diversidade de situações. Quando Kragler, juntamente com as pessoas que encontrou no botequim Glubb, resolve ir para a revolta, surge em cena a Vendedora de Jornais que chama a atenção para a presença de Spartakistas no bairro dos jornais e para os discursos de Rosa Luxemburg⁴⁰. Mais uma vez a efetivação da luta dos trabalhadores parece estar próxima. Já no último momento em que os personagens narradores entram no palco, eles trazem a notícia da proximidade da derrota do conflito que envolvia os spartakistas. Nessa ocasião Kragler já optou pela individualidade e está prestes a voltar para casa com Anna. Todos esses personagens rompem a ação e, por isso, favorecem o que, posteriormente, o dramaturgo chamou de “distanciamento”.

Por meio dos três momentos de narração é possível perceber que a ação da peça foi construída valorizando a individualidade perante um movimento social significativo para os

⁴⁰ A teórica e revolucionária Rosa Luxemburg se tornou mundialmente conhecida por seu pensamento político que tinha por princípio a valorização da espontaneidade revolucionária. Tratada como a “Rosa Vermelha do Socialismo”, enfrentou importantes e sérios debates teóricos com membros do Partido Social-Democrata Alemão (SPD) por terem sido favoráveis aos créditos de guerra em 1914. Após ter deixado o partido e feito um áspero discurso contra o imperialismo e a guerra, foi presa e, no cárcere, escreveu sua maior crítica à social-democracia, que foi publicada em 1916 sob o título de *A Crise da Social-Democracia*, onde deixou clara a sua angústia com relação à guerra, ao nacionalismo e ao partido. Outro acalorado debate que Luxemburg protagonizou diz respeito às críticas que imputou a Lênin logo após a Revolução Russa de 1917. Apesar de ter sido entusiasta defensora da revolução socialista na Rússia, era contrária ao vanguardismo partidário, por isso criticou as medidas restritivas tomadas pelo governo soviético após a revolução. Em 1916, juntamente com Karl Liebknecht e Leo Jogiches, Rosa fundou a Liga Spartakus – embrião do Partido Comunista Alemão (KPD) – constituída basicamente por dissidentes do SPD e que levou à frente o movimento revolucionário de 1919. Luxemburg e Liebknecht foram assassinados dias depois da noite em que se passa o enredo de *Tambores na Noite*. A ela Brecht dedicou um pequeno poema: “*A Rosa Vermelha desapareceu. / Para onde foi, é um mistério. / Porque ao lado dos pobres combateu / Os ricos a expulsaram de seu império*”. (BRECHT, Bertolt. *Poemas 1913-1956*. Seleção e tradução de Paulo César de Souza. 5. ed. São Paulo: Ed. 34, 2000, p. 107.) Sobre mais detalhes a respeito da complexidade que envolve o pensamento de Luxemburg, consultar: LOUREIRO, Isabel Maria. **Rosa Luxemburg**: os dilemas da ação revolucionária. São Paulo: Ed. Unesp, 1995.

alemães, o que não significa que seja possível tratar a temática de *Tambores* como a valorização do individual em detrimento do coletivo. Apesar de a solução individual se sobrepor à coletiva, Brecht não faz apologia contrária à revolução, ou a qualquer tipo de movimento social. Pelo contrário, ele trata de indivíduos a partir de específicos momentos sociais, os explora partindo de seus próprios contextos históricos e políticos e, dessa forma, não os trata como entidades autônomas e critica o individualismo exacerbado. Para o dramaturgo o que importa é apresentar em cena as determinantes sociais das relações inter-humanas, as quais podem ser observadas, inclusive e principalmente, quando os narradores estão no palco. O leitor/espectador é impulsionado para fora daquele drama pessoal ou familiar e é capaz de perceber de fato quais as motivações de Kragler, que age e toma decisões particulares segundo contradições sociais.

Por mais que essas considerações de afastamento entre o receptor e a ação dramática possam ser vistas como anacrônicas se localizadas no início da carreira de Brecht, visto que as técnicas do teatro épico são posteriores, a partir da análise cuidadosa da estrutura dramática de *Tambores*, com especial atenção aos personagens narradores, pode-se dizer que desde os primeiros escritos brechtianos há a preocupação em instigar a criticidade do leitor/espectador por meio do que mais tarde será denominado de “distanciamento”. Com o intuito de enriquecer essa consideração, cabe citar uma significativa passagem da peça:

Na sala vizinha ouve-se a voz do homem que trouxe as notícias sobre as lutas perguntando ‘O que é que está havendo?’, e o garçom, virado para a porta da esquerda, responde, falando para fora.

GARÇOM – É o namorado da pele de crocodilo que veio da África, depois de esperar quatro anos pela noiva, que ainda está com o lírio nas mãos. Mas o outro namorado, um homem de polainas, não quer deixar a moça, e ela, ainda com o lírio nas mãos, não sabe para que lado ir.

VOZ – É só isso?

GARÇOM – E a revolta no bairro dos jornais também tem muita importância. E, além do mais, a noiva tem um segredo, uma coisa que o namorado da África que esperou quatro anos, não sabe. As coisas ainda estão meio indecisas.

VOZ – Ainda não houve decisão nenhuma?

GARÇOM – Não: tudo está muito indeciso, ainda. (p. 106-107)

No que diz respeito à presença de elementos narrativos na estrutura de *Tambores*, essa passagem pode ser vista como uma das mais significativas. É possível perceber que uma voz,

vinda do exterior da ação dramática, pergunta diretamente a um dos personagens que se encontra em cena o que está ocorrendo. O Garçom, paralisando a ação, apresenta ao outro, desconhecido e sem rosto, toda a estrutura da peça. Inicialmente faz menção à situação da noiva que, com lírios nas mãos, até então pensava que o ex-namorado estava morto e, a partir de agora, não sabe o caminho a seguir. Além disso, o Garçom fala da gravidez – que no momento ainda era desconhecida de Kragler –, da Revolta Spartakista e da indecisão que pairava. Enfim, o personagem apresenta diretamente ao público toda a estrutura da peça. Analisando com olhar pósteros essa passagem, em que há a inserção de uma Voz na estrutura dramática da peça, pode-se logo chegar a considerações perfeitamente cabíveis ao teatro brechtiano, pois faz parte da teoria do dramaturgo o favorecimento de elementos narrativos no interior do drama. Porém, se for levado em consideração que todos os escritos teóricos de Brecht, seja tratando de “dramaturgia não-aristotélica”, “teatro épico”, “teatro dialético” ou “distanciamento”, são posteriores à construção de *Tambores*, cabe pelo menos uma consideração que precisa ser retomada: Brecht, desde o princípio de sua carreira, esteve preocupado com o favorecimento do espírito crítico do espectador, o que o levou, inclusive, a reavaliar a fórmula dramática. Desse ponto de vista, procurar datar o início das propostas de renovação teatral de Brecht ou retirar das primeiras obras do dramaturgo suas possibilidades críticas em nome de uma evolução prática e teórica significa, acima de tudo, elidir as vicissitudes do próprio movimento criativo trilhado pelo dramaturgo.

Como foi visto, as experiências de Brecht em fins da década de 1910 eram marcadas, sobretudo, por sua participação na Primeira Guerra Mundial, bem como pela observação cotidiana da instabilidade política e social trazida à sociedade alemã pelo conflito armado. Assim, desde cedo, o dramaturgo se indispõe contra a guerra e a violência buscando, por meio de seu ofício, formas significativas de colocar em questionamento o estado em que se encontrava a sociedade por ele vivenciada, o que pode ser observado logo nas suas primeiras peças, nos contatos profissionais que estabelece e no caminho que procura seguir⁴¹. É só depois de realizar um percurso de vida artística dedicada ao teatro que Brecht esboça os primeiros traços de sua teoria teatral. Não é por acaso que aquele que é considerado o primeiro texto teórico de Brecht – *Notas sobre Mahagonny* – data de 1930, o que não

⁴¹ Entre os primeiros contatos e importantes influências profissionais de Brecht, cabe ressaltar os nomes de Frank Wedekind, ator e escritor alemão que desenvolveu seu estilo em cabarés, e Karl Valentin, ator que, segundo Gerd Bornnheim, representou o ponto de partida para o Teatro Épico de Brecht no que se refere a um estilo de interpretação que renunciava ao psicologismo e impedia a identificação entre ator, personagem e espectador. Percebe-se, portanto, que o dramaturgo se aproxima de atores e escritores que não têm por princípio a arte pela arte, mas, ao contrário, são profissionais que trabalham diretamente em contato com o público e, em especial, o público popular, e não o dos imponentes teatros alemães da época. Outro de seus importantes contatos foi com o encenador Erwin Piscator.

significa que as idéias brechtianas em torno de um teatro épico tenham surgido prioritariamente nessa época. Os personagens narradores e, em especial, a Voz que o dramaturgo insere em seu segundo texto dramático demonstram que suas preocupações obviamente antecedem os escritos teóricos. Corre-se, portanto, um sério risco se estes escritos forem tomados como o ponto de partida para a análise de suas peças, pois, afinal, o caminho percorrido pelo dramaturgo é o inverso, é de seu trabalho com a literatura dramática que se chega a uma proposta teórica e essa especificidade da criação, necessariamente, precisa ser valorizada quando se tem por objetivo não incorrer em possíveis anacronismos. Por essa ótica, é possível afirmar que existem elementos épicos na estrutura dramática de *Tambores na Noite* e que desde os primórdios da carreira de Brecht há a preocupação em denunciar a exploração, a violência e um determinado tipo de sociedade. A obra brechtiana não constitui um *continuum* que caminha ininterruptamente em uma progressão de engajamentos, mas significa a valorização das diversas possibilidades de engajamento que cada época propicia.

O Garçom, que entra em cena a partir do segundo ato, para além da posição de narrador, ocupa importante posição na trama. Ao presenciar, no Bar Picadilly, toda a discussão sobre o regresso de Kragler e o encontro do soldado com a família Balicke, ele testemunha o primeiro diálogo entre Anna e Kragler sem a interferência da família e tenta convencê-la a voltar para casa com o soldado. A partir de tal momento, passa a intervir na ação e, quando sai pelas ruas de Berlim incentivando o reencontro dos antigos namorados, é apresentada ao leitor/espectador sua identidade, torna-se Manke. Dessa forma, favorecendo a posição do soldado, se coloca contrário aos interesses dos pais de Anna sem se opor à revolta. Para ele Kragler é um injustiçado, por isso sempre fala em nome da justiça. Manke é o único personagem da peça que percebe e entende a invalidez do soldado para qualquer outro objetivo que não fosse o de voltar para casa com sua noiva, por isso não lhe faz cobranças e o apóia. Em uma cena em que Babusch pergunta a Manke o que ele tem a ver com toda aquela situação, a visão do garçom sobre o soldado é esclarecida:

BABUSCH – Ora, me diga, o que é que você tem com isso? O que é que as nuvens têm com você? É um garçom, nada mais!

MANKE – O que é que eu tenho com isso? Até as estrelas saem da linha, quando uma pessoa assiste friamente uma injustiça! *Leva as duas mãos ao pescoço.* Eu também sou enxotado aqui. Também agarram o meu pescoço. Ninguém tem o direito de ser mesquinho, quando um homem se vê perdido! (p.111)

Manke caracteriza bem a posição de Kragler naquele momento ao se referir a ele como um perdido. Em meio ao turbilhão que o soldado enfrenta, ele não passa de alguém confuso, atrapalhado e enganado por todos aqueles que estão à sua volta. Não adianta correr pelas ruas de Berlim a caminho da revolta, seu objetivo é outro e se resume a voltar para casa e restabelecer sua vida. Por isso não se preocupa com a falta de dinheiro, bem extremamente valioso para Balicke. O que lhe deu forças para voltar da África é a imagem de Anna e é ela que ele busca recuperar. Manke, assistindo a toda a cena do reencontro, entende a posição daqueles dois jovens que estão sendo confrontados pela família, por isso acredita na revolta e, entendendo que Kragler não está apto para ela, trata de agir e incita a noiva a buscar seu amado no bairro dos jornais.

Em *Escritos sobre teatro*, Brecht comenta o momento em que escreve *Tambores na Noite*, ressaltando suas preocupações e interesses. É possível perceber certa proximidade entre a posição de Manke e a do próprio dramaturgo:

[...] los que escribían al mismo tiempo que yo se negaban a tener em cuenta los verdaderos procesos generales que estaban al alcance de la observación y trataban la revolución como um levantamiento puramente espiritual y ético del hombre. Celebraban que ‘el hombre’ se levantara contra ‘la injusticia’ y muriera por ‘la idea’. El hecho de que algunos murieran era interesante para el autor, pero no tanto para los que morían, mientras luchaban por intereses muy reales, muy precisos y sensatos. Luchaban y arriesgaban la vida em la medida em que sus intereses lo exigían y sus intereses eran muy diversos⁴².

Brecht evidencia que em um processo revolucionário as pessoas lutam pelos mais diversos interesses, os quais são reais, precisos e sensatos para as pessoas que lutam e não simplesmente para o movimento revolucionário como um todo. O dramaturgo ataca a idéia de homogeneidade e chama a atenção para a diversidade. Kragler só se encaminha para a revolta quando percebe que seu interesse primário, voltar para casa com Anna, não pode ser concretizado. Manke é o personagem que presencia o infortúnio do soldado, tem visão do todo, observa os interesses de Balicke, a importância da Revolta Spartakista e assume um olhar distanciado e crítico para toda a trama, compreendendo, dessa forma, que Kragler não pode lutar por interesses que não são seus. Brecht localiza na figura de Manke a possibilidade de o leitor/espectador repensar o sentido da revolta, pois ele não ataca os revoltosos, mas, pelo contrário, simplesmente tenta mostrar que algumas pessoas naquele momento estavam inaptas para a luta, inclusive ele mesmo, que não se encaminha para o bairro dos jornais, mas retorna

⁴² BRECHT, Bertolt. **Escritos sobre teatro**. Selección y traducción de Jorge Hacker. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1973, v. 01, p. 76.

para o Bar Picadilly levando Murk derrotado por ter sido rejeitado por Anna⁴³. Fica evidente que Brecht constrói um amplo painel humano demonstrando interesses, tensões e incertezas, seus personagens não são autômatos, todos agem por valores bastante precisos e são justamente eles que direcionam a ação da peça, favorecendo a multiplicidade e não um ideal revolucionário tido por homogêneo, ao mesmo tempo vago e inconsciente.

Outro personagem que sempre se coloca ao lado de Kragler é a prostituta Marie, que o leva para o Botequim Glubb e, por isso, acaba fazendo a ligação entre o soldado e a população de excluídos que freqüentam tal espaço⁴⁴. Marie não assume a mesma posição de Manke, pois se limita a apoiar o soldado e encaminhá-lo ao botequim sem querer convencê-lo de algo.

Em meio a esse universo marcado pela bipolarização entre individualidade e coletividade, encontram-se os personagens Anna e Kragler. Determinados pelas ações dos outros personagens que estão à sua volta, ocupam posição central na trama e são marcados por conseqüentes alterações de comportamento.

O valor dado a dois espaços de ação possibilita perceber que a atuação dos personagens respeita algumas questões que perpassam as suas individualidades a partir das determinações sociais advindas principalmente do fim da guerra e do desenvolvimento da Revolta Spartakista. Anna é o exemplo mais manifesto desse tipo de atuação. Seus interesses particulares são sobretudo alterados por questões sociais, pois, com o fim da guerra, Balicke determina seu casamento com o intuito de satisfazer os interesses econômicos da família e, ao mesmo tempo, o noivo que havia partido há quatro anos volta ao seu encontro. Anna, portanto, se vê entre a decisão paterna e os sentimentos que ainda nutre pelo soldado. Contraposta a essas duas possibilidades, a noiva precisa pôr fim ao impasse escolhendo uma saída, o que envolve toda a ação da peça. Por mais que as decisões da filha de Balicke pareçam incidir somente na particularidade familiar, todas elas estão diretamente interligadas ao espaço exterior de sua casa e do Bar Picadilly. Portanto, Anna se vê enredada em um complexo de interesses que estão além de suas próprias forças e, por isso, sempre está suscetível a alterar seus comportamentos conforme a ação dos outros personagens. Inicialmente age segundo os impulsos alheios para só depois realizar suas próprias escolhas.

⁴³ Apesar de Manke sair de cena no final do terceiro ato, a figura do garçom volta a aparecer no quarto ato, ambientado no Botequim Glubb. O segundo garçom é irmão do primeiro e também se chama Manke. Inicialmente contrário aos revoltosos, é um dos personagens que acaba sendo convencido por Kragler a ir para o bairro dos jornais.

⁴⁴ Os personagens que povoam o botequim Glubb são: jornalista Bulltrotter, Homem Bêbado, Operário, garçom Manke, prostitutas Marie e Auguste, Laar e o taberneiro Glubb. Kragler convence todas essas pessoas a irem para a Revolta Spartakista.

Nos dois primeiros atos a submissão é a principal característica de Anna e o compasso de suas ações é marcado pela influência familiar, pois, ao aceitar se casar com Murk, favorece os planos de Balicke e se coloca como ingênua com relação aos interesses paternos. No entanto, nutre um sentimento de temor com relação ao retorno de Kragler. Apesar de todos tratarem-no como morto, Anna nunca deixa de acreditar que um dia aquele que partiu retornará⁴⁵. Por isso, os sentimentos do personagem são resguardados ante a determinação familiar, não são esquecidos e relegados, ao contrário, estão prontos a aflorar a partir do momento em que a situação assim se fizer propícia. Por esta ótica é possível perceber que as mudanças das decisões de Anna significam alterações substanciais na estrutura da peça, pois é ela quem determina a trama. A verdade é que, por mais paradoxal que possa parecer, o personagem que é apresentado como inteiramente submisso tem a capacidade de direcionar a estrutura da peça, os interesses de todos os outros convergem necessariamente para ele, pois é justamente nele que recaem os embates entre uma esfera social e outra individual, bem como a possibilidade de resolução desses conflitos. No domínio da família Balicke, Anna é o único personagem que demonstra sentimentos em relação à guerra, já que para ela o conflito trouxe a separação, a incerteza e, por fim, o medo, diferentemente daqueles com quem convive e que souberam tirar proveito do momento. E é justamente ela que precisa se decidir, vislumbrando um caminho para si própria e para seus familiares.

Após o encontro e as discussões no Bar Picadilly, Anna toma sua primeira decisão, em que ainda fica evidente a submissão familiar:

KRAGLER – Deixem-no aí! Anna, venha comigo! Agora eu quero você! Ele queria me comprar as botas, mas o que eu vou tirar é o paletó. A chuva fria atravessou a minha pele, ela ficou vermelha e ao sol se rasga toda. Não tenho nem um tostão na carteira, mas eu quero você. Bonito eu nunca fui, e estava até com o rabo gelado de pavor. Mas vou beber, agora! *Bebe*. Depois a gente vai embora. Venha!

MURK *inteiramente arrasado, de ombros arriados, fala olhando para Kragler, com uma voz quase tranqüila* – Não beba não! Nem tudo você sabe! Pode deixar! Eu bebi muito, sim, mas nem tudo você sabe! Anna! *Completamente sóbrio*: Diga a ele o que você pretende fazer, no estado em que está!

KRAGLER *não lhe dano ouvidos* – Não tenha receio. Anna! *Com o copo de ginja na mão*. Não vai acontecer nada, não é preciso ter medo! Nós dois vamos nos casar: no fim, eu sempre saio ganhando.

⁴⁵ Esta consideração pode ser percebida por meio da seguinte passagem: “ANNA – Quietos, aí! Há um trem dentro da noite! Está escutando? Às vezes tenho pavor de que ele chegue, me dá um frio na espinha! / MURK – Quem? A múmia? Deixe por minha conta! Mas uma coisa eu digo: ele não entra mais na nossa história! Defunto entre nós dois, na cama, não. Não admito nenhum outro além de mim!” (p. 83)

.....

ANNA – Andree, não sei, eu sou tão infeliz! Andree! Não posso lhe dizer nada, e não me faça perguntas! *Olha em redor.* Eu não posso ser sua, e Deus sabe por quê. *Kragler deixa o copo.* E eu só peço a você, Andree, que vá embora! (p.106)

Após a recusa de Anna, a ação da peça toma uma direção até então inesperada, pois tal decisão significa a indecisão do soldado, que, sem saber para onde ir, se encaminha para a revolta. A importância dessa opção tomada pela noiva é que ela traz para o centro da cena as questões pertinentes à Revolta Spartakista. A recusa que se dá em um campo estritamente pessoal incide sobre outro que diz respeito às ações sociais. Além disso, há um agravante que precisa ser considerado e que diz respeito à posição ocupada por Anna em relação à sua família. Fica evidente no diálogo ressaltado que a pressão familiar sobre a noiva é intensificada pela gravidez e Murk usa o fato de Kragler ainda não saber de tal situação para fazer com que a escolha de sua noiva seja pelo afastamento do soldado. A gestação funciona como uma arma para aqueles cujos interesses são inicialmente ditados pelas finanças. Nesse momento, Anna torna-se vítima de Balicke e Murk e posiciona Kragler no mesmo patamar. Fica claro que são situações estritamente pessoais que levam o soldado à revolta, não havendo, nesse caso, nenhum impulso social, porém é por meio de determinações advindas da guerra que a noiva faz suas escolhas. Por meio de Anna, Brecht chama a atenção para a extrema complexidade que envolve as inter-relações entre indivíduo e sociedade, não as tratando como uma rua de mão única, ou como esferas dicotômicas, mas problematizando a questão e demonstrando que a construção social não pode ser pensada sem se levar em consideração os interesses pessoais. Cabe lembrar as palavras do próprio dramaturgo: as pessoas lutam por interesses reais, sensatos e precisos e não simplesmente por idéias. Não são os ideais revolucionários que motivam Kragler a ir para a revolta, aliás, é a ausência deles que impulsiona sua ação rumo ao bairro dos jornais.

Quando Anna toma a atitude de sair em busca de Kragler pelas ruas de Berlim, há uma significativa mudança de comportamento: rejeita a submissão, torna-se decidida e está disposta a procurar aquele que ama. A partir desse momento a possibilidade de escolha não mais lhe pertence, transfere-se para o soldado, e o empecilho que continua a distanciá-los é a gravidez, principal arma de Balicke e Murk. Para o soldado, voltar para a casa com a noiva grávida de outro homem significaria reafirmar e sobrepor a individualidade à coletividade. Quando a ele é dada a possibilidade de escolha, também toma conhecimento da gravidez e, dessa forma, lhe é apresentada a impossibilidade de voltar atrás ou, pelo menos, a

incapacidade de aliar os seus sentimentos pela noiva com a revolta. A criança que Anna traz em seu ventre é a representação da sobrevivência de Murk e a fixação dos mesmos objetivos que levaram Balicke a tratar os sentimentos da filha como negócio, pois, por meio dela, a individualidade é essencialmente sobreposta ao social. A guerra acabou, os lucros bélicos não são mais possíveis, a Revolta Spartakista está fadada ao fracasso, a estrutura política e econômica da Alemanha precisa ser reconstruída, os tempos mudaram e os objetivos são outros, no entanto os personagens de *Tambores* demonstram que o sentido da vida continua o mesmo. Uma criança irá nascer, é preciso ensinar-lhe as normas, os valores, as condutas e os preceitos de um mundo destruído, mas jamais questionado em suas bases. Brecht faz com que Anna carregue a contradição entre indivíduo e sociedade, cuja desmistificação, para ele, é a chave para minimamente se efetivar a construção de uma sociedade mais justa. A reafirmação de apenas um dos lados da contradição significa corroborar a instabilidade. Kragler e Anna propagarão a espécie humana e sua (in)separável instabilidade!

Entre todos os personagens da segunda peça de Brecht, Kragler é aquele que se vê diante da revolta e que recusa os tambores em favor da cama. Além disso, toda a trama é construída a partir de seu retorno da África, por isso ocupa posição central na obra, porém sem ofuscar as peculiaridades e importância dos demais personagens. A primeira questão que precisa ser analisada com relação ao soldado diz respeito ao significado e ao peso do conflito armado para parte da sociedade alemã, o que pode ser percebido por meio da reflexão sobre a maneira como Kragler enxerga a si mesmo. Após regressar como derrotado ao seu país de origem e se deparar imediatamente com a situação do noivado daquela que é o motivo maior de seu retorno, o militar não tem uma visão bem definida sobre si mesmo, se vê como um morto-vivo que busca, incessantemente, um sentido para sua vida. Desse ponto de vista, é significativo o primeiro diálogo que tem com Anna:

KRAGLER *ao fim de algum tempo* – É como se tivessem passado uma esponja na minha cabeça: eu fiquei só com o suor do meu corpo, e não estou entendendo mais nada!

ANNA *apanha uma vela, põe-se de pé insegura e ilumina o rosto de Kragler* – Então você não foi comido pelos peixes?

KRAGLER – Não sei o que quer dizer.

ANNA – Você não foi pelos ares?

KRAGLER – Não estou entendendo.

ANNA – Você não levou um tiro na cara, também?

KRAGLER – Porque me olha assim? Tenho cara disso? *Silêncio. Olha para a janela.* Voltei para você feito um animal cansado. *Silêncio.* Minha pele está preta como a de um tubarão. *Silêncio.* Eu que tinha a pele branca como leite e vermelha como sangue. *Silêncio.* Agora eu sangro sem parar, o sangue simplesmente vai escorrendo de mim...

ANNA – Andree!

KRAGLER – Sim.

ANNA *aproximando-se, hesitante* – Oh, Andree, por que ficou tanto tempo sumido? Impediram você, com sabres e canhões? Eu agora não posso mais ser sua...

KRAGLER – E por acaso eu estava sumido?

ANNA – Nos primeiros tempos, você ainda estava comigo, e era como se eu escutasse a sua voz. Quando passava pelo corredor, eu me sentia roçar em você; e no campo eu sentia você me chamando atrás das moitas. Embora já tivessem mandado dizer que você levou um tiro na cara e foi enterrado dois dias depois. Mas depois tudo mudou. Quando passava pelo corredor, o que eu sentia era um grande vazio; e através das moitas, o que havia era o silêncio. Quando acabava de lavar a roupa, eu ainda tinha impressão de ver o seu rosto; mas quando ia estender a roupa no capim, já não via mais nada. E todo esse longo tempo, eu nem sabia mais como era o seu rosto. Mas eu devia ter esperado.

KRAGLER – Você deveria ter ficado com um retrato meu...

ANNA – Eu fiquei foi com medo. Mesmo com medo, eu devia ter esperado. Mas eu não presto: largue minha mão, em mim não há nada que preste!

KRAGLER *olhando para a janela* – Não sei aonde você quer chegar. Mas talvez seja porque a lua está vermelha. É preciso pensar, para ver se eu entendo. Sou homem de mãos grandes e chatas como pás; não tenho tato, e quebro as taças quando bebo. Nem posso mais conversar com você direito: a língua daqueles negros ficou na minha garganta!

ANNA – Sim.

KRAGLER – Me dê a mão: acha que sou fantasma? Venha cá, me dê sua mão. Não quer vir?

ANNA – Você a quer?

KRAGLER – Quero. Agora não sou mais um fantasma. Está vendo meu rosto? Parece couro de crocodilo? Estou com a aparência péssima. Estive na água salgada. É só a lua vermelha.

ANNA – É...

KRAGLER – Pegue a minha mão, também; por que não aperta? Chegue o seu rosto mais perto: há alguma coisa de mal nisso?

ANNA – Não, não!

KRAGLER *agarrando-a* – Anna! Eu sou um morto-vivo; isso é o que eu sou! A garganta cheia de terra! Quatro anos! Você me quer, Anna? (p. 95-97)

A ausência é uma constante em todo o diálogo. O soldado, durante os anos de guerra, perdeu o que antes possuía e prezava: sua educação, seu idioma, sua aparência e, acima de tudo, sua identidade. O que ocorre com Kragler é a desfiguração do humano por meio da perda do sentido da vida. Quando volta das trincheiras tem por objetivo reatar sua antiga história ao lado da namorada, porém isso não é mais possível, e, além de perder suas próprias características físicas, deteriora-se também o sonho de encontrar Anna esperando por ele. Não há mais lugar para o ex-combatente naquela sociedade. Por mais que tente (e consiga) restabelecer sua vida, ele agora é outro, não mais aquele que havia partido há quatro anos embalando o sonho nacionalista. O encontro entre os antigos namorados revela que os efeitos da guerra alcançam um espaço mais vasto que o *front*, eles estão atravessados no corpo e nas ações daqueles que vivenciaram o conflito. Além de todas as transformações físicas, Kragler assume responsabilidades que não são suas e terá que carregar por um bom tempo. Os efeitos psicológicos da luta e da derrota demonstram que o soldado tem muito a recuperar. Para minimamente estancar o sangue que corre sem parar de seu corpo aceita a namorada grávida de outro e acaba assumindo a responsabilidade de um filho que não é seu. Esse é um dos primeiros pesos que o morto-vivo terá que carregar para se tornar novamente inteiramente vivo e deixar de ser um fantasma, o que, entretanto, não significa uma remissão por suas ações, pois ele continua e continuará espalhando a idéia de afirmação da ordem por meio da desordem.

Kragler não perdeu somente seu reconhecimento sobre si mesmo. Anna e toda a sociedade alemã não o reconhecem mais, ele não significa mais nada, por isso lastima ter se envolvido no conflito mundial que lhe roubou tudo: “eu que tinha a pele branca como leite e vermelha como sangue”. No momento em que a noiva percebe que a pessoa que está a sua frente é Kragler, o sentimento de temor aparece no diálogo. A insegurança com relação ao futuro torna o medo preponderante em um momento de guerra, pois não há em que confiar numa situação completamente incerta. Em razão disso, Anna não aguarda o retorno de Kragler. Por mais que ela o ame, esperá-lo é impossível. A incerteza gera o medo, que, por sua vez, configura a perda. Diante disso cabe refletir qual a principal consequência social de atitudes como a da noiva e a ausência de reconhecimento do soldado por ele mesmo. Segundo

Walter Benjamin em *Experiência e pobreza*⁴⁶, a experiência devastadora da guerra tornou o homem mais pobre em experiências comunicáveis, pois

uma geração que ainda fora à escola em um bonde puxado por cavalos viu-se abandonada, sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano⁴⁷.

Kragler faz parte dessa geração e, diante da paisagem completamente diversa, se sente desprovido de tudo, inclusive de sua identidade. Brecht, em seus *Escritos sobre teatro*, afirmou que escreveu *Tambores na Noite* ao observar a atitude de pessoas que ele mesmo havia contemplado⁴⁸. A atitude dos contemporâneos do dramaturgo certamente se aproximava do que Benjamin denominou de pobreza de experiência, pois, ao tentar reconstruir sua vida no pós-guerra, diversos Kraglers tornaram-se nus, desprovidos de passado, tradições e dispostos a recomeçar a partir do pouco que possuíam, “sem olhar nem para a direita nem para a esquerda”⁴⁹. A perda de identidade do soldado é extensiva à grande parte da sociedade alemã no pós-guerra que, sem saber qual caminho seguir, titubeava na escolha entre a revolta de trabalhadores e a cama. Sem dúvida, a última opção era mais segura para muitos, uma vez que, no pós-guerra, “no domínio do psíquico, os valores individuais e privados substituem cada vez mais a crença em certezas coletivas, mesmo se estas não são nem fundamentalmente criticadas nem rejeitadas. A história do *si* vai, pouco a pouco, preencher o papel deixado vago pela história comum”⁵⁰. Por rejeitar de maneira contundente a coletividade e demonstrar a derrota da história comum em favor do *si*, as reações finais de Kragler, ao optar por voltar para casa com Anna, são extremamente ácidas se comparadas ao não reconhecimento de sua identidade. Do medo, da incerteza, do vazio e de um corpo morto-vivo, o soldado transporta-

⁴⁶ BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura** – Obras escolhidas. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, v. 01, p. 114-119.

⁴⁷ Ibid., p. 115.

⁴⁸ Cf. BRECHT, Bertolt. **Escritos sobre teatro**. Selección y traducción de Jorge Hacker. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1973, v. 01, p. 76.

⁴⁹ BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura** – Obras escolhidas. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, v. 01, p. 116.

⁵⁰ GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e Narração em Walter Benjamin**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 59.

se, sem maiores problemas, para a individualidade extremada, volta para casa e se basta em uma cama larga e branca:

KRAGLER [...] A gaita de fole toca, e os coitados morrem no bairro dos jornais, os prédios desabam em cima deles, a madrugada raiando e eles lá estendidos no asfalto como gatos mortos... Eu sou um porco, e os porcos vão para casa! *Toma respiração*. Eu vou botar uma camisa limpa, minha pele está salva, vou arrancar esse paletó e engraxar minhas botas. *Ri com maldade*. A gritaria estará terminada, amanhã de manhã, e amanhã de manhã eu estarei metido em minha casa, e me multiplicando, para propagar bem a minha espécie. *Toca o tambor*. Não façam essas caras tão românticas, cambada de usurários! *Toca o tambor*. Seus estranguladores! *Rindo a plenos pulmões, quase a ponto de sufocar*: Sugadores de sangue, miseráveis! *A gargalhada fica presa na garganta, ele não agüenta mais, cambaleia, joga o tambor na direção da lua, que era um simples lampião de rua: o tambor e a lua caem dentro do rio, onde não existe água*. Pileque e cianice! Mas agora está na hora da cama: cama bem grande, bem larga e bem branca... Vamos! (p.128)

Com a decisão final de Kragler percebe-se que o artista Bertolt Brecht se deu conta dos dolorosos significados da devastação da guerra ao apresentar as incertezas de seu personagem. Longe de preconizar a ausência de sentido e indiferença com relação aos movimentos revolucionários, a crítica do dramaturgo recai em um ponto mais complexo, que por sua estrutura é inteiramente destruidor da idéia de coletividade, de acordo com Hannah Arendt:

o que se deu na Alemanha após a Primeira Guerra Mundial foi a ruptura da tradição. [...] Politicamente falando, foi o declínio e queda do Estado-nação; socialmente, foi a transformação de um sistema de classes numa sociedade de massas; espiritualmente, foi a ascensão do niilismo, que por longo tempo fora preocupação de poucos mas então, subitamente, se convertia em fenômeno de massas⁵¹.

Sem dúvida o dramaturgo presenciou e compreendeu essas transformações e, por meio de *Tambores*, procurou (e ainda procura) chamar a atenção de seu leitor/espectador para a ausência de significados políticos, sociais e éticos que caracterizou o homem pós-guerra. Parafraseando Kragler, pode-se dizer que depois do conflito armado a maioria das pessoas se sentiu melhor em sua própria pele. É a complexidade de posições como essas que Brecht coloca em questionamento.

Em face da reedição de suas primeiras peças em 1954, Brecht, além de fazer algumas breves mudanças no texto dramático, fez importantes críticas à estrutura dramática de

⁵¹ ARENDT, Hannah. **Homens em tempos sombrios**. Tradução de Denise Bottmann. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 195.

Tambores na Noite, imputando-lhe o epíteto de pior texto dramático produzido no início de sua carreira como dramaturgo. Segundo o escritor, no final da década de 1910 o incomodava a dramaticidade dominante que utilizava soluções não-realistas para problemas bastante complexos. Em outros termos já apresentados, inquietava-o tratar as pessoas por meio de um levantamento puramente ideal, pois, como bem disse, as pessoas agem por interesses reais e bastante precisos. Em razão disso, construiu toda a estrutura dramática da peça, mas, segundo ele, não conseguiu que o espectador visse a revolta dos trabalhadores de maneira diferente de Kragler, a qual denomina de “romântica”. Por isso, fez algumas alterações no texto dramático e converteu a classificação da peça de “drama” para “comédia”⁵².

Toda a crítica de Brecht a *Tambores* incide sobre os meandros que envolvem a construção da Revolta Spartakista e dos personagens proletários em contraposição a Kragler, que, segundo ele, é uma figura cômica em comparação aos trabalhadores revoltosos: “as minhas experiências não foram suficientes para reconhecer toda a seriedade da revolta proletária no inverno de 1918/19, mas somente para reconhecer a falta de seriedade da participação do meu ‘herói’ endiabrado”⁵³. Percebe-se que, para o autor, o problema central do texto se localiza na complexidade da revolta, a qual acabou sendo elidida e sufocada pela determinação da individualidade de Kragler. De fato, o leitor/espectador não percebe, por meio da trama, as vicissitudes que envolviam a Liga Spartakus e o pensamento revolucionário da época⁵⁴, por isso acaba tendo a impressão de que a revolta não se efetiva pelo fato de várias pessoas, como Kragler, não aderirem à luta armada. Se se prescindir da complexidade e amplitude das discussões propostas pela peça e se olhar de maneira determinista para as atitudes do soldado, corre-se o risco de compreendê-la como reacionária. Na verdade, os problemas que envolvem a derrota spartakista são mais amplos e transcendem, inclusive, a adesão de diferentes setores da população ao movimento dos trabalhadores. Além disso, a

⁵² Sobre esse assunto ver: PEIXOTO, Fernando. **Brecht: vida e obra**. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

⁵³ BRECHT, Bertolt. **Teatro Dialético: ensaios**. Seleção e Introdução de Luiz Carlos Maciel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1967, p. 273.

⁵⁴ Sobre os meandros que envolvem a Revolta Spartakista e a constituição do pensamento revolucionário alemão no pós-primeira guerra, consultar:

ARENDT, Hannah. Rosa Luxemburgo: 1871-1919. _____. **Homens em tempos sombrios**. Tradução de Denise Bottmann. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 37-55.

GUÉRIN, Daniel. **Rosa Luxemburgo e a espontaneidade revolucionária**. Tradução de Cecília Bonamine. São Paulo: Perspectiva, 1982.

LOUREIRO, Isabel Maria. **Rosa Luxemburg: os dilemas da ação revolucionária**. São Paulo: Ed. Unesp, 1995.

LUXEMBURG, Rosa. **A crise da social-democracia**. Tradução de Maria Julieta Nogueira e Silvério Cardoso da Silva. Portugal: Editorial Presença, s/d.

LUXEMBURGO, Rosa. **Reforma ou Revolução?** Tradução de Livio Xavier. São Paulo: Expressão Popular, 2001.

discussão que o dramaturgo propõe por meio da figura do ex-combatente não se resume ao simples fato da recusa em ir para a revolta.

As alterações que Brecht promove no texto dramático em 1954 têm por intuito superar os possíveis inconvenientes da identificação da peça como reacionária. Para isso ele cria um personagem, sobrinho do taberneiro Glubb, que morreu no princípio da luta revolucionária e que vem para a cena por meio das falas de outros personagens. Paule, assim se chama o revolucionário morto, é, para Brecht, a parte oposta de Kragler, e que deve favorecer a oposição ao “herói”. O leitor/espectador precisa se distanciar da figura do soldado que se encaminha para a revolta a partir de uma atitude não revolucionária. Ele nunca esteve disposto, diferentemente de Paule, a morrer por uma causa, somente usou os trabalhadores para satisfazer seus próprios interesses, o que, por fim, acaba sendo dito por Kragler em alto e bom som: “Vocês quase se afogaram nas lágrimas que choraram por mim, mas eu aproveitei essas lágrimas para lavar minha camisa!” (p. 127)

Mais uma palavra sobre o soldado Kragler: importantes estudiosos da obra de Brecht, e entre eles destaca-se Bernard Dort, ressaltam sua afinidade com os escritos de Karl Georg Büchner, em especial a semelhança entre Kragler e Woyzeck⁵⁵. Tal parentesco não se efetiva simplesmente pelo fato de os dois personagens serem soldados, mas essencialmente por serem indivíduos fracassados. O primeiro, completamente arrasado, tem a capacidade de escolha, enquanto o outro, humilhado pelo médico do exército que o submete a experiências científicas, mata a mulher e reafirma o desespero de homem humilde que não respeita a si mesmo. Em ambos os casos há a desconstrução da idéia de herói⁵⁶, os dois personagens são ácidos e representam a condição humana em um período extremamente conturbado. O que torna essa aproximação importante de ser ressaltada é, na verdade, a busca das referências intelectuais e artísticas de Brecht.

Büchner é um dramaturgo alemão do início do século XIX, que, segundo Anatol Rosenfeld, presenciou “a derrocada do idealismo filosófico e o surto das ciências naturais”⁵⁷ e

⁵⁵ Relações desse tipo podem ser verificadas em:

DORT, Bernard. **Lecture de Brecht**. Paris: Éditions du Seuil, 1960.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia: A construção do personagem**. São Paulo: Ática, 1989.

EWEN, Frederic. **Bertolt Brecht: sua vida, sua arte, seu tempo**. Tradução de Lya Luft. São Paulo: Globo, 1991.

⁵⁶ De acordo com Anatol Rosenfeld, “a imagem do homem apresentada por Büchner desqualifica a do herói trágico que é denunciada como falsa. Surge, talvez pela primeira vez, o herói negativo que não age, mas é coagido; o indivíduo desamparado, desenganado pela história ou pelo mundo”. (ROSENFELD, Anatol. *A Atualidade de Büchner*. In: GUINSBURG, Jacó; KOUDELA, Ingrid Dormien. (Orgs.). **Büchner: na pena e na cena**. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 19.)

⁵⁷ *Ibid.*, p. 16.

optou pelas doutrinas materialistas. Por isso foi capaz de traduzir no homem contemporâneo uma atualidade visceral:

Um dos aspectos da obra de Büchner que nos toca particularmente como moderno é a solidão de suas personagens. Já não se trata da solidão romântica do gênio, mas da solidão da *lonely crowd*, concebida como fato humano fundamental num mundo que, tendo deixado de ser um todo significativo de que todos participam, transforma-se em caos absurdo em que cada um é, forçosamente, isolado⁵⁸.

Evidentemente, a questão da “solidão humana”, destoando da “solidão romântica”, se aproxima das idéias expressionistas de construção de personagens⁵⁹ surgidos principalmente a partir do final do século XIX e início do XX, o que, de certa forma, torna Büchner um precursor dessas idéias e aproxima Brecht dos expressionistas⁶⁰. Não interessa aqui estabelecer uma espécie de avaliação do índice expressionista presente nas primeiras peças de Brecht, visto que o objetivo desta análise não é a apreciação exaustiva da obra brechtiana, mas sim o exame de *Tambores na Noite*, o que deve levar em consideração as influências sofridas pelo escritor. Desse ponto de vista, Büchner é uma importante referência para Brecht em fins dos anos de 1910, visto que já havia traduzido esteticamente algo que era premente na sociedade pós-guerra: a solidão do homem em um mundo que havia perdido todas as suas tradições, como bem avaliou Walter Benjamin⁶¹. No momento em que o homem se viu

⁵⁸ ROSENFELD, Anatol. A Atualidade de Büchner. In: GUINSBURG, Jacó; KOUDELA, Ingrid Dormien. (Orgs.). **Büchner: na pena e na cena**. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 18.

⁵⁹ Ao tratar especificamente da dramaturgia expressionista, Mariângela Alves de Lima ressalta as aproximações entre este movimento e a configurações de personagens: “em face da contingência européia [...], o procedimento adotado pelo Expressionismo é o do drama centrado no protagonista, mas a função do protagonista não é a mesma que lhe atribuíam os autores do Pré-Romantismo e do Romantismo. Este não será um indivíduo excepcional, com a marca do gênio, e por isso dotado da propriedade de espelhar tanto os sentimentos alheios quanto as circunstâncias. No fulcro do drama expressionista há uma individualidade de dimensão alegórica que, através de um movimento de sucessivas negações de especificidades históricas e culturais, exalta um substrato humano atemporal e vitalista”. (LIMA, Mariângela Alves de. *Dramaturgia Expressionista*. In: GUINSBURG, Jacó. (Org.). **O Expressionismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 192.)

⁶⁰ Sobre a relação entre a dramaturgia brechtiana e a expressionista, Lima faz a seguinte avaliação: “a relação de Brecht com a dramaturgia expressionista é exemplar à medida que incorpora alguns dos seus procedimentos enquanto rejeita explicitamente o subjetivismo. [...] Fazendo-se as mudanças devidas, as soluções estruturais do drama expressionista fornecem sugestivos instrumentos ao teatro épico: a decupagem em jornadas, a intercalação de prosa e poesia, a ampliação da personagem até a dimensão de máscara, a utilização do grotesco para caracterizar instituições sociais burguesas ou a acomodação passiva da pequena burguesia impregnam a dramaturgia e a teorização de Bertolt Brecht nas diversas fases da sua carreira e, por extensão, todo o teatro político do século XX”. (Ibid., p. 210)

⁶¹ O significado da sociedade pós-Primeira Guerra Mundial para o expressionismo pode ser observado em: NAZÁRIO, Luiz. *Quadro Histórico*. In: GUINSBURG, Jacó. (Org.). **O Expressionismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 13-39.

desprovido de “experiências”, a obra büchneriana foi recuperada e ganhou visibilidade não só por meio de Brecht, mas por diversos outros escritores⁶².

Ainda seguindo as orientações de Rosenfeld, pode-se dizer que a obra de Büchner foi recuperada por Hauptmann e Wedekind no final do século XIX. É sabido, por meio dos escritos teóricos de Brecht, que o segundo muito influenciou o escritor de *Tambores na Noite*, em especial por ter desenvolvido seu trabalho próximo do público dos cabarés e distante da suntuosidade dos teatros berlinenses. Certamente a aproximação Büchner-Brecht foi mediada por Wedekind e expressa um movimento maior que estava presente no ambiente da Alemanha pós-guerra e início da República de Weimar, daí a aproximação dos soldados Woyzek e Kragler. De fato os dois são anti-heróis e demonstram a insignificância do homem após a Primeira Guerra Mundial, pois, em ambos os casos, “a personagem é apenas um átomo. Partícula ao sabor de uma tragicidade cósmica em que nenhuma ordem rege, ela se perde em sua insignificância e todo o seu esforço para saber qual é a sua culpa resulta em absurdo”⁶³. É preciso ressaltar que tal situação não significa apatia, pois os dois personagens carregam uma áspera crítica à sociedade da época. Sem dúvida, para os dois dramaturgos o tempo social continua a ser uma variante, por isso passível de ser transformado.

Além da construção dos personagens, não se pode elidir da análise de *Tambores na Noite* a finalidade e o significado dos recursos cênicos indicados pelo dramaturgo. Brecht faz acompanhar o texto dramático de uma “nota para o palco”, na qual se refere à encenação da peça em Munique em 1922, com cenários de Caspar Neher⁶⁴, eleitos por ele como ideais. Na

MATTOS, Claudia Valladão de. Histórico do expressionismo. In: GUINSBURG, Jacó. (Org.). **O Expressionismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 41-63.

⁶² Jacó Guinsburg e Ingrid D. Koudela ressaltam que a obra de Büchner, “redescoberta por Gerhard Hauptmann e Frank Wedekind, recebe a atenção de Arthur Schnitzler e Hugo von Hofmannsthal. Rilke e Brecht, Thornton Wilder e Heiner Muller rendem-lhe tributo. As variadas possibilidades de leitura e de plasmação artística do conjunto fragmentário podem ser atestadas pela ópera *Wozzeck*, de Alban Berg, pelo filme de Werner Herzog com Klaus Kinski no papel principal e por inúmeras montagens para o palco, como a de Friedrich Dürrenmatt”. (GUINSBURG, Jacó; KOUDELA, Ingrid Dormien. Introdução. (Orgs.). In: _____. **Büchner: na pena e na cena**. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 41-42.)

⁶³ Ibid., p. 43.

⁶⁴ Neher foi um dos principais colaboradores de Brecht, cenógrafo e figurinista da maioria de suas produções em Berlim. É a partir de seu trabalho como cenógrafo que o dramaturgo expressa suas idéias de renovação cênica. Em um breve texto denominado *Palavra do dramaturgo sobre o teatro do cenógrafo Caspar Neher*, Brecht deixa claros os fundamentos de seu colaborador e demonstra a importância da narratividade expressa no palco: “Ao elaborar os seus projetos, o nosso amigo [Neher] 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’. [...] É, sobretudo, um hábil narrador. Sabe, como ninguém, que tudo o que não esteja a serviço de uma história a prejudica”. (BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Tradução de Fiamma Pais Brandão. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005, p. 243.) Por essa passagem pode-se perceber as principais

nota encontram-se cinco pontos principais, que são: ao fundo do cenário enxergava-se uma cidade pintada à maneira infantil; sempre antes do aparecimento de Kragler uma grande lua brilhava vermelha; os ruídos advindos da revolta dos trabalhadores eram timidamente ouvidos; no último ato o gramofone tocava a Marselhesa; entre a platéia existiam cartazes pendurados com frases como “Não façam essas caras tão românticas”. Brecht chama a atenção para a simplicidade do cenário, o que intensifica o sentimento de fracasso que envolve a peça, acreditando que assim o espectador conseguirá enxergar a situação exposta no palco com “olhar anti-romântico”. A composição cênica acompanha as idéias do dramaturgo e enfatiza a necessidade do distanciamento crítico.

A preocupação central de Brecht em apresentar no palco a sociedade como passível de ser alterada pelo próprio homem levou-o a construir, de maneira inovadora, uma literatura dramática que possui elementos épicos, o que implica também a necessidade de renovações cenográficas. Daí a importância da desnaturalização do cenário, que passa a ser composto por objetos estritamente necessários ou alusões e não por paisagens aparentemente reais, o que não deixa de ser um sinal de historicidade, pois, em última instância, distanciar significa historicizar e, em termos cênicos, denota a eliminação do desnecessário, chamando a atenção para as possibilidades sociais.

Os recursos de distanciamento sintetizados por Brecht como necessários à encenação de seu segundo texto dramático podem ser considerados, como bem demonstrou Anatol Rosenfeld⁶⁵, como a “negação da negação”, pois todos eles, além de eliminar o dispensável, tornam o cotidiano estranho, negam a normalidade e proporcionam, por meio do não-reconhecimento, o conhecimento. O dramaturgo acentua que nas ruas de uma cidade pintada à maneira infantil ocorria uma séria revolta de trabalhadores, cujos ruídos eram timidamente ouvidos. A infantilidade da imagem não se coaduna com o elemento revolucionário. A estranheza dessa representação pode propiciar ao espectador a curiosidade para compreender o sentido daquela situação revolucionária. A candura da cidade foi quebrada pela ação inconseqüente dos trabalhadores? Ou no mundo que parecia brando não havia espaço para contestações sociais? As indagações podem se multiplicar, e elas são o que de fato interessa, pois aquele que tem a capacidade de transformar o mundo a sua volta é o espectador e, para isso, ele precisa reconhecer situações de anormalidade naquilo que cotidianamente passa por

aproximações existentes entre o dramaturgo e o cenógrafo: as determinações sociais, a literalização do palco e o despojamento do desnecessário.

⁶⁵ ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

despercebido: “trata-se de um acúmulo de incompreensibilidade até que surja a compreensão”⁶⁶. O público não se ilude e vê no palco uma cena, e não a realidade.

A utilização em cena de uma lua vermelha⁶⁷ que acende e apaga conforme a ação dos personagens evidencia a instabilidade presente em toda a ação da peça e intensifica a relação entre espaço individual e social, o primeiro representado pelas peripécias de Anna e Kragler e o segundo, pela revolta de trabalhadores. A referência ao símbolo “lua” é uma forma de chamar a atenção para a idéia de renovação e transformação, pois, segundo Chevalier e Gheerbrant, a lua “é também o *primeiro morto*. Durante três noites, em cada mês lunar, ela está como morta, ela desapareceu... Depois reaparece e cresce em brilho. [...] A Lua é para o homem o símbolo desta passagem da vida à morte e da morte à vida”⁶⁸. Assim, é possível relacionar o símbolo ao personagem Kragler, que, apesar de ser por muitos considerado morto, abruptamente reaparece, transforma os planos da família de sua noiva e instaura a instabilidade. É por isso que, conforme as rubricas, a lua sempre deve brilhar antes do aparecimento do soldado em cena. E o fato de o símbolo ser vermelho funciona também como uma referência à revolta dos trabalhadores, visto que essa cor representa o movimento socialista e comunista e, de forma geral, qualquer movimento a favor da liberdade e contra a opressão. Fica claro que a instabilidade advém, portanto, de dois vetores aqui já apresentados: o reaparecimento do soldado e a luta dos trabalhadores. Brecht trabalha com essa polarização não como crítica aos movimentos sociais e às vicissitudes promovida por eles. Pelo contrário, enfatiza a importância de se refletir sobre a estabilidade promovida pela exacerbação da individualidade. Pode-se ainda dizer que a lua é um signo designativo de processo social que, presente no palco, ajuda a quebrar a ação dramática e insere no ambiente um elemento capaz de aguçar a criticidade do espectador, favorecendo, dessa forma, o efeito de distanciamento.

Cabe ressaltar que, no final da peça, Kragler atira um tambor em direção à lua e ela cai em um rio sem água. Nesse momento tomou a decisão de voltar para a casa e, pondo fim à instabilidade de todo aquele processo, desconstrói o símbolo que designa as vicissitudes daquela noite e reafirma a individualidade como instauradora da dicotomia social.

Outra importante referência em *Tambores na Noite* é a canção *Balada do Soldado Morto* cantada no ambiente do Botequim Glubb, no quarto ato. Essa canção é baseada em um

⁶⁶ ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 152.

⁶⁷ A lua vermelha também é um importante recurso em *Woyzek*, em que representa o assassinato de Marie pelo soldado.

⁶⁸ CHEVALIER, Jean.; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução de Vera Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Ângela Melim, Lúcia Melim. 17. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002, p. 561.

poema de Brecht – *A Lenda do Soldado Morto* –, em que o poeta faz fortes críticas à política de recrutamento de soldados para a guerra e deixa evidente sua insatisfação com o chauvinismo do Exército e, em consequência, do Estado alemão. Na teoria do distanciamento de Brecht, a música ocupa importante papel, pois geralmente ela “assume [...] a função de comentar o texto, de tomar posição em face dele e acrescentar-lhe novos horizontes. Não intensifica a ação; neutraliza-lhe a força encantatória”⁶⁹. No ambiente do botequim Glubb a balada aponta para a inconsistência da guerra e funciona explicitamente como crítica social.

Em *A Lenda do Soldado Morto*, o personagem é um soldado que depois de morto é desenterrado e, após passar pela avaliação de uma junta médica, é recrutado para o serviço militar. Esse esqueleto que “fediu a pobre” passa em festa pelas cidades alemãs onde todos os recursos são usados para que as pessoas não percebam seu estado físico e, por fim, o soldado “morre mais uma vez como herói, / como lhe fora ensinado”. Ao cantar essa temática, Glubb chama a atenção para o estado em que se encontrava o soldado que retornava do campo de batalha, o que, sem dúvida, é uma referência a Kragler e uma ironia à decrépita Alemanha derrotada na guerra.

Por fim, a referência de Brecht à utilização de cartazes é uma menção direta à narrativização da cena. As frases que são projetadas no palco não pertencem diretamente à ação, mas desenhavam o pano de fundo social e, por isso, distanciam o espectador daquilo a que assiste. Para o dramaturgo, “é necessário introduzir na literatura dramática o uso de notas explicativas”⁷⁰. No palco, tais notas se transformam em cartazes e assim, “ao ler os títulos projetados o espectador assume a atitude de alguém que fuma e observa ao mesmo tempo”⁷¹. O público não se imiscui na ação, mas, à maneira de um cientista, observa criticamente e, em consequência, está apto a analisar de forma crítica aquilo a que assiste e, sobretudo, o que vive. A frase “Não façam essas caras tão românticas”, indicada na “nota para o palco” de *Tambores*, demonstra a preocupação do dramaturgo em afastar da recepção da peça qualquer tipo de negação da revolta de trabalhadores⁷². O público não assiste a um drama marcado pelo

⁶⁹ ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 160.

⁷⁰ BRECHT, Bertolt. *Teatro Dialético*: ensaios. Seleção e Introdução de Luiz Carlos Maciel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1967, p. 68.

⁷¹ Ibid., p. 68.

⁷² Certamente as considerações presentes na “nota para o palco” são posteriores até mesmo à encenação de *Tambores na Noite* em 1922, pois não se deve esquecer que os primeiros escritos de Brecht que falam diretamente em “distanciamento”, bem como nos recursos cênicos por ele exigidos, datam do início da década de 1930, mais precisamente nos textos *Notas sobre Mahagonny*, de 1930, e *Notas sobre a “Ópera dos três vinténs”*, de 1931, onde existem referências, inclusive, às projeções de textos no palco.

amor entre dois jovens, ao contrário, observa as determinações sociais que envolvem um grupo de pessoas em específico e isso precisa ser considerado.

Evidentemente toda essa discussão que envolve a composição cênica e a construção do texto dramático está correlacionada a uma idéia determinada de público. Brecht nunca partiu do princípio da existência de um público ideal, mas tentou ao longo de sua obra demonstrar que qualquer pessoa é capaz de se transformar em um observador da cena e também da sociedade. Por isso, não se furtou a discutir e propor elementos cênicos que garantissem ao espectador a consciência crítica necessária à sociedade do pós-guerra, não propôs a simples “troca” de um olhar “antigo” para outro completamente “novo”, procurou despertar no público “o comportamento que, segundo a tradição, está na origem do filosofar, do pensamento racional, ou seja, o espanto que arranca as coisas de sua rotina desgastante e as torna estranhas, como se estivessem sendo vistas pela primeira vez”⁷³. Com extrema argúcia, as propostas de construção cênica do dramaturgo historicizam também o olhar, o assistir e o ver. Se o momento vivenciado está carregado de cientificidade, esta deve fazer parte do ato de observar, o que não significa a mudança completa do público. Ele continua o mesmo, porém a partir de um mundo em profundas transformações.

Entre a literatura dramática e os escritos teóricos. Considerações finais sobre a construção de *Tambores na Noite*

Partindo do princípio da historicidade, procurou-se analisar o momento de escritura de *Tambores na Noite* no que tange à recusa de Brecht por uma estética normativa, bem como a elaboração do enredo e da temática de uma das suas primeiras peças. Ao valorizar um processo de elaboração artístico tenso e complexo, como pôde ser visto por meio das passagens dos diários, o dramaturgo, pouco a pouco, foi reconhecendo as urgências que se impunham às artes, em seu caso específico, o teatro, em um momento de pós-guerra, marcado por evidentes transformações sociais. A intranquilidade criativa tornou-se, portanto, uma característica de Brecht, que jamais priorizou fórmulas prontas e relegadas à tradição. Sem medo de mergulhar nas questões de seu tempo, tomou o distanciamento crítico como companheiro e historicizou a literatura dramática e o palco, criando, em consequência, uma teoria teatral. Percebe-se, portanto, que o caminho percorrido por Brecht tem uma direção, o que não significa dizer que é um caminhar *continuum* e evolutivo. Ele parte da prática com a

⁷³ BORNHEIM, Gerd. **Brecht**: a estética do teatro. Rio de Janeiro: Graal, 1992, p. 255.

literatura dramática e, por meio de suas percepções do social, vai cotidianamente construindo uma teoria teatral. É da função de dramaturgo que Brecht se faz teórico, e não o inverso. Quando escreve suas primeiras peças ainda não possui a elaboração teórica que aparecerá mais tarde, porém já possui as preocupações que levarão ao seu *Teatro Épico*, e isso é evidente quando se depara com o diário de 8 de setembro de 1920: “Paira sobre mim qual uma adaga a incapacidade para fazer o quarto ato de *Tambores*. A época é lírica. Sei o que é necessário, mas não tenho nenhum impulso...” A ausência de impulso demonstra a urgência de uma renovação, seja ela teórica ou prática. Não há dúvida que a renovação é uma constante nas propostas brechtianas, pois, em um mundo que se transforma a passos largos, a transformação da sociedade, no sentido de justiça social, só será alcançada quando os mais diversos sujeitos sociais tiverem plena confiança em sua própria capacidade de transformação. Daí a importância e validade das discussões de Raymond Williams, em *Tragédia Moderna*, ao afirmar que Brecht retoma a história a partir de um sentido ativo que possibilita a transformação social.

Gerd Bornheim, ao analisar a estrutura da dramaturgia de Brecht, utiliza-se de um estudo de Walter Hinck, ainda não traduzido para o português, segundo ele, baseado no exame de quatro peças do dramaturgo alemão – *Mãe Coragem e seus filhos*, *O Senhor Puntila e seu criado Matti*, *A alma boa de Setsuan* e *O círculo de giz caucasiano* – em que procura perceber a presença de importantes itens da teoria brechtiana. Em outras palavras, Bornheim endossa o estudo de Hinck por este analisar algumas peças de Brecht partindo de tópicos valorizados pelo dramaturgo ao longo de sua carreira. Hinck busca nessas peças a relativização, a interrupção e o distanciamento da ação; a ação como propiciadora de tomadas de decisão e a possibilidade de continuação da ação após o fim da peça. O autor citado e avalizado por Bornnheim sublima os escritos teóricos de Brecht, tratando-os como uma construção pura e, por isso mesmo, capaz de comandar a análise de peças entendidas – pelos dois autores – como “formalmente perfeitas”. Esse princípio de apreciação, que parte de uma dada consistência teórica, certamente não seria valorizado e nem mesmo aceito pelo próprio Brecht, por ser contraditório, visto que o dramaturgo rejeita qualquer princípio de normatividade estética a ponto de denominar sua dramaturgia de “não-aristotélica”. Não se pode esquecer que é a partir da escritura dramática que Brecht torna-se teórico. Desse ponto de vista, os fundamentos do “drama não-aristotélico” não são analisados por Hinck, pelo contrário, são negados, pois levam à perda da dimensão da historicidade.

Acompanhar a análise de Hinck, tendo por princípio a estrutura dramática de *Tambores na Noite*, deixa perceber a presença de alguns elementos importantes, como a relativização da

ação por meio da bipolaridade entre particular e universal, a partir da qual o leitor/espectador tem a possibilidade de acompanhar elementos sociais em dramas pessoais; a ruptura da ação por meio de diálogos direcionados ao público e também por meio de elementos cênicos, como a presença em cena da lua vermelha e, por fim, a ação instigando a tomada de posição por parte do público, que deve refletir sobre quais as causas que direcionam as atitudes dos personagens como, por exemplo, Anna e Kragler. Frente a isso, como explicar a presença de elementos da teoria brechtiana em um dos primeiros textos do dramaturgo? Afinal, *Tambores* não faz parte da lista de textos dramáticos “formalmente perfeitos”. A valorização da historicidade funciona como a resposta mais válida neste caso. Os escritos teóricos de Brecht, como foi dito, são construídos a partir da prática como dramaturgo, por isso já está presente em suas primeiras peças o que mais tarde será configurado como teoria, assim se explicando a possibilidade de encontrar em *Tambores* elementos do *teatro épico*. Ao tratar da estrutura da dramaturgia “não-aristotélica”, Hinck e Bornheim acabam encapsulando a forma épica e fazem o caminho inverso daquele trilhado pelo dramaturgo. Daí a importância de se ter por princípio de análise as tensões e incertezas do processo histórico.

Hannah Arendt é enfática ao analisar a obra do teatrólogo alemão no momento pós-Primeira Guerra Mundial:

Tal como parecia a Brecht, quatro anos de destruição tinham limpado o mundo, e as tempestades varreram consigo todos os traços humanos, tudo a que alguém poderia se agarrar, inclusive objetos culturais e valores morais – os caminhos batidos do pensamento e também os padrões sólidos de avaliação e as referências firmes de conduta moral. Era como se, provisoriamente, o mundo tivesse se tornado tão inocente e cândido como no dia da criação. Parecia não restar nada além da pureza dos elementos, a simplicidade do céu e da terra, do homem e dos animais, da vida em si⁷⁴.

Sem dúvida, Arendt indica o momento inicial de Brecht, é a partir dele que o dramaturgo começará a escrever e assim, pouco a pouco, em um processo carregado de tensões e variações, comporá suas peças e seus escritos teóricos. É por isso que entre a literatura dramática e a teoria não há espaços, mas sim concomitâncias, não há superioridades, mas sim construções históricas possíveis. É aqui que se percebe a consistência das discussões de Jan Kott ao afirmar que é a época quem distribui os papéis a serem encenados, pois a historicidade se efetiva justamente a partir da recusa de determinações!

⁷⁴ ARENDT, Hannah. **Homens em tempos sombrios**. Tradução de Denise Bottmann. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 195.

Quanto à estrutura do enredo de *Tambores na Noite*, cabe mais uma rápida palavra. Desde a juventude, Brecht soube realizar suas escolhas e fez de seu ofício uma forma de favorecer a aprendizagem e a criticidade. Nunca legou aos seus leitores/espectadores uma verdade pronta a ser deglutida, não os tratou como tábula rasa. Valorizou a aprendizagem a partir de seu objetivo precípuo e instigante: a perspectiva de transformação social. Por tudo isso, foi severo com os personagens de sua segunda peça, tratou todos eles com o mais “cru realismo”⁷⁵, deixando evidente que na peça nenhum desejo pessoal foi inteiramente realizado e que cada um é vítima de si mesmo e dos demais. Antes de lamentar o destino caótico de Balickes, Murks, Babuschs, Paules, Annas, Kraglers e demais personagens de *Tambores*, é necessário compreender o que levou à construção do caos, pois o reverso dessa situação está nas mãos daqueles que lêem ou assistem. Portanto, tal situação não mais pertence ao teatro, mas sim à sociedade como um todo.

⁷⁵ Cf. EWEN, Frederic. **Bertolt Brecht**: sua vida, sua arte, seu tempo. Tradução de Lya Luft. São Paulo: Globo, 1991.

Uma série de questões envolve a atividade artística no início da década de 1970. Sem querer construir uma argumentação homogênea referente a todas elas, tarefa cansativa e infundável diante da multiplicidade de olhares históricos e que, além disso, ultrapassa os objetivos desta dissertação, buscar-se-á compreender momentos da produção teatral brasileira no início dos anos de 1970 a partir do ponto de vista do teatro engajado¹. Em um período marcado pelo fortalecimento da repressão política, a idéia de engajamento tornava-se bastante complexa visto que os espaços sociais geralmente destinados à discussão democrática estavam “fechados”. Nesse ambiente, é preciso levar em consideração os caminhos encontrados e usados por artistas e intelectuais para driblar a censura e edificar linguagens artísticas que pudessem favorecer a transformação da sociedade. Ao construir toda uma carreira voltada para a direção teatral na década de 1970, Fernando Peixoto foi um dos nomes que, por diversos meios, encurtou as distâncias entre o engajamento teatral e o público brasileiro durante o período de intensificação da censura. Valorizando o trabalho desse artista e intelectual e considerando “que o encenador se comporta, diante do texto e do palco, como um narrador que escolhe um ponto de vista e conta uma *fábula*, como sujeito da enunciação, que comanda todos os enunciados textuais e cênicos”², pretende-se, neste capítulo, avaliar a maneira como Bertolt Brecht, dramaturgo reconhecido por seu posicionamento político e ideológico, foi atualizado intelectualmente por Fernando Peixoto no Brasil de 1972. Assim,

¹ Por “teatro engajado” entendem-se as produções cênicas que primam pela intervenção direta no processo histórico com o objetivo de atingir a transformação social. A noção de engajamento requer o comprometimento do autor, ator e diretor com uma dada percepção histórica que favorece a transitoriedade das ações dos homens e a participação intelectual e crítica do receptor. De acordo com Eric Bentley “a missão do Teatro Engajado não consiste em se pronunciar *a favor* do Engajamento, mas em levar as pessoas a se engajarem”. (BENTLEY, Eric. **O Teatro Engajado**. Tradução de Yan Michalski. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1969, p. 175.) Desse ponto de vista, seria desnecessário falar em “teatro político”, pois todas as obras de arte o são, inclusive aquelas que não se dirigem ao engajamento, visto que as opções estéticas são históricas e políticas. De maneira geral, quanto ao engajamento artístico, pode-se dizer ainda que o filósofo francês Jean-Paul Sartre foi um dos autores mais significativos no século XX que teorizou sobre o assunto. No entanto, a noção de engajamento desse autor não se compatibiliza com a noção de Bertolt Brecht, priorizada neste trabalho. O filósofo, acreditando na transitividade da escrita, tem por princípio a idéia de que as questões formais afastam a literatura de outros discursos sociais mais diretos, como, por exemplo, o jornalístico, por isso toma a prosa como domínio próprio do engajamento e exclui deste a poesia, visto que “o poema é um objeto autônomo e fechado, tem em si mesmo o seu próprio princípio e o seu fim; nele, a linguagem se volta sobre si mesma e toma-se por objeto, não dizendo nada além do que essa busca auto-reflexiva”. (DENIS, Benoît. **Literatura e engajamento**: de Pascal a Sartre. Tradução de Luiz Dagobert de Aguirra Roncari. Bauru/SP: Edusc, 2002, p. 75.) Portanto, para Sartre o que importa no discurso engajado é a comunicação direta com o receptor, seja ele leitor ou espectador. Desse ponto de vista, o teatro brechtiano, ao valorizar o distanciamento crítico e não um teatro de teses, configura uma outra idéia de engajamento, se comparada com a sartreana, visto que para o dramaturgo os aspectos formais são tão importantes quanto o conteúdo que a obra apresenta. Por outro lado, é preciso ressaltar que a importância da transformação social e a luta contra o arbítrio em favor da liberdade aproxima esses dois autores. Sobre a noção de engajamento em Sartre, consultar:

SARTRE, Jean-Paul. **O que é literatura?** Tradução de Carlos Felipe Moisés. 3. ed. São Paulo: Ática, 2004.

² PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Tradução de Jacó Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 258.

será privilegiada a figura do encenador e, concomitantemente, sua leitura da obra do dramaturgo e teórico alemão, o que não se resume a uma única encenação – *Tambores na Noite* –, mas constitui uma importante influência para toda a sua carreira profissional dedicada ao teatro³.

Como Bertolt Brecht, Fernando Peixoto é um efetivo nome do teatro brasileiro. Homem sério e profissional múltiplo, edificou sua carreira de jornalista, ator, assistente de direção, diretor, tradutor e intelectual a partir de uma contundente consciência política. Sem se curvar aos ditames da ordem estabelecida, o teatrólogo, de forma bastante brechtiana, construiu e espalhou pela história do teatro brasileiro múltiplos pontos de interrogação que ajudaram, e ainda ajudam, a estruturar referenciais históricos a respeito do mesmo. Nenhuma discussão sobre o moderno teatro no Brasil é deixada à margem nos escritos de Peixoto, que se fez profissional da prática cênica e teórica⁴. Considerado como um dos maiores conhecedores e incentivadores da obra brechtiana em solo brasileiro, cabe acompanhar mais de perto a carreira desse homem, elucidando sua formação, a construção de seu repertório e as maneiras como recuperou e (re)significou os escritos do dramaturgo alemão. Não haverá preocupação

³ Sem contar o influxo intelectual que Brecht exerceu sobre Peixoto, é lícito afirmar que o artista brasileiro participou de importantes montagens de textos de Brecht no Brasil. Na montagem de *Galileu Galilei*, pelo Teatro Oficina, em 1968, esteve presente como ator e em *Na Selva das Cidades*, 1969, além de ator, foi assistente de direção. Nos anos de 1970 dirigiu *Tambores na Noite* na segunda sala do Theatro São Pedro (1972); *O processo de Joana D’Arc em Rouen, 1492* com os alunos da Escola de Arte Dramática de São Paulo (1972) e *Terror e Miséria do Terceiro Reich* com alunos da Escola de Teatro Macunaíma, também de São Paulo (1979).

⁴ As obras de Peixoto compõem um verdadeiro caleidoscópio do teatro contemporâneo. Sem se furtar à realidade política, artística e cultural de seu país, busca, em seus escritos, valorizar o processo de construção de uma arte cênica nacional a partir das principais referências do teatro mundial, o que, de maneira rápida, explica a variedade temática das obras, as quais estão arroladas a seguir:

PEIXOTO, Fernando. **Brecht** – Vida e Obra. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

_____. **Maiakowski** – Vida e Obra. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

_____. **Sade** – Vida e Obra. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970.

_____. **Teatro em Pedacos**. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1989.

_____. **O que é teatro**. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1981.

_____. **Brecht**: uma introdução ao Teatro Dialético. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

_____. **Teatro Oficina**: trajetória de uma rebeldia cultural. São Paulo: Brasiliense, 1982.

_____. **Teatro em Movimento**. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1989.

_____. **Georg Büchner**: a dramaturgia do terror. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. **Ópera e Encenação**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

_____. **Teatro em Questão**. São Paulo: Hucitec, 1989.

_____. **Hollywood**: episódios de histeria anti-comunista. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

_____. **Um teatro fora do eixo**: Porto Alegre: 1953-1963. São Paulo: Hucitec, 1993.

_____. **Teatro em Aberto**. São Paulo: Hucitec, 2002.

Peixoto também é responsável pela organização de outras obras:

PEIXOTO, Fernando. (Org.). **Vianinha** – Teatro, Televisão, Política. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. **Documento secreto da Política Reagan para a América Latina**. São Paulo: Hucitec, 1981.

_____. **Cuba 81**: encontro de intelectuais pela soberania dos povos de nossa América. São Paulo: Hucitec, 1982.

_____. **Nicarágua**: por uma cultura revolucionária. São Paulo: Hucitec, 1987.

_____. **O melhor teatro do CPC da UNE**. São Paulo: Global Ed., 1990.

em delimitar a carreira do encenador brasileiro a partir de uma dada estrutura teleológica de tempo, mas procurar-se-á localizar seu discurso e formação de acordo com as vicissitudes de cada momento histórico em que se encontrou, pois

tentar compreender uma vida como uma série única e por si suficiente de acontecimentos sucessivos, sem outro vínculo que não a associação a um ‘sujeito’ cuja constância certamente não é senão aquela de um nome próprio, é quase tão absurdo quanto tentar explicar a razão de um trajeto no metrô sem levar em conta a estrutura da rede⁵.

No que se refere ao teatro no Brasil de 1970, ainda é preciso recorrer a algumas breves palavras introdutórias. José Arrabal, ao fazer parte de um projeto editorial de fins dos anos de 1970, coordenado por Adauto Novaes, que tinha por objetivo refletir sobre a produção cultural brasileira desse período, resume a posição do artista e intelectual do teatro da seguinte maneira:

Homens de teatro foram presos e torturados. Alguns se exilaram. Outros abandonaram a profissão. Outros, premidos pela violência, abriram mão de suas posições e ambições literárias. Outros fizeram isso por dinheiro, mesmo. Outros ainda, pensando que estavam contribuindo para com o desenvolvimento histórico do drama e da cena, mais contribuíram para o fortalecimento dos que continuam agindo em favor do congelamento dessa história nas mãos das classes possuidoras⁶.

A figura de Fernando Peixoto não se encaixa em nenhuma dessas posições. Por mais que o crítico tenha o objetivo de sintetizar a posição dos “homens de teatro” nos idos de 1970, algo lhe escapa, o que deixa entrever que a prática artística foi ampla e sutil ao esquivar-se do autoritarismo militar. Além disso, é preciso apontar que o projeto intelectual do qual Arrabal fez parte também possui seu próprio tempo e, conseqüentemente, não está livre das intempéries da memória, pois muitas vezes aquilo que é denominado de “interpretação” não é nada além do que a presença de uma dada “memória” gerindo o trabalho intelectual⁷. Em

⁵ BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaína. (Orgs.). **Usos & abusos da História Oral**. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2001, p. 189.

⁶ ARRABAL, José. Anos 70: momentos decisivos da arrancada. In: NOVAES, Adauto. (Org.). **Anos 70: ainda sob a tempestade**. Rio de Janeiro: Aeroplano: Editora Senac Rio, 2005, p. 228.

⁷ Carlos Alberto Vesentini, em **A teia do fato**, dedica especial atenção para o debate sobre a separação entre “fato” e “interpretação” com o objetivo de demonstrar um outro viés do fato, que se configura a partir das dimensões assumidas *a posteriori*, visto que a interpretação sempre é carregada de significações. Para ele, o tempo presente, “tempo interpretador”, é essencial para compreender as vicissitudes do trabalho intelectual, visto que é a partir do momento em que se efetiva a pesquisa que se constroem as dimensões da interpretação. A perspectiva pela qual o fato é visto assume ampla autoridade. Assim, o próprio ato interpretativo possui

outras palavras, pode-se dizer que o pesquisador analisa a situação do teatro brasileiro a partir de seu presente e de um ponto de vista específico, por isso desconsidera as possibilidades do engajamento artístico proposto por vários artistas e intelectuais que priorizaram a “resistência democrática” como forma de atuação no pós-1968 – tema que será retomado ao longo deste capítulo. Com o objetivo de valorizar a historicidade do teatro dos anos de 1970, fugindo de generalizações e favorecendo uma dada proposta criativa, buscar-se-á compreender a discussão estabelecida por Peixoto nessa época com a militância política, o engajamento artístico e o debate intelectual.

Análise crítica e fundamentação estética: mediações entre dramaturgo e encenador

No início da década de 1980, Fernando Peixoto, já reconhecido como importante diretor teatral e especialista na obra de Brecht, escreve seu segundo livro inteiramente dedicado a esse dramaturgo e teórico: *Brecht: uma introdução ao teatro dialético*. Com o objetivo de discutir o texto *Diálogo de “A compra do latão”*⁸, uma das principais análises teóricas do teatrólogo germânico, escrito entre 1937 e 1951, Peixoto aponta para as urgências do teatro brasileiro. Dessa forma, deixa evidente, já no prefácio da obra, seu ponto de vista político, ideológico e artístico, indicando múltiplas questões relacionadas diretamente com sua experiência cênica. Ao recuperar a leitura que o encenador faz das teorias de Brecht, procurar-se-á analisar os envolvimento intelectuais entre duas figuras artísticas que foram, e ainda são, essenciais para a arte e a cultura teatral do Brasil.

Existem algumas expressões de Peixoto que ressaltam a importância dos escritos brechtianos e são sempre recorrentes em seus textos referentes ao trabalho e à produção

historicidade. De acordo com as palavras do autor, “por este ângulo devemos levar em conta, nas interpretações, algo como sua datação, não a cronológica, mas em razão de problemas e de relação com o movimento social, quando este adquire visibilidade e quando a re-instituição da sociedade coloca-se na ordem do dia, com base em propostas e sujeitos atuantes. Onde se procura um acerto de contas com o passado, e seu legado. Aqui se tem o debruçar sobre tempos idos, este tempo ao mesmo olhar distante e presente, para interrogá-lo e reinterpretá-lo”. (VESENTINI, Carlos Alberto. **A teia do fato**. Uma proposta de estudo sobre a Memória Histórica. São Paulo: Hucitec, 1997, p. 96.) O projeto intelectual que teve por objetivo recuperar a produção cultural do Brasil dos anos de 1970 surgiu em um dado momento de “re-instituição da sociedade”, da necessidade de revisão crítica lançada na passagem das décadas de 1970 para 1980, de onde se pode entender a ansiedade de Arrabal para com a recuperação de um certo tipo de teatro engajado respaldado nas produções dos anos de 1960.

⁸ No original: **Dialoge aus dem “Messingkauf”**. Como tal escrito não foi traduzido para o português, utiliza-se a tradução do título feita por Fernando Peixoto. Já no decorrer do trabalho é usada a tradução em espanhol do volume 2 dos *Escritos sobre teatro*: BRECHT, Bertolt. **Escritos sobre teatro**. Selección de Jorge Hacker, Traducción de Néilda Mendilaharsu de Machain. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1976, v. 02. p. 103-249.

teatral nas décadas de 1960 e 1970: “Brecht é nosso companheiro de trabalho.”; “Como deus, Brecht é inútil. Como todos os deuses. Como homem, se for ‘brechtianizado’, está vivo.”; “Seria traição não brechtianizar Brecht.” Evidentemente, não é necessária muita astúcia para formular uma indagação sobre o valor político e ideológico dos escritos desse autor no Brasil, pois, sem dúvida, ele foi – e é – efetivo e essencial. No entanto, precisa-se de cautela quanto a qualquer significado de transposição direta das idéias do dramaturgo para solo brasileiro, sem deslocamentos e reavaliações, e mais ainda quanto à existência de uma única interpretação ou (re)significação. Quando Peixoto dá a Brecht o status de companheiro de trabalho, localiza o dramaturgo em um espaço fluido, no qual possibilita atualizações e aproximações diversas. Portanto, a visão que tem o encenador sobre seu companheiro é apenas uma entre várias e, por isso, está evidentemente relacionada à sua formação. De acordo com Peixoto,

Para os que se empenham na necessária transformação do teatro, no Brasil de hoje [início da década de 1980], em instrumento capaz de assumir uma tarefa conseqüente e responsável na luta cotidiana por uma sociedade livre e democrática, fundamentando as bases de uma estrutura socialista crítica e criativa, elaborando uma cultura realista e participante, nacional e popular, é imprescindível retomar algumas das questões básicas colocadas por Brecht. Não como fórmulas acabadas ou dogmas intocáveis, mas como estímulos ao pensamento crítico. Nossos caminhos e propostas certamente surgirão do conhecimento efetivo das contradições objetivas de nossa realidade sócio-econômica, da revitalização crítica de nossas tradições culturais, de nossa capacidade de objetivar pesquisas e experiências responsáveis e abertas, dinâmicas e isentas de preconceitos ou medos. Brecht sem dúvida permanece um vigoroso estímulo justamente porque seu pensamento não admite, sob pena de ser traído em seus mais elementares princípios, ser copiado ou mecanicamente transposto. Permanece um desafio necessário porque só poderá frutificar se for criticamente assimilado e democrática e criativamente desenvolvido⁹.

Partindo do princípio da especificidade social brasileira, o encenador busca os escritos brechtianos como referência e estímulo para a efetivação do teatro engajado no Brasil ou, pelas próprias palavras do autor, teatro como “instrumento capaz de assumir uma tarefa conseqüente e responsável”. É evidente que no final da década de 1980 Peixoto já possuía uma larga experiência cênica e havia passado por significativos momentos de buscas e discussões em torno da elaboração de um possível diálogo crítico entre palco e platéia. Nesse processo, o contato do encenador com as propostas cênicas de Brecht foi imprescindível, pois elas lhe proporcionaram fundamentação profissional e intelectual, em especial para seu

⁹ PEIXOTO, Fernando. **Brecht**: uma introdução ao Teatro Dialético. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, p. 30.

trabalho de direção na década de 1970. Por isso deve ser avaliado mais de perto o diálogo Brecht-Peixoto.

Na passagem recuperada acima, Fernando Peixoto inicialmente chama a atenção para a importância da transformação teatral no Brasil e dá a sua proposta um significado que a aproxima das idéias brechtianas. Sem dúvida, grande parte das diversas sugestões ou necessidades de mudanças e variações cênicas durante praticamente todo o século XX podem ser associadas ao nome de Bertolt Brecht, já que ele é um dos principais dramaturgos e teóricos do teatro que se colocou a favor da historicidade das fórmulas dramáticas e, em consequência, contrário à imutabilidade do homem. Desse ponto de vista, cabe questionar e avaliar qual o significado de “transformação do teatro” para Peixoto e para Brecht, visto que os escritos do teórico alemão privilegiam a contraposição entre o “velho” e o “novo” teatro, ou o “teatro aristotélico” e o “teatro épico”, ou ainda, o “teatro” e o “taetro”, enquanto Peixoto busca as possibilidades de efetivação do teatro engajado em um período marcado pelo autoritarismo político, ou seja, os dois teatrólogos escrevem em momentos e espaços sociais diferentes que necessitam ser valorizados em suas singularidades.

Em toda a extensão do *Diálogo de “A compra do latão”*, o filósofo¹⁰ enfatiza a necessidade e importância da transformação do fazer teatral com o objetivo de atingir o ensino e a diversão. Para além das polaridades possíveis entre agitação política ou puro e simples didatismo e evasão completa do espectador, o autor, por meio do personagem, destaca o enriquecimento da ação política em concomitância com a valorização da linguagem cênica – tema geral do diálogo e, por isso mesmo, constantemente recuperado por seus personagens e presente também em outras análises teóricas do dramaturgo. Evidentemente, a concepção que o autor tem de teatro é bastante complexa e não se deixa prender em esquemas que porventura possam reduzi-la, pois propor uma ação teatral que contenha, ao mesmo tempo, mensagens políticas claras e valorização estética significa legitimar o teatro como espaço por excelência do homem, pois não lhe nega a necessidade artística e cultural e chama a atenção para a construção de uma sociedade mais justa. Por essa ótica, que valoriza a complexidade humana e criativa, é impossível segregar da atividade artística o valor estético em favor de conteúdos

¹⁰ *A compra do latão* é um texto organizado em forma de diálogo e composto por cinco personagens que discutem sobre vários temas que envolvem a elaboração teatral segundo as propostas brechtianas. São eles: *filósofo*, pretende fazer do teatro um espaço para retratar as relações sociais entre os homens; *ator*, quer expressar-se e ser admirado por seu talento; *atriz*, possui idéias políticas definidas e idealiza um teatro capaz de educar a sociedade; *dramaturgo*, se põe à disposição do filósofo com o objetivo de ajudá-lo a alcançar suas finalidades e, por fim, *iluminador*, trabalhador que não está satisfeito com o mundo a sua volta e representa o novo público. Cada um desses papéis foi construído por Brecht a fim de que haja discussão entre protagonista (filósofo) e antagonistas com o objetivo de elucidar a complexidade que envolve a efetivação do teatro épico, por meio do estabelecimento do conflito entre as opiniões divergentes dos personagens.

políticos diretos. A importância do ensino se liga à necessidade da liberdade e da diversão. Assim, o que se sobrepõe em *A compra do latão* e em todos os escritos de Brecht, sejam eles peças, poemas, canções ou teorias, é a idéia de liberdade, a qual se efetiva através de todas as ações humanas conscientes, inclusive por meio da diversão e da linguagem estética. É óbvio que essa idéia não significa simplesmente liberdade de expressão, apesar de esta ser importante para a efetivação de práticas culturais conscientes. Ela vai além e requer a necessidade de transformação social, visto que prioriza a participação sociopolítica de todos, sem distinções. Mesmo nos momentos em que há liberdade de expressão, é preciso, segundo Brecht, priorizar e demonstrar a possibilidade de quebrar a exploração do homem pelo próprio homem, o que significa dizer que o dramaturgo se coloca contra a dinâmica social que cotidianamente oprime o homem. Ou seja, não se contenta simplesmente com a livre expressão, mas procura fazer dela uma fonte de ação política consciente e de transformação. No poema *De que serve a bondade*, Brecht é claro: “Em vez de serem apenas bons, esforcem-se / Para criar um estado de coisas que liberte a todos / E também o amor à liberdade / Torne supérfluo!”¹¹

A crítica de Brecht é profunda e recai de maneira consistente sobre toda a estrutura social moderna. Na verdade, ele pretende “ensinar que também as condutas da vida comum têm algo de representação [...] que também fora do teatro os papéis e a peça poderiam ser diferentes”¹². Tal diferença deve ser vista como a possibilidade de construção de uma outra sociedade em que a idéia de liberdade não esteja restrita, mas seja a nota que dá o tom às mais diversas e complexas relações sociais. Pode-se dizer, portanto, que a noção de teatro construída pelo dramaturgo alemão, que tem por objetivo alcançar a diversão e o ensino, possui em seu interior uma ampla idéia de liberdade, que envolve a sociedade como um todo¹³.

¹¹ BRECHT, Bertolt. **Poemas 1913-1956**. Seleção e tradução de Paulo César de Souza. 5. ed. São Paulo: Ed. 34, 2000, p. 129.

¹² SCHWARZ, Roberto. Altos e baixos da atualidade de Brecht. In: _____. **Seqüências brasileiras: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 114.

¹³ Quanto ao propalado isolamento entre ensino e diversão, o dramaturgo a ele se opõe, assegurando que somente a “estética burguesa” tem por objetivo essa dicotomização, pois a ela não interessa a liberdade, afirmando ainda que a *catarsis*, ao favorecer a empatia, elide o ensino da diversão favorecendo o *status quo*. Contrapondo-se àquilo que chama de “estética burguesa”, Brecht estabelece uma dicotomia entre a ausência e a presença de liberdade. No entanto, cabe historicizar tal idéia, pois o que está em jogo nessa concepção é o significado historicamente construído da palavra liberdade, não a sua presença ou ausência, como enfatiza Brecht. Com habilidade e senso crítico, o teórico Peter Szondi analisa que a ascensão da burguesia no século XVIII reformulou o drama a partir de novos temas. A partir daí, o autor, ao utilizar a historicidade da teoria dramática, deixa claro que as idéias de identificação, empatia e *catarsis*, na época, estiveram comprometidas com certo ideal de liberdade que valorizava a sentimentalidade e o mundo privado: “Mais importante que a diferença de

Quando Peixoto propõe a transformação do teatro brasileiro, embasado pelas proposições brechtianas, tem em mente diversos problemas e dificuldades condizentes com a realidade política e artística nacional. Depois de se empenhar inteiramente no teatro em fins da década de 1950 e dedicar-se ao trabalho junto ao Teatro Oficina durante quase toda a década de 1960, Peixoto presenciou importantes momentos da vida política e artística brasileira e, em meio a eles, foi entrando em contato com os escritos e propostas de Brecht¹⁴. É significativo ressaltar que em meados dos anos de 1960 se efetivam as encenações brechtianas no Brasil¹⁵. Portanto, as peças e formulações teóricas do dramaturgo começam a

que são agora [século XVIII] os burgueses que agem sobre o palco e não mais príncipes e reis, são a diferença no sentido que tem a representação desse agir e a diferença no efeito que está destinado a exercer sobre os espectadores. Mostra-se não a natureza do mundo, mas a conduta de um indivíduo”. (SZONDI, Peter. **Teoria do drama burguês [século XVIII]**. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 53.) É evidente que para a “estética burguesa” a liberdade possui um determinado significado, assim como para o dramaturgo alemão, contudo a partir de pontos de vista divergentes localizados em diferentes momentos históricos. Só é possível compreender a idéia de que a liberdade não interessa à “estética burguesa” enfatizando os propósitos e o momento histórico de Brecht.

¹⁴ Certamente o primeiro contato de Peixoto com Brecht advém ainda do período em que o encenador fazia parte do Curso de Arte Dramática na Universidade do Rio Grande do Sul, por volta de 1958. Nessa época, o jovem ator tornou-se aluno e assistente de direção do encenador e intelectual italiano Ruggero Jacobbi, que trouxe da Europa as formulações brechtianas. Cabe ressaltar que Jacobbi, contratado por Franco Zampari para trabalhar como diretor no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), estréia, nesse teatro, em 1950, *A Ronda dos Malandros*, adaptação da *Ópera de Três Vinténs* de Brecht, o que provocará, após duas semanas de espetáculo, o seu afastamento do grupo paulistano. Segundo Berenice Raulino, esse expurgo é ainda hoje tema de discussão, pois “os críticos e observadores dividem-se entre os que consideram que Zampari age para preservar a qualidade dos espetáculos apresentados no TBC, à qual *A Ronda dos Malandros* não corresponderia por faltar-lhe o acabamento necessário, e os que consideram que é uma censura política, por tratar-se de tema de esquerda, configurando, portanto, atitude emblemática do autoritarismo de direita de Franco Zampari”. (RAULINO. Berenice. **Ruggero Jacobbi**: presença italiana no teatro brasileiro. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2002, p. 139.) Não interessa aqui discutir a atitude do empresário do TBC, mas sim ressaltar a singularidade da presença de Jacobbi na formação intelectual de importantes nomes do teatro brasileiro, entre eles Fernando Peixoto, pois, em meio ao repertório das encenações do grupo, ele foi o primeiro diretor da companhia a montar um espetáculo com temática de “esquerda” no espaço frequentado e capitaneado pela burguesia paulistana. Sem dúvida, o encenador italiano conhecia bem as propostas de Brecht e as utilizou em direções e aulas ministradas no Brasil, inclusive em Porto Alegre entre 1958 e 1959. Como aluno e colaborador, Peixoto entra em contato com essas idéias: “O Ruggero foi a pessoa que formou a minha cabeça em todos os sentidos. [...] Foi quem me formou artisticamente, culturalmente, quem me formou inclusive politicamente. Ele me deu para ler pela primeira vez Marx, Engels, a *Estética* de Hegel, me deu Brecht pela primeira vez, me explicou o que era teatro político, Piscator...” (PEIXOTO, Fernando. Mesa III – Fernando Peixoto e Sérgio Carvalho. In: GARCIA, Silvana. (Org.). **Odisséia do teatro brasileiro**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2002, p. 78.) Fica evidente, portanto, que a ligação primária entre Brecht e Peixoto foi efetivada em fins da década de 1950 por meio de Ruggero Jacobbi, um dos diretores italianos que se radicou no Brasil em meados da década de 1950 dando grandes contribuições ao teatro brasileiro moderno.

¹⁵ A primeira encenação de Brecht em solo brasileiro data de 1945: *Terror e Miséria do Terceiro Reich*, sob a direção de Walter Casamayer e Henrique Bertelli, em São Paulo. No entanto, é a partir do início dos anos de 1960 que as idéias brechtianas são criativamente recuperadas por diretores e atores brasileiros, seja por integrantes do CPC da UNE, ou por aqueles que faziam parte de outros grupos como o Teatro de Arena ou o Oficina. A importância de Brecht no Brasil da década de 1960 é ressaltada por importantes críticos e teatrólogos em: BADER, Wolfgang. (Org.). **Brecht no Brasil**: experiências e influências. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. Entre as contribuições presentes nessa coletânea, cabe aqui reportar ao texto de Yan Michalski, por este chamar a atenção para importantes construções cênicas dos anos de 1960 que tiveram por pressuposto as teorias e ensinamentos brechtianos, e não diretamente a encenação de suas peças, evidenciando a preponderância da

ser efetivamente reconhecidas a partir do cerceamento da liberdade de expressão dos brasileiros, principalmente após a promulgação do Ato Institucional nº 5, em 1968. Nesse ambiente, essas propostas são vistas como possibilidades para a efetivação de uma expressão teatral capaz de denunciar e discutir as arbitrariedades dos governantes por meio da relação entre palco e platéia.

O espaço social e temporal existente entre as formulações do dramaturgo e a realidade cênica brasileira tornam-se convergentes no que diz respeito à sobreposição da autoridade de um determinado regime político à criação artística. É sabido que, após a ascensão nazista, o dramaturgo e teórico desenvolve seu trabalho sob o imperativo da violência transformada em política do Estado alemão. No entanto, a discussão em torno de uma nova prática teatral já era, anteriormente, parte integrante, e essencial, de seu projeto artístico. O que interessa a Fernando Peixoto na discussão sobre a necessidade de transformação do teatro brasileiro são os escritos teóricos de Brecht como um todo. Portanto, o que se alinha em torno das propostas do encenador brasileiro é a possibilidade, inicialmente, de liberdade de expressão seguida da transformação da sociedade e da prática cênica, pois a elaboração de uma “cultura realista e participante” é seu objetivo final. Por mais que as propostas do teórico alemão tenham se efetivado no Brasil após o golpe militar, Peixoto não resume tais elaborações unicamente à necessidade de liberdade de expressão, pois não é possível tratá-las apenas a partir dessa ótica, visto que elas reavaliam constantemente toda a teoria teatral por meio da indissociabilidade entre forma e conteúdo. A liberdade, valorizada e ressaltada por Brecht, sugere mudanças temáticas, as quais, por sua vez, levam a importantes alterações formais. Assim, quando o teórico enfatiza a liberdade, sem limitá-la à livre expressão, chama a atenção de seu interlocutor para a reavaliação de temas e formas. Para ele, dramaturgo e teórico do pós-guerra, é impossível transformar o espectador em observador crítico da cena sem que as propostas formais sejam revistas de acordo com as atuais necessidades históricas, daí a constante contraposição entre um o “novo” e o “velho” teatro. Apesar de Peixoto enfatizar a

leitura do teórico alemão a partir desse período: “Quero deixar consignada apenas a título de registro a inegável influência do pensamento brechtiano que seria possível levantar em muitas realizações cênicas da maior importância na história do moderno teatro brasileiro que não se baseavam diretamente em peças de Brecht. Havia certamente muita leitura de Brecht por trás da admirável série de *Arena conta...*, como havia certamente muita leitura de Brecht por trás da conceituação do Sistema Coringa de Boal, que deu apoio teórico a essa série, como havia muita leitura de Brecht por trás do antológico *O Rei da Vela*, do Oficina, e de vários espetáculos do Opinião.” (MICHALSKI, Yan. O papel de Brecht no teatro brasileiro. In: BADER, Wolfgang. (Org.). **Brecht: experiências e influências**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987, p. 231). Ainda sobre esse assunto consultar: SARTINGEN, Kathrin. **Brecht no teatro brasileiro**. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Hucitec, 1998. SARTINGEN, Kathrin. (Org.). **Mosaicos de Brecht: estudos de recepção literária**. São Paulo: Arte & Ciência, 1996.

variação do teatro a partir da idéia de liberdade de expressão, ele compreende as proposições brechtianas, acredita na renovação teatral e fala em nome da participação do espectador por meio de uma “cultura realista” que se configurará em termos de reflexão crítica, e é justamente a partir desse ponto que a estética de Brecht se imiscui no trabalho do encenador brasileiro.

Ao priorizar a reflexão, Brecht acredita na transitoriedade das ações humanas. Para ele os vencedores de hoje podem ser os vencidos de amanhã. Ao tomar essa máxima como proposta de trabalho e utilizá-la em tempos de “resistência democrática”, Peixoto também prioriza as transformações humanas e enxerga o período pós-golpe militar como passageiro, porém como fundamental para o aprendizado da luta cotidiana contra a arbitrariedade governamental e para a construção de uma nova poética cênica – não é simplesmente por erudição que retoma e reavalia o *Diálogo de “A compra do latão”*. Assim, ao tomar Brecht como companheiro de trabalho, enfatiza a especificidade social brasileira e acredita na transformação e na construção de uma sociedade livre e democrática alicerçada em uma “estrutura socialista crítica e criativa”. A confluência de idéias é nítida. Teórico e encenador estabelecem seus projetos embasados na historicidade. Distantes de idealismos ou abstracionismos, observam o homem e suas elaborações como frutos de um determinado tempo e, por isso, passíveis de serem alterados. É conveniente frisar que as propostas em torno do teatro dialético, inclusive a técnica do “efeito de distanciamento”, só se fundamentam por meio da historicização, valorizada pelos dois teatrólogos.

A presença e o trabalho do encenador no Teatro Oficina de 1963 a 1970, período em que coloca em prática o aprendizado adquirido ainda no Rio Grande do Sul e entra em contato com outras tendências estéticas – Jerzy Grotowski, Antonin Artaud, entre outros –, é um importante referencial para a retomada de Brecht na década de 1970. No Oficina, a “recepção produtiva”¹⁶ das idéias do teatrólogo alemão demonstrou a efetividade da relação entre ensino e diversão, bem como a não distinção entre pesquisa estética e agitação política, o que configurou um olhar bastante específico de Fernando Peixoto não só para com as idéias de Brecht, mas também para a necessidade de transformação social por meio de uma prática teatral efetiva e consciente.

¹⁶ Com base nos teóricos da recepção, especialmente em Hannelore Link, o termo “recepção produtiva” foi usado por Kathrin Saringen, ao avaliar a recepção da obra dramática de Brecht no Brasil, em oposição à “recepção reprodutiva”: “Por ‘recepção reprodutiva’ ela [Hannelore Link] compreende as instâncias de transmissão de um objeto primário de recepção (como, por exemplo, a teoria literária, a crítica literária e o teatro), enquanto designa como ‘recepção produtiva’ a ‘criação de um novo objeto de arte’. É exatamente esta forma produtiva de recepção que vamos encontrar nas atualizações autônomas da obra dramática de Brecht feitas no Brasil”. (SARTINGEN, Kathrin. **Brecht no teatro brasileiro**. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Hucitec, 1998, p. 29.)

Quando Peixoto se integra à equipe do Oficina em 1963, Brecht já fazia parte dos projetos do grupo – *Um homem é um homem* seria dirigida por Luiz Carlos Maciel neste mesmo ano –, além do que alguns exercícios ministrados por Eugênio Kusnet, discípulo de Constantin Stanislavsky, durante o primeiro *Curso de Interpretação*, ainda em 1963, baseavam-se em elementos brechtianos¹⁷. Mas é precisamente a partir de 1966, quando os integrantes do Oficina, em viagem pelo Rio de Janeiro, fazem dois cursos – *Laboratório de Interpretação* com Luiz Carlos Maciel e aulas teóricas sobre os princípios da dialética materialista com Leandro Konder –, que os escritos e ensinamentos de Brecht começam a ser assimilados de forma efetiva pelo grupo¹⁸. A partir desse momento, suas técnicas de interpretação sofrem transformações e abrem espaços para a composição de conhecidos espetáculos que tiveram por princípio a experimentação cênica: *O Rei da Vela* em 1967, *Galileu Galilei* em 1968 e *Na Selva das Cidades* em 1969, entre outros. Como consequência do aprendizado de Brecht, Peixoto chama a atenção: “a nova versão de *Quatro num Quarto* [encenada naquela época] foi uma experiência fascinante, um aprendizado diário; nos soltamos em todos os níveis, além dos limites do ‘bom comportamento’ cênico, transformando o texto de [Valentin] Katáiev no veículo para um exercício de surrealismo e criatividade”¹⁹. Isso denota que a recepção de Brecht pelo Oficina não se limitou à reprodução de suas idéias, mas foi uma adaptação crítica e consciente, principalmente no que diz respeito à elaboração cênica. Nesse ambiente, Fernando Peixoto compreendeu a amplitude do pensamento brechtiano a partir da realidade brasileira e presenciou na prática a importância da relação entre ensino e diversão e a necessidade de ampliar a noção de liberdade, tal qual o dramaturgo a apresenta a seu leitor.

Em momento posterior, ao avaliar o papel de Brecht no Brasil, Peixoto faz uma importante consideração, deixando evidente seu entendimento da extensão do pensamento do teórico alemão e a importância de seu método de análise crítica para a realidade brasileira:

¹⁷ Segundo Peixoto: “Kusnet defende como suas as idéias de Stanislavski. Mas em alguns exercícios chegará a usar elementos de Brecht: um texto do ‘Berliner Ensemble’ sobre os ensaios de *O Círculo de Giz Laucasiano* [sic] será utilizado nas aulas algumas vezes”. (PEIXOTO, Fernando. A fascinante e imprevisível trajetória do Oficina (1958-1980). **Dionysos**. Rio de Janeiro: MEC/SEC/SNT, n. 26, p. 59, jan., 1982. Especial: Teatro Oficina.)

¹⁸ Sobre a importância do Laboratório de Interpretação, consultar: MACIEL, Luiz Carlos. **Geração em transe**: Memórias do tempo do tropicalismo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996. De acordo com o ator e ministrante do curso, “o Laboratório tinha justamente o objetivo de fazer com que os atores encontrassem os signos interpretativos de seus personagens, sem a exigência de alguma consistência realista, principalmente de tipo naturalista.” (Ibid., p. 165.)

¹⁹ PEIXOTO, Fernando. A fascinante e imprevisível trajetória do Oficina (1958-1980). **Dionysos**. Rio de Janeiro: MEC/SEC/SNT, n. 26, p. 70, jan., 1982. Especial: Teatro Oficina.

Queria colocar ainda que o pensamento de Brecht tem um significado muito grande dentro de um processo cultural mais amplo. A entrada de Brecht no Brasil é um capítulo irrecusável e absolutamente essencial na discussão sobre a estética do mundo contemporâneo e particularmente a sua decisiva contribuição à formulação, à construção de parâmetros, de bases, de caminhos é de uma importância imensa nas discussões internas nos setores da cultura brasileira não especificamente teatrais – em música, cinema etc²⁰.

As proposições do dramaturgo são vistas por Peixoto não só pelo viés particular da estética teatral, mas como procedimento artístico de investigação social que não se restringe ao teatro. Chamando a atenção para as diversas linguagens artísticas, o encenador ratifica a idéia da amplitude do pensamento brechtiano e das possibilidades de sua releitura crítica a partir da realidade brasileira, o que significa dizer que, por essa ótica, o mais importante na recepção das formulações poéticas de Brecht no Brasil é a sua capacidade de fundar um método de análise crítica que, por sua vez, está alicerçado no realismo crítico fundamentado pela teoria marxista do conhecimento²¹. Daí a importância de se recuperar a idéia de um teatro “realista e participante” sem deixar de lado a realidade social brasileira. Ao destacar as “contradições objetivas” da “realidade sócio-econômica” do Brasil, Peixoto compreende o método brechtiano e se recusa a qualquer espécie de normatividade – surge desse ponto a idéia de “brechtianizar Brecht”. A tarefa prioritária do encenador se relaciona à possibilidade de efetivação do teatro engajado. Não lhe interessa encontrar um determinado caminho tomando as formulações de Brecht como “mapa”, pois seu objetivo é o contrário: partir da especificidade social de seu país, analisar historicamente as propostas do dramaturgo que escolhe como companheiro e construir tarefas eficientes com idéias claras e conseqüentes.

É a partir da relação entre forma e conteúdo que se estabelece a discussão a respeito do realismo preconizado por Brecht e recuperado por Peixoto em sua releitura do *Diálogo de “A*

²⁰ PEIXOTO, Fernando. O papel de Brecht no teatro brasileiro. In: BADER, Wolfgang. (Org.). **Brecht: experiências e influências**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987, p. 238.

²¹ A importância da teoria marxista para as propostas estéticas de Brecht é ressaltada em *A compra do latão*, em que o autor deixa evidente a idéia de que é a partir do conhecimento e da leitura de Marx que se compreende a transitoriedade das ações humanas, o homem enquanto ser socialmente determinado e a possibilidade de transformação social. “La doctrina marxista establece ciertos métodos de observación, ciertos criterios. De esa manera llega a una cierta evaluación de los fenómenos, a pronósticos y a consejos prácticos. Promueve el pensamiento activo, dispuesto a intervenir en la realidad, en la medida en que esa realidad posibilite una intervención social”. (BRECHT, Bertolt. **Escritos sobre teatro**. Selección de Jorge Hacker, Traducción de Nélida Mendilaharsu de Machain. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1976, v. 02, p. 133.) Entretanto, o dramaturgo não tratou as teorias marxistas como dogmas. Segundo Paolo Chiarini, “Brecht jamais acreditou fideisticamente no marxismo, num ímpeto de entusiasmo: como esperto e desconfiado artesão que era, percebeu ter nele encontrado um instrumento capaz, mais do que qualquer outro, de penetrar até o fundo na trama do mundo moderno, nas relações humanas, na substância da civilização.” (CHIARINI, Paolo. **Bertolt Brecht**. Tradução de Fátima de Souza. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997, p. 30-31.)

compra do latão”. Por meio da crítica à empatia, o encenador se coloca ao lado do teórico alemão e ratifica sua proposta de um teatro realista e crítico partindo da realidade brasileira: “as representações que estamos acostumados a ver [...] não facultam o exercício da postura crítica, pois as técnicas empregadas fazem o esforço desmedido para que o espectador permaneça passivo na sala de espetáculos”²². A recusa da empatia, no caso de Peixoto, significa prioritariamente o favorecimento do estranhamento brechtiano, o que, seguindo o *Diálogo de “A compra de latão”*, remete à contraposição entre naturalismo e realismo. Brecht explica a relação entre identificação e naturalismo demonstrando a inconsistência da mesma, que para se efetivar necessita da presença em cena de um personagem que nada possui de naturalista, o *raisonneur*²³. Seguindo esse raciocínio, o teórico ressalta que o objetivo do realismo, ao se colocar contrário ao naturalismo, é tornar reconhecível e inteligível a realidade social e, conseqüentemente, apresentá-la passível de sofrer transformações. Conforme Pavis, o realismo crítico de Brecht tem por pressuposto exteriorizar em cena uma determinada realidade e, ao mesmo tempo, propor um modelo de funcionamento, tornando clara a causalidade dos fenômenos sociais. Assim, busca simplificar a percepção da fábula e dos detalhes que compõem a cena com o objetivo de tornar conscientes os procedimentos estéticos usados para interpretar o real²⁴.

²² PEIXOTO, Fernando. **Brecht: uma introdução ao Teatro Dialético**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, p. 38.

²³ De acordo com Patrice Pavis, esse personagem é herdeiro do coro trágico grego e, no contexto de uma peça, tem a finalidade de emitir uma visão geral sobre a trama. Muitas vezes, tal visão é tida como a opinião do autor em cena. (Cf. PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Tradução de Jacó Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 323.) Em *A compra do latão*, Brecht se refere à inviabilidade da relação entre naturalismo e empatia nos seguintes termos: “Con el naturalismo ocurría lo siguiente: al asistir a sus representaciones se creía estar en una fábrica o en el parque de una hacienda rural. Se veía (y se sentía) la realidad en la medida en que se la veía (y se la sentía) en el lugar. Es decir que se abarcaba un sector muy pequeño de la misma. Se percibía, por ejemplo, una sorda tensión o se asistía a una repentina explosión; en una palabra: no se recibía de la realidad más de lo que se recibía fuera del teatro. Por eso, los naturalistas incorporaban, por lo general, un personaje al que se conocía como *raisonneur* y que emitía las opiniones del autor. El *raisonneur* era un coro disimulado, naturalizado. Con frecuencia esta función era cumplida por el héroe. Él veía y sentía con particular claridad; es decir, que estaba informado de las secretas intenciones del dramaturgo. Cuando el espectador se identificaba con él, sentía cómo ‘dominaba’ las situaciones. Para que el espectador pudiera identificarse con el héroe, éste tenía que ser un personaje bastante esquemático con el mínimo posible de características propias. De esa manera se ‘cubría’ la mayor cantidad posible de espectadores. Resumiendo, esa figura tenía que ser irreal. [...] El personaje que se prepara para los fines de una empatía (el héroe) no puede ser descripto en forma realista sin que arruine la posibilidad de identificación del espectador con esse personaje. Si se lo describe en forma realista, ese personaje tiene que transformarse en función de las circunstancias – con lo cual vuelve demasiado inestable para posibilitar la empatía – y su visión de las cosas debe ser limitada, lo que tiene por consecuencia que su punto de vista también proporciona al espectador una visión panorámica muy reducida”. (Grifos nossos) (BRECHT, Bertolt. **Escritos sobre teatro**. Selección de Jorge Hacker, Traducción de Nérida Mendilaharsu de Machain. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1976, v. 02, p. 121-123.)

²⁴ Cf. PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Tradução de Jacó Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 327-329.

As proposições brechtianas em torno do realismo não podem ser recuperadas sem se levar em consideração, mesmo que de forma bastante fugaz, o debate estabelecido entre Georg Lukács e o teatrólogo alemão nos anos posteriores a 1930, pois é principalmente por meio dele que Brecht elucida suas assertivas sobre o estabelecimento de uma prática teatral realista e crítica²⁵. Ao tomar as obras de romancistas do século XIX – Honoré de Balzac, Émile Zola e Leon Tolstói – como referência para a elaboração do realismo no século XX, Lukács criticou veementemente o expressionismo, que denominou de “arte doente”, por esta não valorizar como pressuposto de criação o reflexo harmônico e equilibrado da realidade. “O conceito de realidade de Lukács – segundo Francisco Posada – implica que as experiências de renovação da arte, de aprofundamento em outros estratos do mundo objetivo – as tentativas expressionistas de ruptura e interpolação, as montagens, etc. – não passam de um mero ‘jogo no vazio’”²⁶. Assim, o pensador húngaro, refutando inovações formais, toma como premissa, para o estabelecimento da arte, em especial para a configuração do realismo socialista, uma série de critérios que remonta aos autores do século XIX, pois acredita que a arte deve ser um reflexo da realidade.

Sem menosprezar a importância de Lukács, Brecht refuta grande parte de suas avaliações e fundamenta a amplitude do estilo realista, ao acreditar na transitoriedade da realidade e, conseqüentemente, da estética. A importância dada pelo teatrólogo alemão à historicidade o levou a enxergar de maneira positiva as diversas experiências artísticas posteriores aos anos de 1920, pois acreditava que por meio delas seria possível aperfeiçoar sua concepção de realismo. Não rejeitou as vanguardas estéticas em nome de um dado “modelo”, procurou retirar delas elementos para sua própria criação, pois “realista não é só quem usa tal nome, mas quem ‘trabalha com todos os meios para apropriar-se da realidade’”. Por isso, ao contrário dos outros, Brecht não viu no expressionismo um ‘assunto penoso’, um

²⁵ Sabe-se que após 1918, depois que Lukács abraçou a perspectiva marxista, grande parte de seu pensamento foi dedicado às questões estéticas. Sob este aspecto é preciso considerar que, a partir de 1930, seus escritos voltaram-se para os ensaios de crítica literária com especial destaque para a questão do realismo. Assim, o filósofo húngaro tornou-se uma importante referência para o debate sobre as questões formais sobre o realismo e a relação entre obra artística e militância política, principalmente no que se refere à aproximação entre marxismo e realismo.

²⁶ POSADA, Francisco. **Lukács, Brecht e a situação atual do realismo socialista**. Tradução: A. Veiga Fialho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970, p. 10.

Sobre o debate Lukács-Brecht pode-se ainda consultar:

KONDER, Leandro. **Os marxistas e a arte**: breve estudo histórico-crítico de algumas tendências da estética marxista. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. **Um capítulo da história da modernidade estética**: debate sobre o expressionismo. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

‘deslize’. Sem dúvida, suas teorias contêm ensinamentos muito úteis para o realismo”²⁷. Por fortalecer o ponto de vista de valorização das várias experimentações estéticas, Brecht é reiteradamente chamado por Lukács de formalista. Cabe avaliar qual o significado desse formalismo. Não seria ele a tentativa de elidir a historicidade do debate entre forma e conteúdo e, por conseguinte, alocar novos conteúdos em antigas formas?

Brecht acredita, portanto, que o realismo deve ser transformado e recriado de acordo com as necessidades históricas do momento por ele vivenciado. Ao enxergar a arte como um ramo da produção, e não como produto da criação do espírito humano, o teatrólogo enfatiza a importância da função da arte no processo de conhecimento e transformação da realidade, deixando clara sua renúncia a qualquer espécie de normatividade, daí o estabelecimento do debate com Lukács. Seu interesse é interpretar o real não por meio de um reflexo deste, mas sim pela valorização da amplitude das ações humanas²⁸.

Ao fazer referência ao debate entre Lukács e Brecht a respeito do realismo, Peixoto se coloca favoravelmente ao lado deste, ressaltando que o teórico marxista húngaro se manteve preso a valores básicos e, por isso, não alcançou a amplitude da proposta do dramaturgo: “Lukács, apesar de sua penetrante inteligência crítica e de seu esforço permanente no nível da investigação estética, efetivamente não alcançou o significado da proposta de Brecht, mantendo-se, como que na defensiva, preso a uma série de valores básicos”²⁹. Mais uma vez, salta aos olhos a relevância que o encenador brasileiro dá à historicidade, buscada e apreendida por Brecht em outros estilos artísticos, sem tomar como “camisa-de-força” uma determinada definição de realismo. Assim como o teatrólogo alemão, Peixoto favorece o aprendizado da estética por meio da reflexão crítica sobre formulações estéticas que muitas vezes são atacadas sem se levar em conta suas propostas e teor questionador.

O encenador brasileiro faz sua opção pelo realismo brechtiano, ressaltando ainda a importância da teatralidade e chamando a atenção para a idéia de que teatro é diversão. Em uma palavra: para descrever o real, acentuando sua compreensão, Peixoto encara o teatro como tal, acreditando, portanto, no vigoroso poder da teatralidade. Dessa forma, endossa mais

²⁷ POSADA, Francisco. **Lukács, Brecht e a situação atual do realismo socialista**. Tradução: A. Veiga Fialho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970, p. 33.

²⁸ Instigantes respostas de Brecht ao filósofo podem ser encontradas em três curtos textos: *Formalismo-Realismo*, *Sobre o Realismo Socialista* e *Realismo Socialista no Teatro*. Nesses escritos fica evidente o favorecimento das transformações sociais, da historicidade e da relação dialética entre forma e conteúdo em detrimento do formalismo. Cf.: BRECHT, Bertolt. **Escritos sobre teatro**. Selección de Jorge Hacker, Traducción de Nélida Mendilaharsu de Machain. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1971, v. 03, p. 200-203.

²⁹ PEIXOTO, Fernando. **Brecht: uma introdução ao Teatro Dialético**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, p. 43.

uma vez as propostas do teórico alemão tomando como pressuposto de trabalho os binômios: realismo-estranhamento e ensino-arte. Fica evidente, portanto, que o que interessa a ele é o método de análise crítico de Brecht, que tem por finalidade construir “uma sociedade livre e democrática” por meio do estabelecimento do diálogo crítico entre palco e platéia³⁰.

Até aqui é possível observar que o âmago da estrutura do realismo crítico de Brecht é a possibilidade e necessidade de transformação social. O teatro, por si só, não é capaz de alterar o real, no entanto ele pode estimular a consciência crítica de seu público, que, por sua vez, é capaz de ensinar a transfiguração do vivido. Dessa forma, o objetivo e objeto por excelência do projeto de Brecht é o espectador. Uma das grandezas do seu método de trabalho se evidencia na argúcia ao elaborar uma proposta que envolve a reavaliação da posição do público e sua relação com o teatro. A transformação social parte do público, por isso este não deve ser subestimado, mas, ao contrário, deve receber estímulos advindos do palco, não determinações. Afinal, a sociedade é construída pelo homem e por isso pode por ele ser modificada.

Em texto de 1936 – *Teatro de diversão ou teatro pedagógico* –, Bertolt Brecht estabelece uma comparação entre o público do “velho” e o do “novo teatro”, ressaltando a diferença nas atitudes desses dois tipos de público de acordo com aquilo a que assiste:

O espectador do teatro dramático diz: Sim, eu também senti isso. – É assim que eu sou. – Sempre será assim. – O sofrimento desta pessoa me compunge porque não há saída para ela. – Isto é a verdadeira arte: tudo é evidente por si mesmo. – Eu choro com aqueles que estão chorando e rio com aqueles que estão rindo.

O espectador do teatro épico diz: Eu não teria pensado nisso. – Não deve agir assim. – Isto é verdadeiramente extraordinário, é quase incrível. – Isto não pode continuar. – O sofrimento desta pessoa me compunge porque sem dúvida haveria uma saída para ela. – Isto é verdadeira arte: nada aí é

³⁰ É certo que a idéia de “uma sociedade livre e democrática”, tal qual apresentada por Fernando Peixoto, precisa ser relativizada. Não há dúvida que, de forma perspicaz, Brecht percebeu que os temas da liberdade e da democracia são mais complexos do que aparentemente se apresentam. Em *A Decisão*, peça escrita no início da década de 1930, o dramaturgo trata da morte de um jovem comunista por quatro agitadores políticos de Moscou que sentiram seus trabalhos prejudicados pelos “erros” e “inexperiências” do colega durante uma viagem à China. Assim, bem antes da divulgação dos crimes de Stálin, Brecht apontou para uma conduta altamente complexa e colocou uma contundente interrogação sobre o significado de uma “sociedade livre e democrática”, pois em nome da liberdade muitos morriam. De acordo com Hannah Arendt, o dramaturgo alemão “fizera o que os poetas sempre fazem quando a sós: anunciara a verdade ao ponto de então se tornar visível. Pois a simples verdade da questão era que pessoas inocentes eram mortas e que os comunistas, embora não tivessem deixado de lutar contra seus inimigos (isso veio depois), tinham começado a matar seus amigos. Era apenas um começo, e a maioria das pessoas o justificava como um excesso de zelo revolucionário, mas Brecht era suficientemente inteligente para ver o método implícito na loucura, embora certamente não previsse que os que pretendiam trabalhar pelo Paraíso tinham precisamente começado a estabelecer o Inferno na terra, e que não havia nenhuma mesquinha traição que não estivessem preparados para executar”. (ARENDDT, Hannah. **Homens em tempos sombrios**. Tradução de Denise Bottmann. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 206.)

evidente por si mesmo. – Eu rio dos que estão chorando e choro dos que estão rindo³¹.

A posição do público é imprescindível para Brecht e o que ressalta em sua proposição é o caráter reflexivo da atitude do espectador, o que é alcançado por meio do “efeito de distanciamento”, que, por sua vez, gera a dúvida e a contestação³². Ao tomar a reflexão como premissa para o estabelecimento do diálogo entre palco e platéia, Brecht reavalia por completo a atitude do público. Desse ponto de vista, o realismo não deve descrever a sociedade apresentando, ao mesmo tempo, a solução para suas incongruências: “não é uma descrição da sociedade, uma denúncia de sua falhas e de seu vícios, um comovedor quadro dos oprimidos e da hedionda face moral dos opressores”³³. A atitude crítica não se restringe a um caminho que parte do texto dramático ou do espetáculo diretamente para o espectador, ela não se configura em uma via de mão única. Pelo realismo crítico de Brecht ela deve ser construída por meio de uma relação dialética entre palco e platéia, daí a importância da simplificação da fábula, da apresentação em cena da teatralidade e da ausência de um desfecho da trama. Jamais a construção cênica deve mistificar o enredo e valorizar a ilusão. O espectador deixa de lado a passividade, torna-se ativo, assume atitude científica em um momento em que diversão e ensino são entendidos de forma indissociável, não pode só assistir, contemplar, deve tomar posições. Na verdade, “o teatro épico se dirige a indivíduos interessados, que ‘não pensam sem motivos’”³⁴.

Quando Peixoto recupera o realismo crítico de Brecht para avaliar a situação do teatro brasileiro também tem em mente a importância de se atingir o público de maneira conseqüente, não só por meio do assunto que será apresentado ao espectador, mas também pela construção cênica e a atuação dos atores – o que poderá ser constatado no próximo

³¹ BRECHT, Bertolt. **Teatro Dialético**: ensaios. Seleção e Introdução de Luiz Carlos Maciel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p. 97.

³² O “efeito de distanciamento”, ou “afastamento”, ou, ainda, “efeito V”, tem por princípio suscitar um olhar diferenciado para as questões que habitualmente são tidas como normais. Em outros termos, pode-se dizer que ele busca impedir a identificação “afastando” os espectadores daquilo a que assistem com o objetivo final de alcançar o debate e a discussão. Um pequeno poema de Brecht resume bem sua proposta: “Nós vos pedimos com insistência! / Nunca digam: Isso é natural! / Diante dos acontecimentos de cada dia. / Numa época em que reina a confusão, / Em que corre o sangue, / Em que se ordena a desordem, / Em que o arbitrário tem força de lei, / Em que a humanidade se desumaniza... / Não digam nunca: Isso é natural! / A fim de que nada passe por ser imutável”.

³³ POSADA, Francisco. **Lukács, Brecht e a situação atual do realismo socialista**. Tradução: A. Veiga Fialho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970, p. 224.

³⁴ BENJAMIN, Walter. O que é teatro épico? Um estudo sobre Brecht. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura – Obras escolhidas. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, v. 01, p. 81.

capítulo ao se analisar a encenação de *Tambores na Noite*, em 1972. Seu objetivo também é atingir o público levando-o à participação social, visto que sua proposta é elaborar uma “cultura realista e participante”. Em última instância, participar significa priorizar o debate e, por meio dele, encontrar caminhos plausíveis para a construção de “uma sociedade livre e democrática”, pois “espetáculo e platéia são compostos de pessoas vivas, que se encontram num determinado instante de suas vidas e que devem estabelecer um diálogo específico: uma reflexão em nível de igualdade, para que ambos os lados recebam e contribuam”³⁵.

Em textos de 1972, Fernando Peixoto chama a atenção para as incertezas que rondavam o conhecimento do público de teatro daquela época e elenca as dificuldades para o estabelecimento de um efetivo diálogo crítico entre palco e platéia: “Os que fazem teatro no Brasil, neste como em tantos outros setores, trabalham no escuro. Não sabem a quem se dirigem diariamente, qual o tipo de comunicação que conseguem efetivamente estabelecer entre espetáculo e platéia, o que pode dificultar bastante o alcance de qualquer trabalho”³⁶. Essa passagem apresenta um sério problema para a efetivação do teatro engajado naquele momento, que é a ausência de conhecimento do público, bem como um maior número de espectadores e, por conseguinte, a dificuldade em conceber a reflexão crítica. Nesse ambiente, os escritos de Brecht são fortes estímulos para se atingir o público, visto que eles não subestimam a capacidade crítica do espectador, o que favorece a qualidade intelectual do espetáculo, e valorizam a situação específica do momento em que a encenação é construída. Além disso, chamam a atenção para um debate entre palco e platéia mais “racional”, visto que o encenador se coloca contrário àquilo que chama de “teatro festivo”, ligado ao público jovem dos anos de 1970³⁷. Daí a importância de partir da realidade social brasileira e encontrar caminhos de acordo com o realismo crítico alicerçado na teoria marxista.

Ao fundamentar teoricamente seus critérios para avaliação e compreensão da vida social, Brecht utiliza a teoria marxista como substrato e, assim, ela torna-se a base para a formulação de um pensamento que prima pela transformação social por meio da efetividade da consciência crítica (ver nota 21). Nesse âmbito, o teórico formula propostas estéticas sem

³⁵ PEIXOTO, Fernando. **Teatro em Pedacos**. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 216.

³⁶ Ibid., p. 309-310.

³⁷ Peixoto assim se refere a esse tipo de teatro: “Um pensamento político não festivo, não superficial, mais rigoroso e mais profundo, precisa ser testado para precisar até onde tudo não se resume na ilusória exaltação dos efeitos de uma piadinha política espirituosa, lançada no palco, sobre a correspondente risada cúmplice, mas inócua, de uma platéia jovem, formando os dados de uma brincadeira ingênua e infantil sem conseqüências maiores. Impedindo mesmo a formação de uma visão mais fecunda da arte política no país”. (Ibid., p. 315.) Fica claro que, para o encenador, uma arte “fecunda” está relacionada ao debate crítico “rigoroso” e “profundo”, o qual se relaciona às propostas de Brecht.

construir oposições que valorizem o político diante do formal, ou vice-versa. Ao recorrer às formulações brechtianas como incentivo para a construção de um teatro brasileiro “realista e participante”, Peixoto ratifica o marxismo como procedimento de análise crítica e ressalta a idéia de teatralidade: “Brecht nos deixa não receitas ou dogmas sagrados, mas sim um ágil método dialético que exige, para ser assimilado e usado de forma inventiva e conseqüente, uma postura crítica permanente e isenta de qualquer tipo de imobilismo ou sectarismo e submissão”³⁸ (Grifos nossos). Busca, dessa forma, por meio do “ágil método dialético” proposto por Brecht, valorizar a criação artística como um todo, incapaz de se esgotar a partir de polarizações, compreendendo, ao mesmo tempo, que a relação estabelecida entre arte e sociedade também não deve ser dicotomizada. Pode-se dizer, portanto, que, por meio de Brecht, o encenador brasileiro tem como firme pressuposição de trabalho a integridade entre sociedade e cultura. As duas não são instâncias paralelas e muito menos sobrepostas, mas, juntas, formam um todo que se completa efetivamente. Essa compreensão leva a entender que o processo de edificação da inteligibilidade sociopolítica pode ser efetivado por meio da diversão, da estética ou, como se queira, por meio da linguagem formal, ao mesmo tempo em que oferece ao espectador possibilidades, não só de compreensão, mas de reflexão e de transformação do vivido.

Desse ponto de vista, pode-se dizer que o pressuposto teórico brechtiano, fundamentado pelo marxismo, edifica, para o encenador brasileiro, um método de trabalho que valoriza o homem a partir de seus próprios interesses e como o único responsável por seu destino, demonstrando que a diversão faz parte do aprendizado, que a política envolve todas as ações humanas e que, portanto, a linguagem formal é essencial a qualquer conteúdo e objeto artístico. Esse é justamente um dos objetivos que leva Peixoto a recuperar Brecht como inspiração para uma conseqüente transformação do teatro no Brasil, pois ele “sabe despertar a consciência do espectador através do humor e da alegria, com uma teatralidade vigorosa que enterra definitivamente a mentira que está por trás de falsas contradições como conteúdo, arte-cênica, razão-emoção, estética-política, etc”³⁹. O encenador brasileiro entende e ressalta que os escritos teóricos de Brecht não privilegiam oposições. Em *A compra do latão* todas as referências feitas nesse sentido primam pela integração de possíveis contrastes, pois o teórico localiza suas propostas nas práticas humanas e estas, segundo ele, não são compostas dicotomicamente, mas são formadas a partir de tensões e possibilidades diversas. Um dos

³⁸ PEIXOTO, Fernando. **Teatro em Questão**. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 257.

³⁹ PEIXOTO, Fernando. **Teatro em Aberto**. São Paulo: Hucitec, 2002, p. 67.

momentos mais oportunos para se compreender a valorização do homem como um todo em Brecht é quando, ainda em *A Compra do latão*, o teórico se refere à não separação em cena entre raciocínio e sentimentalidade:

Sería totalmente innecesario, y hasta perjudicial para nuestros fines, pretender que se analicen con frialdad todos los personajes. En el teatro pueden producirse los mismos presentimientos, las mismas expectativas y las mismas simpatías que en la realidad. El público no debe ver simples figuras que sólo ejecutan una acción, es decir, que sólo han sido creadas para esa intervención. Deve ver seres humanos: materia prima ambulante, amorfa y indefinida, que puede depararle sorpresas. Sólo ante figuras así se practica el legítimo razonamiento, es decir, un razonamiento condicionado por intereses, acompañado por sentimientos. Es un pesar en todas las gradaciones de conciencia, claridad y efectividad⁴⁰.

Por esta visão, o ser humano é indefinido e, por isso mesmo, capaz de edificar pensamentos racionais. Não está fadado à eterna sentimentalidade ou à constante racionalidade, mas, ao contrário, valorizado em sua integridade, está apto para emitir julgamentos⁴¹.

Certamente o trabalho de direção de Peixoto durante toda a década de 1970 teve como base para o estabelecimento do diálogo entre palco e platéia a teatralidade visada por Brecht⁴² e por ele fundamentada em um método de análise crítico que, até aqui, pode-se dizer que favorece: a liberdade humana, a indissociabilidade entre forma e conteúdo e também entre ensino e diversão, o realismo crítico e a não separação entre razão e sentimento.

Como já foi dito, a aproximação entre ciência e arte preconizada por Brecht sugere diretamente o valor do marxismo aliado à fruição estética. Fernando Peixoto analisa tal aproximação pela ótica da historicidade, pois acredita que a construção brechtiana só foi possível devido aos sucessos da análise política marxista na primeira metade do século XX, especialmente por meio das avaliações de Theodor Adorno, Walter Benjamin e Karl Korsch, um dos teóricos mais próximos do dramaturgo. Já que o encenador, durante a década de 1970,

⁴⁰ BRECHT, Bertolt. **Escritos sobre teatro**. Selección de Jorge Hacker, Traducción de Nélida Mendilaharsu de Machain. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1976, v. 02, p. 178.

⁴¹ Esta reflexão também pode ser encontrada em *Pequeno Organon para o teatro*, onde, no parágrafo 52, Brecht é claro: “As leis da dinâmica social não podem ser demonstradas através de ‘exemplos perfeitos’, pois a ‘imperfeição’ (contradição) é uma parte essencial do movimento e de tudo que é movido”. (BRECHT, Bertolt. **Teatro Dialético**: ensaios. Seleção e Introdução de Luiz Carlos Maciel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p. 205.)

⁴² O significado da teatralidade ressaltada pelo dramaturgo germânico e recuperada por Fernando Peixoto, principalmente por meio da leitura de Bernard Dort, será discutido no próximo capítulo ao se analisar a construção cênica do espetáculo *Tambores na Noite* de 1972.

recupera Brecht valorizando a especificidade social brasileira, cabe verificar qual o valor do marxismo no Brasil no momento de efetivação das idéias do teórico alemão em solo brasileiro.

O tema do “nacional-popular”: debate e proposições

Para avaliar o marxismo no Brasil nos anos de 1960 e 1970, não se pode deixar de considerar as discussões em torno do Partido Comunista Brasileiro (PCB), que, no período precedente, conforme Carlos Nelson Coutinho, tinha como principal fonte teórica os manuais soviéticos do “marxismo-leninismo”. Após a revelação dos crimes de Stálin, em 1956, o marxismo do PCB, pouco a pouco, tornou-se mais pluralista, propiciando o debate com outras correntes ideológicas. No entanto, essas alterações não surgiram da direção do Partido, mas sim de seus quadros, demonstrando a expansão do pensamento de esquerda entre os intelectuais e os estudantes universitários já no início dos anos de 1960. No pós-1964, essa reavaliação do marxismo passou, prioritariamente, pela publicação e divulgação entre os intelectuais brasileiros de obras de Lukács, do pensador italiano Antonio Gramsci, bem como pela difusão de obras dos pensadores frankfurtianos, como Hebert Marcuse, Theodor Adorno, Max Horkheimer e Walter Benjamin⁴³. No Brasil, a recepção desses autores propiciou a amplitude de visões sobre o marxismo e foi importante para a execução da política cultural de esquerda ao longo dos anos de 1960 em diante, pois foi ela que deu sustentação teórica às mais diversas realizações culturais do período, assim como promoveu, ao mesmo tempo, o estilhaçamento do PCB como centro irradiador da doutrina marxista para a cultura brasileira.

A profusão de leituras marxistas e, em especial, a derrota da esquerda após 1964, foram responsáveis pelas divergências internas e auto-críticas do PCB, momento em que se tornaram conhecidas por meio da pulverização de correntes de atuação política que discordavam dos princípios adotados pelo Partido e que levou à formação basicamente de duas frentes de oposição ao arbítrio militar: uma, ainda próxima das teses do PCB, que primava pela “resistência democrática” ao priorizar a luta pelo retorno do Estado de direito por meio da atuação nas “brechas” deixadas pela repressão dos militares, e uma segunda, que optou pela

⁴³ Cf. COUTINHO, Carlos Nelson. Dois momentos brasileiros da Escola de Frankfurt e A recepção de Gramsci no Brasil. In: _____. **Cultura e sociedade no Brasil: ensaios sobre idéias e formas**. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1990, p. 185-213.

radicalização através da “luta armada”, a guerrilha urbana ou rural⁴⁴. Nesse ambiente carregado de cisões quanto aos projetos de luta política e de ampliação das leituras marxistas em solo brasileiro, as produções culturais da esquerda também foram diversas e dialogaram com vários setores sociais⁴⁵.

Fernando Peixoto, por meio de sua atuação no Teatro Oficina, como já foi salientado, participou de importantes momentos da vida cultural brasileira e experimentou diversas experiências estéticas, inclusive aquelas que foram interpretadas e rechaçadas por críticos e pelo PCB como “irracionais”, tal qual a encenação de *O Rei da Vela* de Oswald Andrade, em 1967⁴⁶. É oportuno ressaltar que Peixoto, membro do PCB durante a década de 1960 e componente da direção nacional do Partido em meados de 1980⁴⁷, não toma a posição partidária como única base para a efetivação de práticas culturais conseqüentes, o que denota seu distanciamento freqüente de qualquer determinismo, seja ele partidário ou não e, ao mesmo tempo, ratifica o valor que atribui ao diálogo, à renovação e à experimentação estética. Além disso, é preciso lembrar a ausência de uma política cultural própria ao Partido.

Nos textos e entrevistas de Peixoto quase não se encontram referências sobre a sua participação no Partido Comunista Brasileiro. No entanto, quando fala em nome de um teatro “realista e participante, nacional e popular”, demonstra envolvimento com as discussões teóricas que durante a década de 1970 foram priorizadas pelos intelectuais de esquerda, em especial a questão do “nacional-popular”, formulada por Gramsci, autor, como já foi dito, amplamente lido e discutido na época. Em entrevista concedida em 1980, quando perguntado sobre a idéia de nacional e popular, Peixoto se refere diretamente ao filósofo italiano:

⁴⁴ Sobre a cisão do Partido Comunista Brasileiro e a diversidade da ação política no período posterior ao Golpe de 1964 e à promulgação do Ato Institucional nº 5 de 1968, consultar:

GOENDER, Jacob. **Combate nas trevas**. 6. ed. São Paulo: Editora Ática, 2003.

REIS FILHO, Daniel Aarão. **A revolução faltou ao encontro**. Os comunistas no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1990.

RIDENTI, Marcelo. **O fantasma da revolução brasileira**. São Paulo: Editora Unesp, 1993.

Já as auto-críticas do PCB podem ser encontradas em:

CARONE, Edgard. **O PCB (1964-1982)**. São Paulo: Difel, 1982, v. 03.

⁴⁵ A respeito da historicidade da produção cultural no período da Ditadura Militar, consultar:

RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos fracos**. Cinema e História do Brasil. Bauru/SP: Edusc, 2002.

PATRIOTA, Rosângela. **Vianinha**: um dramaturgo no coração de seu tempo. São Paulo: Hucitec, 1999.

⁴⁶ Sobre a encenação de *O Rei da Vela* pelo Teatro Oficina, consultar:

BARBOSA, Kátia Eliane. **Teatro Oficina e a encenação de O Rei da Vela (1967)**: uma representação do Brasil da década de 1960 à luz da antropofagia. 2004. 145f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2004.

PATRIOTA, Rosângela. A cena tropicalista no Teatro Oficina de São Paulo. **História**, São Paulo, v. 1, n. 22, p. 135-163, 2003.

⁴⁷ Fernando Peixoto filiou-se no Partido logo depois que se mudou para São Paulo em 1963. Foi eleito para o Comitê Central em 1984, onde permaneceu até 1992.

Eu acho que no fundo não está desligado de uma conceituação mais geral, digamos gramsciana. Gramsci, aliás, é uma referência política que hoje se torna, para nós, cada vez mais imprescindível. É simplesmente trazer a coisa ao nível da produção teatral. Quem quiser organizar um grupo de teatro político, hoje, deve pensar e repensar o que Gramsci escreveu sobre jornalismo⁴⁸. (Grifos nossos)

O “hoje” de que fala o encenador é o início da década de 1980, momento em que grande parte dos intelectuais se debruçou de maneira crítica sobre o tema do “nacional-popular” nas produções artísticas brasileiras. A referência a Gramsci significa a revisão de um estímulo para a concretização da arte engajada no Brasil que deveria se efetivar por meio da pluralidade de organismos culturais fundamentados democraticamente. Quando abre sua discussão sobre Brecht e faz referência à “luta cotidiana por uma sociedade livre e democrática”, Peixoto parece se aproximar da conceituação de “sociedade civil”⁴⁹, apresentando sua possível ligação com os debates intelectuais de esquerda, bem como o conhecimento da revisão crítica realizada nos anos de 1980 sobre a produção cultural do período anterior ao golpe.

O encenador brasileiro, fazendo parte desse debate intelectual, como já foi dito, retoma as formulações brechtianas, não como um método fechado em si mesmo, mas como estímulo de trabalho a partir de sua própria realidade. Não faz uma leitura do processo por ele vivenciado tomando as teses de Gramsci ou as determinações partidárias como “modelo”, mas procura historicizar os conceitos, por isso não fala em “realismo socialista” ou em “nacional-popular”, mas sim em realismo, crítico, nacional e popular⁵⁰. O que, sem dúvida, remete a

⁴⁸ PEIXOTO, Fernando. **Teatro em Movimento**. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 72.

⁴⁹ A “sociedade civil” gramsciana, sendo uma esfera intermediária entre o Estado e os indivíduos, é o espaço por excelência de luta pelo consenso, pela direção político-ideológica. É nela que se garante, ou se contesta, a ordem social vigente, pois ela possui sua materialidade social: escolas, sindicatos, jornais, editoras, partidos políticos, etc. Podendo se articular nessa esfera, os intelectuais ligam-se a suas classes de origem ou de adoção (“intelectuais orgânicos”) e nelas trabalham para a transformação da sociedade como um todo. Por esta ótica, a democracia e a pluralidade cultural são prioritárias para mudanças sociais. Cf.: GRAMSCI, Antonio. **Os intelectuais e a organização da cultura**. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

⁵⁰ A título de ilustração cabe recuperar outra passagem da entrevista de 1980: “Eu vou inclusive dizer uma coisa mais violenta, que surgiu de uma discussão sobre o ‘realismo socialista’ num curso que dei. Eu comecei a atacar desde o zdanovismo, etc., mas disse: ‘Quero deixar claro que eu não sou nem contra o realismo, nem contra o socialismo’. Eu acho as duas palavras perfeitas, mas elas juntas..., e não é a junção, é o conceito que foi dado historicamente. Porque eu quero uma arte de realismo e socialismo. Agora, se eu digo isto, ‘realismo socialista’, me apedrejam, e eu seria o primeiro a jogar pedra... Daí eu dizer que não estava falando de ‘realismo-crítico-nacional-popular’. Seria o realismo, a postura crítica, o nacional e o popular. Talvez quando eu falar nisso fosse melhor eu dizer nacional, crítico, realista e popular (risos)...., não aproximar para não haver mal-entendido... Mas eu acho que as quatro juntas formam um todo, que podem provavelmente definir agora uma postura que me

Brecht e a Gramsci e, por sua vez, não significa uma aproximação inválida e até mesmo heterogênea, mas uma associação viável para um intelectual que fez parte do PCB, do debate intelectual da época, vivenciou diversas experiências estéticas, compreendeu a relação dialética entre arte e sociedade e não olhou para o processo histórico de maneira pragmática.

A contestação cultural, para Peixoto, converge para a junção dos quatro elementos citados, evidenciando, certamente, uma base teórica que não se restringe às formulações brechtianas e valoriza a historicidade dos conceitos. Ao referendar as propostas do dramaturgo, não se pode esquecer que o encenador realça a importância de partir da realidade política e social brasileira em busca do teatro engajado, compreendendo, dessa forma, suas avaliações e enfatizando a especificidade do Brasil, o que lhe proporciona a possibilidade de unir em torno de uma mesma proposta artística, sem reducionismos ou cópia de uma realidade exterior, quatro noções: realismo, crítico, nacional e popular.

Em texto publicado em 1987, Peixoto, ao fazer uma breve incursão sobre a história da produção do teatro brasileiro enfatizando a relação entre identidade nacional e teatro, explicita o que compreende por cultura nacional:

Um país não pode prescindir, em seu processo de amadurecimento e desenvolvimento cultural, da influência do pensamento e da pesquisa temática e criativa que vem de fora. A assimilação, movimento dialético permanente que os modernistas brasileiros, particularmente Oswald Andrade, denominaram ‘antropofagia’ (no sentido de devorar o que vem do estrangeiro, digerir o que interessa em nível nacional e vomitar o resto), é não apenas irrecusável, sob diferentes aspectos, mas igualmente necessária. Estabelece um parâmetro de comparação e conhecimento de tentativas retrógradas ou revolucionárias que se transforma num confronto cultural benéfico e criativo. A questão não se situa, portanto, no isolamento nacionalista, como se a expressão cultural assumisse a falsa necessidade de defender-se a si própria, como se o que vem de fora se traduzisse em peste, mas sim na capacidade e desenvolvimento de uma postura de assimilação crítica sensível e lúcida, norteadas pela consciência, esta sim imprescindível, de permanente defesa da soberania cultural e sócio-política⁵¹.

O encenador define de maneira bastante evidente um caminho para o desenvolvimento cultural brasileiro partindo da idéia de assimilação antropofágica do “pensamento e da pesquisa temática e criativa” do que advém do exterior. Não favorece a criação de espaços sociais herméticos e não separa a produção cultural de sua realidade social. Mais uma vez demonstra a complexidade do vivido e a fluidez da interação entre sociedade e cultura. Se se

parece ser a melhor definição de um teatro de oposição e contestação”. (PEIXOTO, Fernando. **Teatro em Movimento**. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 73.)

⁵¹ PEIXOTO, Fernando. **Teatro em Questão**. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 61.

prioriza como fonte de discussão a multiplicidade das ações humanas, visto que por meio da compreensão crítica das propostas de Brecht o homem é o único responsável por seu próprio destino, é improvável a possibilidade de segregação cultural de um país. A pesquisa, o debate e a construção de uma cultura “consequente e responsável” certamente passam pelo aprendizado crítico de outras experiências, o que não significa cópia, daí a referência à antropofagia. Dos estímulos externos é preciso descobrir o que é válido e condizente com a realidade da qual se fala. Dos escritos de Brecht inclusive. Por mais que Peixoto se aproxime deles e os tome como pressuposto de trabalho, eles não são encarados como modelos, mas estímulos para a efetivação de uma prática teatral engajada no Brasil da década de 1970. Diante disso, cabe refletir sobre o significado que os termos “nacional” e “popular” adquirem no período que compreende o fim da década de 1960 e início de 1970.

Renato Ortiz, no texto “Estado autoritário e cultura”⁵², ressalta que após 1964 a economia brasileira sofreu profundas alterações que tiveram por consequência a criação de um mercado de bens materiais e este, por sua vez, propiciou o desenvolvimento de um mercado de bens simbólicos na área da cultura. Nesse ambiente, em que as produções culturais tornaram-se bastante diferenciadas e atingiram um grande público consumidor, o Estado adquiriu precípua importância, pois a integração desse espaço, amplo e nacional, coube a ele, principal interessado na articulação e efetivação de uma política cultural que levasse em consideração a idéia de “integração nacional”. Surgiu assim, portanto, a figura de um Estado regulador e promotor das atividades culturais. De acordo com Ortiz,

Isso significa que o Estado deve estimular a cultura como meio de integração, mas sob o controle do aparelho estatal. As ações governamentais tendem assim a adquirir um caráter sistêmico, centralizadas em torno do Poder Nacional. Daí a busca incessante pela concretização de um Sistema Nacional de Cultura (o que não é conseguido) e a efetiva consolidação de um sistema Nacional de Turismo em 1967, ou de um Sistema Nacional de Telecomunicações. O Estado procura, dessa forma, integrar as partes a partir de um centro de decisão. Dentro deste quadro a cultura pode e deve ser estimulada. Não estou sugerindo com isto que esse controle é absoluto. Existe evidentemente um hiato entre o pensamento autoritário e a realidade. O que gostaria de ressaltar é que ideologia não se volta exclusivamente para a repressão, mas possui um lado ativo que serve de base para uma série de atividades que serão desenvolvidas pelo Estado⁵³. (Grifos nossos)

⁵² ORTIZ, Renato. Estado autoritário e cultura. In: _____. **Cultura brasileira e identidade nacional**. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2005. p. 79-126.

⁵³ Ibid., p. 82-83.

É justamente a partir da existência desse hiato “entre o pensamento autoritário e a realidade” que muitos artistas estruturaram seus trabalhos. Ou seja, atuando nas “brechas” deixadas pela política autoritária e reguladora do Estado, empreenderam um discurso que priorizava a luta pelo retorno do Estado de Direito. Assim, se no período anterior ao golpe o tema do “nacional” e do “popular” estiveram ligados à luta pelos interesses das camadas subalternas da população, após a configuração do Estado autoritário esses conceitos passaram a ser relacionados à unidade de ação e à resistência. Cabia aos artistas e intelectuais que optaram pela “resistência democrática” lutar pelos direitos de livre expressão, associação e organização de partidos políticos. As peças e os espetáculos teatrais dos dramaturgos, encenadores e atores que optaram por essa forma de militância priorizavam temas como “liberdade”, “luta contra a opressão” e “denúncia social”⁵⁴. Ao lado de Oduvaldo Vianna Filho e Paulo Pontes, entre outros, o encenador Fernando Peixoto optou por essa forma de ação que foi amplamente discutida e criticada por diversos intelectuais.

O próprio Renato Ortiz, apesar de apresentar a distância entre a realidade e o pensamento autoritário, quando amplia sua discussão a respeito do nacional-popular diante do aumento do mercado de bens simbólicos favorecido pelos governos militares, faz ressalvas a respeito das possibilidades de efetivação do engajamento artístico a partir das “fissuras” deixadas pelo Estado:

Seria ingenuidade acreditar que a ideologia do nacional-popular se exprime política e culturalmente no interior da indústria cultural. O importante, porém, é entendermos como a contradição é resolvida pelos autores. A proposta do nacional-popular, quando enunciada no contexto da cultura popular de massa, conserva categorias teóricas do passado que adquirem agora uma função justificadora do funcionamento da indústria cultural. Se levarmos a sério sua perspectiva, temos que aceitar a idéia de que a cultura se “desalienou” na medida em que o Ser nacional se realizou. Mas é também possível uma interpretação paralela a essa. A noção de ideologia pressupõe a existência de um universo autônomo, separado da realidade. É esta contradição que permite contrapor realidade e ilusão, no sentido de falsa consciência. Como não há dúvidas sobre a consolidação de uma indústria da cultura de caráter nacional, aceitarmos que a realidade da sociedade seja idêntica à proposta do realismo nacional-popular significa admitir que a identidade brasileira se efetivou. Dentro desse raciocínio não haveria mais oposição entre o que se propunha realizar e o que se alcançou, e a própria noção de alienação deixaria de fazer sentido. O que os intelectuais do nacional-popular não perceberam é que eles são presas de um discurso que se aplicava a uma outra conjuntura da história brasileira, e são, portanto,

⁵⁴ Cf. PATRIOTA, Rosangela. Empresas, companhias e grupos teatrais no Brasil da década de 1960 e 1970 – Indagações históricas e historiográficas. *ArtCultura*, Uberlândia/MG, v. 5, n. 7, jul./dez. 2003 – v. 6, n. 8, p. 110-121, jan./jun. 2004.

incapazes de entender que a ausência da contradição os impede inclusive de tomar criticamente consciência da sociedade moderna em que vivem⁵⁵.

A argumentação de Ortiz foi elaborada levando em consideração a idéia de que os artistas que optaram por resistir “dentro” do sistema recuperaram a noção de nacional-popular tal qual era utilizada em tempos anteriores, em especial no período que antecedeu ao golpe. Lutar em favor das liberdades democráticas não significava justificar o funcionamento da “indústria cultural” utilizando-se de “categorias teóricas do passado”, pois os artistas tinham plena convicção da derrota das esquerdas, das debilidades das produções artísticas que marcaram o período anterior a 1964 e das dificuldades que se apresentavam no início dos anos de 1970. Sob este aspecto é importante lembrar as avaliações de Fernando Peixoto, que ressalta, em textos da época, o conhecimento dos obstáculos que se colocaram à “resistência democrática” e a mudança de perspectiva que esse tipo de atuação carregava: “A situação, entretanto, não chega a ser totalmente trágica. É, sobretudo, nova. Isto porque alguns produtores, mais lúcidos, são diferentes dos outros. Não teria sentido colocar todos os gatos no mesmo saco”⁵⁶. Ressaltam-se, nas palavras do encenador, a inconsistência de generalizações e a ausência da idéia de que os intelectuais não tinham consciência das transformações sociais ocorridas no interstício de 1960 a 1970, recuperando os conceitos de “nacional” e “popular” sem historicizá-los. No entanto, antes de expor de forma mais extensa a posição de Peixoto nesse debate, cabe apresentar o discurso daqueles que afirmaram as debilidades da “resistência democrática”.

José Arrabal e Mariângela Alves de Lima, ao discutirem o tema do nacional e do popular no teatro brasileiro, deixam claras suas interpretações que reforçam o ponto de vista, já apresentado por Renato Ortiz, de que lutar nas “brechas” deixadas pelo sistema significava recuperar conceitos e propostas não mais condizentes com a realidade de 1970, ao mesmo tempo em que se produzia um tipo de arte que não se contrapunha aos planos dos militares, mas, pelo contrário, compactuava com suas propostas. Criticando as palavras de Paulo Pontes a respeito da peça *Gota d'Água*, Arrabal faz a seguinte avaliação:

Este teatro deve “incorporar elementos da cultura do povo”, mas seu produtor será sempre um partícipe das elites pensantes, o conscientizador,

⁵⁵ ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**: cultura brasileira e indústria cultural. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2001, p. 181.

⁵⁶ PEIXOTO, Fernando. **Teatro em Pedacos**. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 332.

A última parte desta obra (Parte V) é composta por oito textos que tratam especialmente dos problemas, incertezas e dificuldades da produção teatral na década de 1970, todos escritos entre 1967 e 1977.

um ser sem identidade própria, um dedicado, um batalhador, que abre mão de si mesmo em favor do outro. Um ser possivelmente sem princípio (quem conscientiza o conscientizador?), nem fim (pois a luta é permanente). Um ser cuja identidade, cujo princípio, o fim e a concretude estão no outro, no povo reduzido à “indigência política”⁵⁷.

Em outro momento explica como a tragédia de Paulo Pontes e Chico Buarque transforma-se em farsa:

A peça *Gota d'Água*, em suas significações e desdobramentos, reproduz o discurso da autoridade, como um valor legítimo, veiculando toda uma metafísica do poder como uma necessidade, ainda que as aparências de suas palavras digam o contrário. E no caso, a autoridade do artista diante do público, pensando para o público que tem de engolir o recado. Só que não engole, mas o mundo continua como tal. No fundo, a tragédia é bem sucedida, porque não aspira transformar nada, ainda que finja ser a transformação o seu objetivo último. Daí a farsa⁵⁸.

O que se percebe é que a crítica a Paulo Pontes e a todos os artistas que ao longo da década de 1970 trabalharam com o tema da resistência a partir de um teatro tido como “empresarial” adquire um sentido específico: são “conscientizadores” de um “povo sem identidade”. Atribui-se, portanto, aos artistas de 1970 os mesmos “problemas” daqueles que participaram das experiências dos Centros Populares de Cultura, como se a derrota de 1964 não tivesse alterado em nada a proposta desses intelectuais⁵⁹. Em outras palavras, Arrabal possui um ponto de vista bastante próximo de Ortiz, que trata os intelectuais da “resistência democrática” como presas de um discurso de outra conjuntura histórica. Obviamente, os artistas que atuaram no CPC e deram continuidade a seu trabalho após o fechamento político carregaram consigo o desejo de transformação social, o que não significa dizer que os meios utilizados para alcançar seus objetivos tenham continuado os mesmos. Aliás, a própria estrutura formal das obras demonstra o contrário. Se é certo que na apresentação de *Gota d'Água* os dramaturgos enfatizam a necessidade de “reaproximação do teatro brasileiro com o

⁵⁷ ARRABAL, José; LIMA, Mariângela Alves de. **Teatro**: o seu demônio é beato. O nacional e o popular na cultura brasileira. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 155.

⁵⁸ Ibid., p. 157.

⁵⁹ É ilustrativo retomar as palavras de José Arrabal sobre os artistas do CPC e perceber como ele utiliza praticamente os mesmos termos quando se refere à produção de Paulo Pontes: “O conscientizador não tem lugar. Ele tem compromissos, missões, lutas, combates, empenhos, com o seu saber que só serve a ele na medida em que ele põe a serviço de outro, contra um outro outro. O conscientizador *cepecista* é um solitário dedicado. Porque ele não é massa, não é povo, nem é elite dirigente. É uma vanguarda autônoma, sob o impulso de seu voluntarismo. Ora, o conscientizador e sua boa intenção!” (Ibid., p. 136.)

povo brasileiro”⁶⁰, isso não é feito sem levar em consideração a realidade social da década de 1970. Se aí transparece alguma espécie de nostalgia com relação ao teatro do período anterior ao golpe, isso não se configura como um “discurso de autoridade”, mas sim como a ânsia por renovação teatral mesmo em um espaço político “fechado”. É preciso lembrar que a partir de 1970 o público popular é constituído por todos aqueles que se colocam contra a arbitrariedade dos militares, não se restringindo aos operários e desvalidos dos grandes centros urbanos.

Ao tratar também do tema do nacional-popular na década de 1970, Edécio Mostaço elabora sua argumentação contra o que chama de “política frentista” – “resistência democrática” – comparando-a com a derrotada proposta do “pacto policlassista” do Partido Comunista Brasileiro no período anterior ao golpe. Sob esse aspecto, o autor deixa claro que os artistas e intelectuais que efetivaram suas ações atuando nas “brechas” do sistema, além de recuperarem uma ação política já ultrapassada e derrotada, compactuaram com os militares governantes. Segundo suas próprias palavras,

Ao resgatar mais uma vez a política frentista, a hegemonia cultural que se atrelou de alguma forma à “dependência estrutural” passou a corroborar as iniciativas do Estado instituído, dele se aproximando por inúmeras vias, palacianas ou culturais, efetivando a consecução prática daquela política. Por outro lado, a hegemonia cultural, desvinculando a partir desta época sua visão de *governo e regime*, passa a cada vez mais insistir na necessidade de uma retomada do pacto Estado-intelligentsia, buscando não apenas um espaço perdido como uma via de expressão que coadunasse suas preocupações ideológicas dentro de um arcabouço técnico-burocrático-político só possível a nível governamental. Desvinculados os termos, regime passa a ser a face visível e terrível que deveria ser extirpada, responsável pelos excessos da repressão institucionalizada. O governo, posto em outra chave, o braço secular do Estado, um aparelho político-burocrático que em sua composição contemporânea albergava muitas contradições (as chamadas linhas dura e branda) e o Estado, propriamente dito, um corpo político-administrativo-institucional de caráter nacional, posto sob intervenção deste governo e deste regime. Competia, então, aproximar-se do Estado. Mesmo que neste percurso se tivesse de passar necessariamente pelo regime e pelo governo, para se voltar a figurar no espaço político do Estado⁶¹.

O que emerge da crítica de Mostaço é a aproximação entre artistas e Estado: a proposta da “resistência democrática”, denominada por ele de “hegemonia cultural”, não passaria da tentativa de estabelecer uma relação mais próxima entre o poder militar e os intelectuais. Por esta ótica, credita aos agentes da resistência uma miopia com relação ao Estado, visto que eles

⁶⁰ BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. Apresentação. In: _____. **Gota D'Água**: uma tragédia brasileira. 30. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001, p. 18.

⁶¹ MOSTAÇO, Edécio. **Teatro e Política**: Arena, Oficina e Opinião. Uma interpretação da cultura de esquerda. São Paulo: Proposta Editorial, 1982, p. 168.

conseguiriam estabelecer uma separação entre “regime” e “governo” com o objetivo de alcançar o Estado como um “corpo político-administrativo-institucional de caráter nacional”. E, ao tratar das propostas teatrais que surgiram ao longo da década de 1960 e início de 1970, Mostaço não leva em consideração aquilo que Renato Ortiz enfoca em seu primeiro texto aqui citado: a existência de um espaço entre a realidade e o pensamento autoritário. Nenhuma proposta artística se configura exclusivamente por meio de determinações, sejam elas estatais ou não. Entre a proposição e o resultado final da obra existe um caminho que, certamente, não é linear. O fato de artistas se aproximarem da política estatal voltada para a produção cultural não significa necessariamente ausência de contradições e homogeneização de propostas. Na verdade, o que perpassa a avaliação de Mostaço de forma geral e contundente é a crítica à “política de frentes”, a primeira anterior ao golpe, ao “pacto policlassista”, derrotado em 1964, e à posterior, “resistência democrática”, portanto, anacrônica para a década de 1970. Entretanto, Fernando Peixoto, em nenhum de seus escritos, trata suas atividades no período posterior a 1968 como uma retomada das ações políticas de anos anteriores e não demonstra nenhuma tentativa de aproximação da prática cênica com as ações do Estado.

Seguindo o caminho de Mostaço, a pesquisadora Tânia Pacheco, no texto “O teatro e o poder”⁶², trata da censura às peças e espetáculos teatrais ao longo do período da ditadura evidenciando que muitos artistas, com o acirramento das ações dos censores, ratificaram, juntamente com os empresários teatrais, um pacto com o Estado:

A falta de clareza e de consistência ideológica levava o empresariado teatral a sugerir ao Poder um *pacto*, em pleno ano de 1973, no auge da ação repressiva dos órgãos de segurança: o assunto era deslocado do seu eixo real – o político – para o eixo secundário e conseqüente – o econômico. [...] Mas uma nova tendência se sobrepunha ao poder da extrema-direita, na área federal. E, na mudança de governo, buscava-se a retomada de uma filosofia de institucionalização do golpe abandonada em meados de 1968. Novamente, o Poder decidia abrir mão da força bruta e encontrar em mecanismos mais persuasivos a fórmula correta para *domar* artistas e intelectuais. E o teatro, desatento, buscando desesperadamente um meio de reerguer-se e adotando, para isso, a postura equivocada do documento da Acet [Associação Carioca de Empresários Teatrais], iria fatalmente dividir-se. [...] Marginalmente, buscando um caminho que agora mais ainda se estreitava, o chamado “teatro não-empresarial”, viria a transformar-se, nos anos vindouros, na quase única opção para os artistas mais inquietos e ainda preocupados com a discussão da realidade brasileira e da revolução do

⁶² PACHECO, Tania. O teatro e o poder. In: NOVAES, Aداuto. (Org.). **Anos 70: ainda sob a tempestade**. Rio de Janeiro: Aeroplano: Editora Senac Rio, 2005, p. 260-289. Essa autora fez parte do projeto intelectual organizado por Aداuto Novaes no início dos anos de 1980, que priorizava a análise da produção artística ao longo dos anos de 1970 (Ver nota 07). A coletânea dedicada ao teatro é composta por textos de José Arrabal (“Anos 70: momentos decisivos da arrancada”); Mariângela Alves de Lima (“Quem faz o teatro”. A discussão proposta por essa autora será recuperada no próximo capítulo.) e Tania Pacheco.

conteúdo e da forma, para a arte cênica. À medida que o empresariado assumia uma atitude “bem-comportada”, os problemas com a Censura diminuía: agora, bem antes de chegar às dependências do Departamento de Polícia Federal, os textos teatrais já haviam sido “depurados” de conteúdos que pudessem vir a causar atritos com o sistema⁶³.

Além da idéia de pacto, o que chama a atenção no discurso da autora é a percepção da existência e do uso, por parte dos governantes, de mecanismos mais persuasivos de ação repressora. De fato, os militares empreenderam suas ações de financiamento da produção cultural valorizando a idéia de um controle mais sistemático e menos impetuoso. A concepção de que esse tipo de atitude “domaria” artistas e intelectuais reforça a idéia de que o Estado autoritário agiu, de acordo com os seus preceitos, de maneira, no mínimo, “correta” e que, assim, obteve êxito em suas ações, principalmente quando o “pacto” foi estabelecido. Entretanto, não se pode desconsiderar a resistência de muitos a serem “domados”. Aliás, ela própria cita a censura ao espetáculo *Calabar, o elogio da traição* de 1973 – texto de Chico Buarque e Ruy Guerra, direção de Fernando Peixoto e produção da *empresa* Fernando Torres Diversões – como a causa da aproximação da Acet com o Estado. Esse mesmo espetáculo abortado é um exemplo de que muitos agentes, apesar de trabalharem a partir das prerrogativas do sistema, não foram “domados”, pois, caso contrário, não haveria sido produzido o espetáculo.

Além disso, a autora assinala que os artistas interessados em discutir a realidade brasileira tinham como “quase única opção” o “teatro não-empresarial”, como se este não passasse por problemas, como a repressão, o difícil contato com o público e com as formas de produção. Pode-se dizer que a efetividade do engajamento não se consolida com a contraposição entre teatro “empresarial” e “não-empresarial”. Sem dúvida, esse processo é mais complexo e envolve variações, assim como tensões e possibilidades. Apesar das avaliações de Pacheco, o trabalho desenvolvido por Fernando Peixoto ao longo dos anos de 1970 foi todo construído priorizando a discussão sobre a realidade brasileira e o engajamento artístico inserido no esquema “empresarial”.

O que persiste nas análises dos autores acima citados e que embasa as proposições que tratam de “colaboracionismo”, “pacto” e “anacronismo” é uma dada noção de engajamento teatral baseada nas produções dos anos anteriores ao acirramento da censura. Assim, esses autores não consideram o fato de que a cena revolucionária, pouco a pouco, cedeu espaço para a cena de resistência. De acordo com Rosangela Patriota, “a questão crucial para compreender

⁶³ PACHECO, Tania. O teatro e o poder. In: NOVAES, Adauto. (Org.). **Anos 70: ainda sob a tempestade**. Rio de Janeiro: Aeroplano: Editora Senac Rio, 2005, p. 280-281.

tanto o movimento teatral no período de 1970, quanto a construção da historiografia sobre esse período é observar a presença de uma hierarquia de valores que tornou as atividades do Arena e do Oficina parâmetros do que deveria ser teatro de oposição”⁶⁴. Diante disso, Fernando Peixoto, ao optar pela “resistência democrática”, falou em um teatro “nacional” e “popular”, mas não no sentido de reavivar o que já fora produzido em anos anteriores, pois o seu interesse era buscar elementos que pudessem integrar as pessoas interessadas em denunciar o arbítrio e recuperar sua liberdade de ação. Para ele, sempre esteve bastante claro o entendimento de que a luta artística deveria encontrar nas “brechas” deixadas pelo sistema um meio de atuação e não um fim.

Diante dessas discussões é importante também retomar o texto “Como transmitir sinais de dentro das chamadas”⁶⁵, escrito por Fernando Peixoto e publicado na França e nos Estados Unidos em 1973. Ao construir um panorama sobre a produção teatral, Peixoto não desconsidera os problemas e as dificuldades enfrentadas por todos os artistas que visavam a construir uma arte de resistência, citando, inclusive, os trabalhos de Maurício Segall (Teatro São Pedro), Ruth Escobar (Teatro Ruth Escobar) em São Paulo e o Teatro Ipanema no Rio de Janeiro como os únicos responsáveis pela produção de espetáculos conseqüentes e ressaltando que nenhum deles deixava de passar por sérios problemas. Ao contrário do que apontam os autores que criticam a “resistência democrática”, Peixoto compreende as armadilhas que existem nesse tipo de ação política, por isso reforça sempre a relação entre a realidade brasileira, que lhe é prioritária, e os valores estéticos, em especial as formulações brechtianas: “dramaturgia e espetáculo precisam desempenhar um papel ativo e novo na divulgação crítica da realidade cotidiana, no enunciado de suas contradições, no ato de desvendar os verdadeiros motivos da vida social de tudo que nos cerca hoje”⁶⁶. Por essa ótica, o nacional se reveste da idéia de resistência partindo de uma realidade concreta e, assim, o conceito não se refere à retomada do mesmo posicionamento político e ideológico dos anos de 1960, já que, afinal, a estrutura social do início dos anos de 1970 pede “um papel ativo e novo na divulgação da realidade cotidiana”.

Já com relação às críticas que contrapuseram dois “tipos” de produção artística – “empresarial” e “não-empresarial” –, as palavras do encenador são esclarecedoras:

⁶⁴ PATRIOTA, Rosângela. Empresas, companhias e grupos teatrais no Brasil da década de 1960 e 1970 – Indagações históricas e historiográficas. *ArtCultura*, Uberlândia/MG, v. 5, n. 7, jul./dez. 2003 – v. 6, n. 8, p. 119-120, jan./jun. 2004.

⁶⁵ PEIXOTO, Fernando. Como transmitir sinais de dentro das chamadas. In: _____. **Teatro em Pedacos**. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1989. p. 329-339.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 337.

O que existe hoje [1977] de novo, em certo sentido, é o fato de que, até poucos anos atrás, nem sempre era certo ou fácil esquematizar as relações de produção, no setor do teatro profissional, numa simples e mecânica divisão que colocasse, como simplesmente opostos, patrão e empregados. O que evidentemente não implica em imaginar que a contradição não existisse. Mas ela assumia características inesperadas, muitas vezes bastante complexas. Desafiando uma constatação superficial ou imediata⁶⁷.

Há ainda, além do realismo crítico e da noção de nacional, empregados por Fernando Peixoto, a idéia de popular, que, depois de aproximadas, convergem para a transformação do teatro brasileiro “em instrumento capaz de assumir uma tarefa conseqüente e responsável na luta cotidiana por uma sociedade livre e democrática”. Assim como o encenador trata do nacionalismo, demonstrando a inconsistência da busca de uma arte eminentemente nacional, sem interferências do exterior e da necessidade de integrar os setores sociais em favor da resistência, ele também chama a atenção para a noção de popular, deixando transparecer sua percepção do processo:

Jamais proponho ficar restrito a regionalismos como solução cultural. Embora a defesa de culturas regionais seja uma das tarefas mais urgentes que o país têm. Dentro dessa massificação toda deve-se valorizar isso. Agora, o que eu coloco é que o conceito de popular hoje é muito *relativo*, por isso eu disse a partir de uma perspectiva popular. Eu acho que posso fazer uma leitura crítica de um espetáculo, encontrar soluções para o espetáculo e confrontar a realidade com um ponto de vista crítico, utilizando uma linguagem que incorpore elementos mais basicamente nacionais, a partir de uma perspectiva popular. Eu não posso ser o povo, eu não sou. Nem vou ensinar ao povo o que é ser povo. O popular é uma questão complicada, e para mim uma questão essencialmente *política*. O popular só existe numa sociedade dividida em classes. Você não fala em popular onde não exista mais esta divisão. Mas evidentemente onde ela exista, é uma classificação política, não é uma *categoria estética*⁶⁸.

A relatividade ressaltada quanto à noção de popular remete à historicidade dos conceitos e ao debate do início da década de 1980 que aprofundou a crítica à produção artística do período anterior a 1960 no que diz respeito ao caráter impositivo das produções intituladas “nacional-popular” e, conseqüentemente, à figura do intelectual e do artista engajado. É importante recuperar a avaliação que Marilena Chauí fez em 1980 sobre a concepção do

⁶⁷ PEIXOTO, Fernando. **Teatro em Pedacos**. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 349.

⁶⁸ PEIXOTO, Fernando. **Teatro em Movimento**. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 73.

intelectual, preconizada no *Anteprojeto do Manifesto do CPC*, documento escrito em 1962 por Carlos Estevam Martins:

Entre duas alienações – a da arte superior e a da arte do povo – e entre dois alienados – o artista superior e o artista do povo – insere-se a figura extraordinária do novo mediador, o novo artista que possui os recursos da arte superior e o encargo de fazer arte inferior sem correr o risco da alienação presente em ambas. Assim, através da representação triplamente fantástica – do artista alienado, do artista do povo e do artista popular revolucionário em missão – é construída a única imagem que interessa, pois é ela *que se manifesta no Manifesto*: o jovem herói do CPC⁶⁹.

Chauí configura uma contundente crítica à auto-proclamada superioridade do artista popular engajado, que ironicamente é chamado de “herói do CPC”. Pelas palavras da autora, uma das grandes dificuldades da arte “nacional-popular” foi a sobreposição do artista aos seus receptores, que, ao tomar a posição de único e exclusivo conhecedor e detentor da “verdade”, muitas vezes menosprezou a valorização estética apreciando o conteúdo em detrimento da forma; opôs o localismo ao cosmopolitismo; tratou o popular como algo imóvel, mumificado e petrificado historicamente e o “povo” como uma grande massa de explorados e dominados que são capazes de subverter essa posição desde que os intelectuais possam auxiliá-los por meio de um projeto iluminista de conscientização. Enfim, para Chauí, o artista ou intelectual dos anos de 1960, fazendo uma leitura bastante determinista da obra de Gramsci, principalmente no que diz respeito à posição do “intelectual orgânico” na sociedade, foi capaz de ditar uma posição para si mesmo que consistia em ensinar o “povo” a ser “povo”⁷⁰. O artista tornou-se, acima de tudo, o esclarecedor de uma verdade que bastava ser desenraizada para que a transformação social fosse efetivada. Com a promoção de diversos debates a respeito da terminologia “nacional-popular”, foi-se construindo uma crítica que falava em nome da desmistificação e desconstrução da figura do intelectual detentor da verdade e esclarecedor do “povo”. A partir desse ponto de vista, Chauí chega a falar em uma

⁶⁹ CHAUI, Marilena. **Seminários: o nacional e o popular na cultura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 42. O ponto de vista de Chauí é compartilhado por Arrabal, citado nas notas 54 e 56.

⁷⁰ Para Gramsci, a noção de “intelectual orgânico” remete à possibilidade de o intelectual se relacionar com sua classe de origem ou adoção com o objetivo de organizar uma dada ordem social. Assim, ele possui consciência do vínculo entre as contradições da sociedade e sua função, o que não significa que ele ocupe uma posição “superior” com relação aos demais membros de sua classe. A crítica de Chauí ao *Manifesto do CPC* recai sobre os intelectuais cepecistas que, de acordo com ela, sublimaram um tipo ideal de artista engajado que, em muitos casos, deveria abandonar seus valores e seu próprio mundo e adotar outros que não são seus. Sob este aspecto, transparece na análise da autora a idéia de que os membros do CPC recuperaram as reflexões gramscianas sem levar em conta suas especificidades. No entanto, o que fica ausente em toda essa discussão é a análise das produções artísticas, portanto não cabe tomar o *Manifesto* pelo CPC, mas sim avaliar em que medida as proposições de Gramsci inspiraram a criação artística nos idos de 1960 e 1970.

“representação triplamente fantástica” que separava em instâncias a figura do intelectual e elegia o tipo ideal. Essa configuração, com todas as suas nuances, só se tornou “fantástica” quando, em um dado momento histórico, o processo de reflexão se efetivou, conforme interesses surgidos a partir do processo de abertura política, com as críticas às ações políticas empreendidas no período pré-1964 e o surgimento de novos movimentos sociais⁷¹. Segundo Thaís Leão Vieira,

À crítica ao sindicalismo pré-1964, estendida ao PCB, por uma interpretação que o considerava detentor de uma prática cupulista, alheia à organização das massas, atrelada ao Estado, reformista, conciliatória etc. alia-se uma crítica ao CPC regida pela idéia de que esta experiência buscava construir uma arte para o povo: portanto, não era realizada pelo próprio povo e, logo, se distanciava das bases⁷².

Ao participar da discussão em torno das idéias de “nacional-popular” e retomar criticamente a produção do CPC em fins da década de 1980 – é oportuno lembrar que data de 1989 a publicação do livro *O melhor teatro do CPC da UNE* –, Peixoto possui plena consciência dos debates intelectuais que envolvem o tema, bem como da contundente crítica ao papel do artista e do intelectual realizada nesse período. A partir daí, fala em relatividade quando se refere ao popular – “o conceito de popular hoje é muito relativo” – e, ao mesmo tempo, não prende a terminologia a preceitos e regras. Tenta encontrar um estilo para si mesmo diante da necessidade de construção de uma poética popular por meio do confronto com a realidade social, dividida em classes, chamando a atenção para a teatralidade, para a linguagem cênica e favorecendo, dessa forma, o diálogo entre palco e platéia. Desse ponto de vista, não trata o popular como “categoria estética” e foge, inclusive, da leitura de Marilena Chauí, que toma a produção do CPC pelo seu manifesto, principalmente no que diz respeito à separação entre intelectual e “povo” e à dicotomia entre forma e conteúdo⁷³. Mais uma vez

⁷¹ Sobre tais movimentos sociais, consultar:

SADER, Eder. **Quando novos personagens entram em cena**: experiências e lutas dos trabalhadores da Grande São Paulo 1970-1980. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

⁷² VIEIRA, Thaís Leão. **Vianinha no Centro Popular de Cultura (CPC da UNE)**: nacionalismo e militância política em *Brasil – Versão Brasileira* (1962). 2005. 154 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2005, f. 62.

⁷³ Ao revisar as críticas imputadas ao CPC a partir de um ponto de vista que valoriza a historicidade da produção artística, Vieira chama a atenção para a preocupação de artistas como Oduvaldo Vianna Filho e Ferreira Gullar com a linguagem estética, demonstrando, dessa forma, a fragilidade das análises que ratificam a idéia de que os cepecistas menosprezaram a valorização estética em favor do conteúdo: “Embora as concepções de Gullar e as de Vianinha se aproximem, contrapõem-se às de Estevam [no *Anteprojeto do Manifesto do CPC*], pois eles não vêem o povo como artisticamente inculto. Talvez o resultado mais claro dessa divergência se encontre na busca pelos artistas cepecistas da linguagem popular. Para Vianinha e Gullar, estava claro que a linguagem é a forma

percebe-se a historicidade do posicionamento crítico do encenador, bem como seu ponto de vista diante dos debates intelectuais da década de 1980: “eu acho que a maior missão do teatro é ser teatro mesmo, é divertir, é ser arte, prazer. Eu não quero nunca, com uma visão política muito forte, [...] me colocar como uma pessoa que seja contra a teatralidade. Ao contrário, eu acho que quanto mais teatral mais político”⁷⁴.

Peixoto, sem cair na inocuidade de conceitos, com o objetivo de construir uma arte de resistência, tenta encontrar um ponto de equilíbrio entre a função social do artista e a produção estética. Tal projeto se localiza na busca por um diálogo ativo entre política e estética, o que se configura em termos cênicos a partir da efetividade da relação palco-platéia. Para além da influência dos debates intelectuais dos idos de 1980 nesse discurso do encenador, é preciso reaver a importância de Brecht. Ainda na polêmica com Lukács, o dramaturgo aproxima os conceitos de popular e realismo, ressaltando que eles são constituídos por meio da *práxis* dialética entre o vivido e a produção artística, por isso não são dados *a priori*, mas construídos de acordo com o devir histórico. A não segregação entre arte e sociedade, bem como a indissociabilidade entre forma e conteúdo por meio da historicização entendida e priorizada por Brecht, leva Peixoto a não encapsular os conceitos e a avaliar a posição do intelectual como aquele que propicia o debate, ao contrário daquele que dita regras, faz determinações ou recupera pressupostos políticos utilizados no passado. O dramaturgo não entende o popular a partir de avaliações dicotômicas como opressores x oprimidos, ou coisas do gênero. Para ele, o “povo”, as massas trabalhadoras, são protagonistas de seus próprios destinos, o que é condição chave para seu teatro. Por essa análise é possível perceber que toda e qualquer forma de esclarecimento que priorize prescrições e não deliberações são rebatidas, pois o que interessa é o debate crítico e consciente, o qual, por sua vez, torna visível a mutabilidade social.

Em uma de suas respostas a Lukács, Brecht escreveu em 1937 um breve texto – *O popular e o realista* –, em que esclarece suas posições em torno da proposta de uma arte popular engajada, reiterando a posição de que o homem é o responsável por si mesmo:

material com que se reveste determinado conteúdo e, portanto, não se poderia, se a intenção era atingir a um público popular, ignorar sua linguagem. Os artistas cepecistas intensificaram a pesquisa em busca das formas do popular; como resultado, o teatro cepecista surge sob o signo do teatro de revista, mas também com influências do circo, teatro de feira, *agit-prop* e teatro épico. Na literatura, há uma busca pelo cordel; nas artes plásticas, uma relação com a xilogravura; no cinema, busca-se a linguagem das chanchadas; e, na música, a retomada do samba dos ‘morros’”. (Grifos nossos) (VIEIRA, Thaís Leão. **Vianinha no Centro Popular de Cultura (CPC da UNE): nacionalismo e militância política em Brasil – Versão Brasileira** (1962). 2005. 154 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2005, f. 35-36.)

⁷⁴ PEIXOTO, Fernando. **Teatro em Movimento**. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 70.

Nossa concepção de popular se refere ao povo, que não só está inteiramente envolvido num processo de desenvolvimento, como está na verdade dominando-o, forçando-o e decidindo-o. Temos em mente um povo que está fazendo a História, transformando o mundo e a si próprio. Temos em mente um povo combatente e também um conceito combatente de popularidade⁷⁵.

É evidente a conceituação de “povo” e “popular” por meio da ação e da transformação social. Aqui ninguém aparece como ser passivo que necessita do auxílio de intelectuais capazes de “o tornar povo”, levando-o ao esclarecimento, ou à verdade quanto às suas possibilidades de ação política. O caráter popular não é desprovido de dinâmica e o “povo” não está confuso à espera do intelectual. Brecht continua:

O Popular é inteligível para as amplas massas / apropria-se de suas próprias formas de expressão e as enriquece / adota e consolida seu ponto de vista / representa os setores mais progressistas do povo, de tal forma que pode liderá-lo e ser inteligível aos outros setores também / liga-se à tradição e a leva adiante / entrega as conquistas da camada dominante às camadas do povo que estão lutando pela hegemonia⁷⁶.

A inteligibilidade ressaltada por Brecht envolve a combinação dos interesses populares com a expressão artística, o que não significa pura e simplesmente a defesa do “povo” explorado e espoliado, mas a compatibilidade de interesses entre o artista e o receptor, assim como a análise e o enriquecimento das formas de expressão. Dessa forma, o destinatário da arte popular não é exclusivamente “o povo”, mas todos aqueles que têm por princípio a transformação social. No Brasil de 1970, são os interessados em lutar pelo retorno ao Estado de Direito. Brecht favorece, ao mesmo tempo, a criação artística e a ampliação do repertório estético por meio do desenvolvimento/enriquecimento daquilo que chama de “tradição”, ou seja, não se deleita em formulações a-históricas – crítica a Lukács –, mas procura enriquecê-las do ponto de vista da historicidade e da criação artística. “O povo”, em sua luta cotidiana, está apto a apreender novas linguagens, desde que haja convergência de interesses. Repensar o conceito de popular não significa, para Brecht, a recusa da função pedagógica do teatro, implica não alçar o didatismo acima da diversão e acima dos conceitos, pois, ao valorizar a relação dialógica entre palco e platéia, acredita na aprendizagem mútua, no diálogo e não em normas.

⁷⁵ BRECHT, Bertolt. **Teatro Dialético**: ensaios. Seleção e Introdução de Luiz Carlos Maciel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p. 117.

⁷⁶ Ibid., p. 117-118.

Em *Diálogo de “A compra do latão”*, Brecht construiu o personagem *Iluminador*, que se aproxima da figura do “povo”, trabalhador que desenvolve suas atividades durante o tempo em que os demais personagens conversam sobre as possibilidades de transformações teatrais. É significativa a maneira como o dramaturgo o apresenta: “El Iluminador representa al nuevo público. Es un trabajador y no está conforme con el mundo”⁷⁷. É evidente a proximidade entre “povo”, trabalhadores e o público teatral. O personagem permanece em silêncio durante quase todo o diálogo, o que não significa que seja uma presença passiva diante do debate que se desenvolve à sua volta. Enquanto todos conversam, ele continua desmontando cenários, sempre trabalhando e deixando evidente a posição de que “o povo” está “transformando o mundo e a si próprio”. Não é um personagem que aceita de forma indiferente aquilo que escuta, pelo contrário, nas poucas vezes em que fala, emite sua opinião e, além disso, a última fala de todo o diálogo é sua.

Ao chamar a atenção para a relatividade do conceito de popular, Fernando Peixoto parece também se aproximar das discussões de Brecht sobre esse mesmo assunto, pois, como foi visto, não toma o conceito como “categoria estética” nem como algo desprovido de historicidade. Além disso, fica evidente nas palavras dos dois teatrólogos a ausência de uma pureza do popular, que é entendido em interação com o social. Se a construção artística se efetiva por meio da inter-relação entre arte e sociedade, não se pode elidir do popular os seus possíveis intercâmbios com as mais diversas linguagens. Além disso, seria tolice procurar alcançar “o popular” em contraposição ao “erudito”, pois, como bem diz o historiador Roger Chartier, “estes cruzamentos não devem ser entendidos como relações de exterioridade entre dois conjuntos estabelecidos de antemão e sobrepostos [...], mas como produtores de ‘ligas’ culturais ou intelectuais, cujos elementos se encontram tão solidamente incorporados uns aos outros como nas ligas metálicas”⁷⁸. Brecht parece compreender esse amálgama social, o que possibilita a Peixoto, em sua releitura do dramaturgo alemão, repensar as formulações sociais como algo historicamente dado e não se deixar levar por conceitos que, se usados apressadamente, sem historicizá-los, tornam-se abstratos e, de fato, anacrônicos.

O essencial na formulação de um teatro realista, crítico, nacional e popular em Fernando Peixoto por meio da leitura de Brecht é a consistência da proposta do encenador brasileiro a partir de sua própria realidade. Peixoto, interpretando o método de análise do teórico e

⁷⁷ BRECHT, Bertolt. **Escritos sobre teatro**. Selección de Jorge Hacker, Traducción de Nélida Mendilaharsu de Machain. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1976, v. 02, p. 104.

⁷⁸ CHARTIER, Roger. **A História Cultural entre práticas e representações**. Tradução de Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990, p. 56.

dramaturgo alemão, recusa toda e qualquer espécie de normatividade estética, valoriza a transitoriedade das ações humanas e reafirma a proposta de Brecht de propiciar a transformação social por meio do debate crítico e de experiências estéticas. Além disso, não toma os escritos do teatrólogo como seu único instrumento de trabalho, não o entende como um método fechado, mas sim como estímulo para a criação artística e valorização do espectador. Dessa forma, demonstra que não existe um momento específico para o teatro épico no Brasil, pois, por meio do valor dado à historicidade, esse teatro não se resume a uma fórmula.

Possibilidades do teatro engajado na década de 1970

Diante das discussões apresentadas, um questionamento faz-se necessário: o que torna a compreensão e (re)significação de Bertolt Brecht por Fernando Peixoto significativas do ponto de vista da produção teatral brasileira na década de 1970? Como foi apresentado, para além de sua especificidade interpretativa e compreensão da historicidade do pensamento de Brecht, Peixoto possui larga carreira teatral e extensa experiência cênica, o que lhe permitiu recuperar os escritos de Brecht dando-lhe o caráter de produtor e não somente o de autor, para utilizar as expressões de Walter Benjamin⁷⁹. Assim, consciente da posição que socialmente ocupava nos anos de 1970, também tornou-se produtor em sua (re)significação da obra brechtiana, pois intentou transformar seus espectadores em observadores críticos e não meros consumidores. Não foi solidário, como intelectual engajado, foi crítico e estimulou o debate. Frente a isso cabe recuperar algumas análises sobre a recepção do teatro épico no Brasil.

A pesquisadora Iná Camargo Costa desenvolve sua reflexão sobre as possibilidades do teatro épico na dramaturgia brasileira delimitando um recorte temporal bastante definido: de 1958, ano em que foi encenada a peça *Eles não usam black-tie* (Gianfrancesco Guarnieri) pelo Teatro de Arena, a 1968, marcado pela encenação de *Roda Viva* (Chico Buarque). Nesse interregno, a autora entende que as propostas de Brecht vão adentrando a cena brasileira a partir de uma dada “leitura conservadora” que ditou os parâmetros da recepção de sua obra no Brasil. De acordo com ela, os artistas brasileiros “pareciam mais preocupados em saber se um espetáculo (e o trabalho do ator) deve ou não procurar estabelecer *empatia* com o público do

⁷⁹ Cf. BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. Conferência pronunciada no Instituto para o Estudo do Facismo, em 27 de abril de 1934. in: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura** – Obras escolhidas. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, v. 01, p. 120-136.

que em reconstituir e conhecer o *processo* que levou Brecht a realizar uma crítica tão devastadora ao teatro que chamou aristotélico”⁸⁰. O que alicerça esse tipo de reflexão é a idéia de que existe uma distância bastante ampla entre a realidade social vivenciada por Brecht, a qual lhe proporcionou elaborar toda sua poética teatral, e a sociedade brasileira dos anos de 1960. De fato, as distâncias são amplas, o que não significa que isso delimite ou impossibilite uma dada recepção ou continuidade das avaliações brechtianas. Na verdade, o que se configura em torno da expressão “teatro épico” é um tipo de tradição, pois o que está em jogo é uma específica interpretação da prática teatral. Essa tradição não pode ser entendida como uma idéia pura e sem interferências interpretativas. O próprio Brecht nunca buscou um sentido unívoco para a expressão “teatro épico”; pelo contrário, constantemente reavaliou sua prática teatral. Desse ponto de vista, tentar encontrar “o” significado do épico em Brecht e sua possível transposição para o Brasil é uma tarefa inglória, visto que os sentidos são construídos historicamente, e não dados ou sistematizados por seus autores⁸¹.

Para “desmistificar” a busca por uma determinada continuidade do teatro épico, pode-se recorrer aos escritos de Raymond Williams, que, ao avaliar o significado que foi atribuído ao longo do tempo para a palavra tragédia, explicita com clareza as distâncias que existem entre os conceitos de “tradição” e “continuidade”:

O que está implicado, aqui, é mais a compreensão de que uma tradição não é o passado, mas uma interpretação do passado: uma seleção e avaliação daqueles que nos antecederam, mais do que um registro neutro. E, se assim é, o presente, em qualquer época, é um fator na seleção e na avaliação. Não é o contraste, mas a relação entre o moderno e o tradicional aquilo que interessa ao historiador da cultura⁸².

⁸⁰ COSTA, Iná Camargo. **A hora do teatro épico no Brasil**. São Paulo: Paz e Terra, 1996, p. 43.
Essa idéia de desajuste da recepção de Brecht no Brasil é também compartilhada por Roberto Schwarz: “Como sabem os tradutores, a linguagem nua dos interesses e das contradições de classe, que imprime a nitidez *sui generis* à literatura brechtiana, não tem equivalente no imaginário brasileiro, pautado pelas relações de favor e pelas saídas da malandragem. A inteligência de vida que está sedimentada em nossa fala popular tem sentido crítico específico, diferente da gíria proletária berlinense, educada e afiada pelo enfrentamento de classe. Conforme um descompasso análogo entre as respectivas ordens do dia, o nosso zé-ninguém precisava ainda se transformar em cidadão respeitável, com nome próprio; ao passo que para Brecht a superação do mundo capitalista, assim como a disciplina da guerra de classes, dependiam da lógica do coletivo e da crítica à mitologia burguesa do indivíduo avulso. Em suma, as constelações históricas não eram iguais, embora a questão de fundo – a crise na dominação do capital – fosse a mesma, assegurando o denominador comum”. (SCHWARZ, Roberto. Altos e baixos da atualidade de Brecht no Brasil. In: _____. **Seqüências brasileiras**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 120-121.)

⁸¹ JAUSS, Hans Robert. **A História da Literatura como provocação à Teoria Literária**. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

⁸² WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. Tradução: Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 34.

As possibilidades de efetivação das propostas de Brecht em outros tempos e espaços sociais não dependem exclusivamente de seus escritos. A interpretação, obviamente, recai sobre o presente, portanto interpretar o teatro épico não significa encontrar uma suposta totalidade, mas olhar crítica e historicamente para aquilo que chega ao presente.

Em outro momento de sua análise, Costa é enfática ao avaliar o teatro épico no pós-1964:

Forjado, assim como o teatro de Piscator, no interior da luta de classes, o teatro de Brecht é uma arma nessa luta. Quando o movimento entra em eclipse – ocorrência *normal* depois de uma derrota como a de 1964 – não são muitos os capazes de perceber *como* continuar usando essa arma nas novas condições políticas de produção cultural. A história da dramaturgia brasileira nos anos [19]60 mostra que poucos dos que se engajaram nessa luta conseguiram sobreviver esteticamente à derrota⁸³.

Mais uma vez entram em questão as possibilidades interpretativas do teatro épico. A efetividade de uma proposta estética não é encontrada somente em determinados momentos sociais, mas se torna possível desde que seu autor se transforme em produtor, ou seja, o autor não dita regras ou preceitos, porém colabora em um dado processo histórico que pode ser completamente diferente ou distante daquele em que foi forjada a proposta estética. A (re)significação de Brecht por Peixoto é um exemplo claro de que o pesquisador não trabalha com sentidos encapsulados, pois o que chega a ele não é o passado, mas sua interpretação. O próprio dramaturgo não detinha em suas mãos “o” significado do teatro épico, visto que esse é um conceito historicamente construído desde os gregos⁸⁴. Da mesma forma, Fernando Peixoto não procurou encontrar “o” épico como uma pedra preciosa, visto que dramaturgo e encenador entenderam a sutileza do processo histórico. O que está em jogo nessa discussão em que se lêem as avaliações de Costa por meio da argúcia teórica de Williams é a evidência de que não existe um determinado momento do teatro épico no Brasil.

Fernando Peixoto recusou tratar Brecht como dogma, historicizou conceitos, esteve aberto para o aprendizado de outras propostas cênicas, não dividiu a obra do autor alemão entre dramaturgia e teoria e percebeu as dificuldades do teatro engajado no Brasil. Tudo isso lhe proporcionou um contundente trabalho de direção na década de 1970, sem se preocupar com a ausência de significados do teatro épico em um momento de repressão política e modernização conservadora, como afirmou Iná Camargo Costa, pois para ele, assim como

⁸³ COSTA, Iná Camargo. **A hora do teatro épico no Brasil**. São Paulo: Paz e Terra, 1996, p. 138.

⁸⁴ Cf. ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

para Walter Benjamin, “o teatro épico não reproduz condições, mas as descobre”⁸⁵. Em suma, Peixoto compreendeu a obra de Brecht e a tornou compatível com sua proposta cênica, de maneira clara aceitou os projetos formulados pelo dramaturgo e, de fato, fez dele seu companheiro de trabalho. Para a produção teatral brasileira da década de 1970, a (re)significação de Bertolt Brecht pelo encenador brasileiro significou a efetividade e a possibilidade do engajamento teatral brasileiro a partir de outros referenciais, diferentes daqueles dos anos de 1960. A análise do espetáculo *Tambores na Noite* de 1972, no próximo capítulo, elucidará os significados que envolvem a teatralidade de Brecht nos anos de 1970.

⁸⁵ BENJAMIN, Walter. O que é teatro épico? Um estudo sobre Brecht. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura** – Obras escolhidas. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, v. 01, p. 81.

Em março de 1972, o Studio São Pedro trouxe a público o espetáculo *Tambores na Noite*, dirigido por Fernando Peixoto e com elenco formado basicamente por atores advindos do Teatro de Arena. Como toda obra artística, o processo que envolve sua elaboração possui etapas que, no caso do teatro, transcendem o próprio espetáculo e abrangem uma temporalidade maior do que o período em que esteve em cartaz, principalmente no que se refere à sua edificação. Por isso, recuar no tempo e recuperar tal procedimento é indispensável quando se tem por objetivo valorizar a construção simbólica como propiciadora de práticas sociais. No entanto, antes de se analisar a prática cênica, bem como o significado político e ideológico do espetáculo de 1972, além de sua recepção pela crítica especializada, um questionamento inicial se faz necessário: o que tornou possível a aproximação da realidade apresentada pelo texto de Bertolt Brecht com o Brasil da ditadura militar?

A afinidade temática e temporal entre o texto dramático *Tambores na Noite* e o espetáculo brasileiro pode ser percebida por meio do valor dado aos possíveis diálogos entre obra de arte e sociedade, o que não exclui da análise as especificidades históricas, mas as aprofunda na medida em que se recusam as linearidades temporais ou os determinismos temáticos e estéticos em favor de inter-relações e “estratégias simbólicas que determinam posições e relações e que constroem, para cada classe, grupo ou meio, um ‘ser-percebido’ constitutivo de sua identidade”¹.

São as posições políticas e sociais do diretor, produtor, atores, cenógrafo e demais agentes envolvidos na construção do espetáculo de 1972 que os levaram a recuperar uma peça escrita em 1919. Assim, elaborando uma dada identidade, esse grupo apresentou ao público brasileiro uma proposta de discussão em que procurou colocar em debate a situação por ele vivenciada. Partiu de seu presente e, em um “momento de perigo”, buscou no passado a malograda revolta Spartakista como forma de quebrar o *continuum* de progresso da história e “arrancar a tradição ao conformismo”. Enfim, à maneira de Walter Benjamin, os responsáveis pela encenação de *Tambores na Noite* perceberam o risco que corriam nos idos de 1970 e se apropriaram de uma reminiscência do passado com o intuito de restituir à história sua dimensão libertadora, pois bem compreenderam que até “os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer”². Como avaliou Michael Löwy,

¹ CHARTIER, Roger. **À Beira da Falésia**: a história entre certezas e inquietude. Tradução de Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002, p. 73.

² BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura – Obras escolhidas. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, v. 01. p. 222-232.

Do ponto de vista dos oprimidos, o passado não é uma acumulação gradual de conquistas, como na historiografia “progressista”, mas sobretudo uma série interminável de derrotas catastróficas; esmagamento da sublevação dos escravos contra Roma, da revolta dos camponeses anabatistas no século XVI, de junho de 1848, da Comuna de Paris e da insurreição spartakista em Berlim em 1919³.

Na mesma linha, o passado brasileiro também não é um acúmulo de conquistas, o que, em parte, não foi somente apreendido, mas também vivenciado pelas pessoas envolvidas no espetáculo, principalmente no caso de Fernando Peixoto, que presenciou a derrota dos projetos culturais de esquerda do período que antecedeu 1964, e também aqueles que se desenvolveram, a partir de outras bases intelectuais, por volta de 1968. Longe de uma sobreposição de triunfos, o passado guarda inúmeras derrotas, as quais, em momentos dados, relampejam de forma rápida e fugaz se apresentando ao presente como uma possibilidade. Passado e presente se aproximam, não por meio de apressadas e anacrônicas associações, mas sim por meio de uma “centelha de esperança”, pois “em um momento de perigo supremo [o passado] apresenta-se [como] uma constelação salvadora”⁴. Certamente, para aquele grupo de artistas, a peça de Brecht representou, entre outras coisas, a possibilidade de recuperar a vivacidade do movimento spartakista, as incongruências que envolvem as relações entre indivíduo e sociedade e a necessidade do debate crítico, prerrogativa teórica do dramaturgo, tudo isso tendo como pressuposto o momento vivido e determinadas posições estéticas e políticas.

Por meio dos escritos de Walter Benjamin, pode-se dizer que o que tornou possível a aproximação entre um tema de 1919 e realidade brasileira do início da década de 1970 foi a crença na capacidade de transformação desta. O significado que Brecht deu ao movimento do pós-guerra na Alemanha não seria recuperado caso a apostasia fizesse parte do grupo que encenou *Tambores na Noite*. É a ânsia por mudanças, aliada a uma concepção não conformista do processo histórico, que aproxima as duas realidades. Movimento de aceitação e (re)significação, momento de retomada e reflexão, essas são as condições do trabalho de Peixoto e seu grupo, pois, afinal, “a citação do passado não era necessariamente uma obrigação ou uma ilusão, mas podia ser uma fonte formidável de inspiração, uma arma

³ LÖWY, Michael. **Walter Benjamin**: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005, p. 66.

⁴ Ibid., p. 68.

cultural poderosa no combate presente”⁵. Dessa forma, tendo Benjamin como inspiração inicial, procurar-se-á, neste capítulo, retomar e avaliar o significado histórico do espetáculo dirigido por Fernando Peixoto em 1972.

Fernando Peixoto, Theatro São Pedro e Núcleo 2: uma proposta de engajamento teatral

Fernando Peixoto, reconhecido no início dos anos de 1970 por seu trabalho junto ao Teatro Oficina durante quase toda a década de 1960, é importante figura no processo de criação cênica do espetáculo *Tambores na Noite*. Não somente porque ocupa a posição de diretor, mas porque naquele momento já possuía um trabalho consolidado de engajamento teatral e, fundamentalmente, significava, para os atores do Núcleo 2 do Arena, a possibilidade de formar, em consonância com o Theatro São Pedro, um núcleo de trabalho constante. Uma façanha para os anos negros da Ditadura Militar, que colocava em prática seus objetivos de castrar as mais diversas formas de oposição ao regime. Percebe-se, portanto, que, para além de um significado político e ideológico, o espetáculo possuía um sentido prático que diz respeito ao modo de se fazer teatro engajado na década de 1970. As pessoas envolvidas naquele projeto acreditavam na capacidade e na necessidade de se consolidar um grupo com metas estéticas e políticas a serem trilhadas.

É evidente que o interesse em materializar um espaço de trabalho estável não era uma tarefa das mais simples e incluía uma grande dose de desafio, visto que as ações governamentais que priorizavam o abafamento do pensamento crítico eram amplas e possuíam ramificações diversas e sutis que interferiam diretamente no processo de criação, principalmente no que se refere à sua política financiadora. Diante dessas dificuldades, o interesse não partia somente dos jovens atores preocupados com o alinhamento entre discussão política e estética. Ao contrário, produtor e diretor tinham bastante empenho nessa triangulação, pois significava, entre outras coisas, um campo aberto à pesquisa da linguagem cênica, à experimentação, ao trabalho em equipe e à busca por um teatro que valorizasse a discussão entre palco e platéia, mesmo em condições políticas adversas a esse tipo de projeto.

Os primeiros contatos entre Fernando Peixoto e os indivíduos que se juntaram em torno do São Pedro partiram do Núcleo 2 e de Maurício Segall, que tinha por objetivo fazer daquele

⁵ LÖWY, Michael. **Walter Benjamin**: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005, 121.

espaço um campo privilegiado de discussão política por meio das artes⁶. Durante quase toda a década de 1970 as realizações do Theatro São Pedro foram além da efetivação de espetáculos: uma sala menor foi construída, o Studio São Pedro, onde eram desenvolvidos trabalhos experimentais; foi criado um jornal de teatro, *A Imprecação*, de periodicidade mensal e com tiragem de vinte a vinte e cinco mil exemplares e, além disso, concursos de Fotografia de Teatro, concurso de dramaturgia e um Festival Nacional de Filmes Super 8 foram patrocinados pelo grupo da Barra Funda. Durante certo tempo, o São Pedro teve seus próprios diretores, cenógrafos, dramaturgos e atores. Entre as pessoas que lá trabalharam, destacam-se os nomes de Hélio Eichbauer, Gianni Ratto, Carlos Queiroz Telles, entre outros. De acordo com Marco Antônio Guerra⁷, Maurício Segall conseguiu efetivar as atividades do Theatro São Pedro a partir de duas vertentes que se cruzaram no final da década de 1960: a instabilidade dos grupos teatrais e a repressão política. Partindo, portanto, do imperativo de que era preciso valorizar a produção teatral engajada por meio de bases teatrais consistentes fundamentadas em uma realidade de grupo e em uma companhia, senão estável, pelo menos constituída por pessoas que tivessem objetivos convergentes, nada mais claro que convidar uma que tivesse participado praticamente de quase todos os momentos criativos do Teatro Oficina e, sem dúvida, havia interferido intelectualmente na produção desse grupo. Fernando Peixoto poderia trazer ao pessoal do São Pedro sua experiência e intelectualidade acumuladas em anos de trabalho no grupo dirigido por Zé Celso Martinez Corrêa. Diante disso, é preciso questionar: o São Pedro tornava-se, de fato, um grupo?

As formas das produções teatrais e a probabilidade da convergência de idéias em torno de um grupo de trabalho nos idos de 1970 foi tema discutido e avaliado inicialmente por

⁶ Construído em 1917, no bairro da Barra Funda em São Paulo, o prédio do Theatro São Pedro em fins da década de 1960, bastante deteriorado e em vias de demolição, foi alugado pelo Papyrus, grupo formado em meados de 1960 por Maria José de Carvalho (diretora), Lélia Abramo, Marcos de Salles Oliveira e Vicente Amato Filho, que tinha por objetivo transformar o imóvel em centro de artes. Após sofrer sérias dificuldades financeiras, o Papyrus desistiu de seu objetivo e, a partir de então, Maurício Segall, Beatriz Segall e Fernando Torres tornaram-se os novos produtores do São Pedro, tendo esse último participado somente de três produções: *Um inimigo do povo* de Ibsen (1969), *A longa noite de cristal* de Oduvaldo Vianna Filho (1970) e *O interrogatório* de Peter Weis (1970).

⁷ GUERRA, Marco Antônio. **Carlos Queiroz Telles: História e Dramaturgia em cena** (Década de 70). São Paulo: Annablume, 1993.

Ainda sobre o Theatro São Pedro, consultar:

THEATRO SÃO PEDRO: resistência e preservação. 2. ed. São Paulo: Retrato Imaginário Publicidade e Comunicação, 2000.

SEGALL, Maurício. **Controvérsias e Dissonâncias**. São Paulo: Boitempo/Edusp, 2001.

PATRIOTA, Rosângela. Espaços cênicos e políticos em São Paulo nas décadas de 1960 e 1970: Teatro de Arena – Teatro Oficina – Teatro São Pedro. **ArtCultura**, Uberlândia/MG, v. 4, n. 4, p. 163- 172, jun. 2002.

Mariângela Alves de Lima⁸. Partindo do princípio da crítica à divisão de tarefas e tendo as produções dos anos de 1960 como pressuposto para o teatro político, a autora constata que na década de 1970 prevaleceram duas formas diferentes de produção: *os grupos e as empresas*.

E é dentro do grupo de teatro, onde *o que* dizer tem a mesma importância do *como* dizer, que as características da década aparecem de forma mais aguda e conflitante. Cada nova produção gerada por um grupo, muitas vezes sem o subsídio de um texto oferecido por um dramaturgo e sem a garantia de um circuito de distribuição, suscita um frenesi exploratório que põe em pauta todas as questões do teatro, começando por definir novamente a sua função ideal. Muitas vezes o grupo, que não tem um projeto social definido (porque não consegue vislumbrar a viabilidade desse projeto), faz um espetáculo em que a questão social é o resíduo mais importante da obra. Simplesmente porque pensa tanto, revê tantas coisas, que acaba chegando não só a uma única imagem, mas a vários campos que abarcam as questões mais interessantes da vida social.

Neste ponto se situa talvez a distinção operacional mais importante entre o grupo de teatro e a empresa teatral. A empresa teatral funciona ainda como se fosse a detentora dos signos que compõem uma linguagem e como se fosse possível deter os signos que compõem uma linguagem. Possui uma herança, um cabedal solidificado pela convenção que é, ao mesmo tempo, a sua riqueza e a sua profissão. Tem um método de trabalho que segue invariavelmente as mesmas etapas e onde o artista se encaixa respeitando principalmente o cronograma⁹.

Por esta ótica, fica claro que há uma contraposição entre o “teatro dos grupos”, onde “a questão social é o resíduo mais importante”, e o “teatro das empresas”, onde impera a produção em escala e, por isso, sem significados sociais mais amplos. Se se deixar de lado a análise do processo como um todo e buscar uma discussão mais pontual será possível perceber que a reflexão da autora possui um forte cunho generalizador e, ao mesmo tempo, polarizador. O caso do Theatro São Pedro é emblemático, pois, apesar de ter um produtor e, portanto, se organizar de acordo com uma “empresa”, no grupo não havia a centralização daquilo que Lima chama de “signos que compõem uma linguagem”, pois as pessoas que lá trabalhavam não possuíam um método como modelo pré-estabelecido que significasse produção em escala, o que torna mais complexa a contraposição entre *grupos* e *empresas*. Isso pode ser observado pelas palavras do ator Celso Frateschi, que foi integrante do Núcleo 2 e contratado do São Pedro:

⁸ LIMA, Mariângela Alves de. Quem faz o teatro. In: NOVAES, Adauto. (Org.). **Anos 70:** ainda sob a tempestade. Rio de Janeiro: Aeroplano/Editora Senac Rio, 2005. p. 234-259.

⁹ Ibid., p. 253-254.

Ele [Maurício Segall] conseguiu juntar em torno dele pessoas muito interessantes: o Fernando [Peixoto], o Gianni Ratto, atores como Sérgio Mamberti, como o [Renato] Borghi, como Ester Góes, toda essa molecada que tinha saído do Arena [Núcleo 2], Antônio Pedro, a própria Beatriz [Segall]. Ou seja, um grupo muito grande de artistas, que pensava um pouco como reagir àquele momento muito violento que a gente estava vivendo, que era o começo do governo Médici. E, ao mesmo tempo, ele conseguia juntar todo um grupo de intelectuais que refletiam sobre o fazer teatral. Então, eu me lembro na minha extrema juventude lá, eu devia ter acho que 20 anos, participando de reuniões de decisão de repertório e quem participava era Vitor Knoll, era o [José Arthur] Gianotti, era todo esse pessoal do Cebrap, Chico de Oliveira, que tinha discussões pra saber que texto montar, qual era o mais adequado. Tinha um esforço ainda de um grupo grande de intelectuais tentando pensar o teatro, tentando fazer a coisa funcionar¹⁰.

Ao apontar para a existência de uma discussão ampla sobre o fazer teatral, em que não se comprometiam apenas atores, diretores e produtores, mas também intelectuais, Frateschi fissa a avaliação de Lima, o que torna possível dizer que o São Pedro, como núcleo de trabalho da década de 1970, não se “encaixa” em nenhuma das avaliações da autora: não é um *grupo* porque não possui um processo de trabalho coletivizado¹¹ e também não é uma *empresa*, visto que o discurso do ator chama a atenção para um método de trabalho variável.

¹⁰ FRATESCHI, Celso. Entrevista concedida aos professores Dr^a Rosangela Patriota Ramos e Dr. Alcides Freire Ramos em 19 de nov. de 2001, p. 03.

¹¹ A produção coletiva é realçada por Mariângela Alves de Lima nos seguintes termos: “Primeiramente a responsabilidade igual de todos os participantes elimina uma série de especificidades normalmente atribuídas a cada participante. A tendência é eliminar, ou tentar eliminar, as funções de cenógrafo, figurinista, iluminador, autor e ator. Na medida em que o espetáculo veicula um consenso interpretativo, todos os participantes devem estar capacitados para opinar em cada área do espetáculo e, se possível, para passar das palavras à ação”. (LIMA, Mariângela Alves de. Quem faz o teatro. In: NOVAES, Adauto. (Org.). **Anos 70**: ainda sob a tempestade. Rio de Janeiro: Aeroplano/Editora Senac Rio, 2005, p. 247.) A participação de todas as pessoas envolvidas no processo de elaboração de um espetáculo não significa, necessariamente, a ausência de funções específicas. No caso da passagem citada, percebe-se o valor dado aos grupos de criação coletiva dos anos de 1970 em detrimento de outras formas de produção. De acordo com a autora, os grupos que priorizaram a coletivização do trabalho estão embrionariamente ligados a “exemplares” da década de 1960, em especial o Teatro de Arena e os Centros Populares de Cultura, o que torna suas produções mais significativas. Assim, acaba tomando estes como matrizes para justificar a criação e a ação de trabalhos como o do *Asdrúbal Trouxe o Trombone*, grupo criado em 1974 por Hamilton Vaz Pereira, Regina Casé, Jorge Alberto Soares, Luiz Artur Peixoto e Daniel Dantas. Em outro momento, Lima afirma: “Enquanto os grupos mais avançados da década anterior, como por exemplo, o Arena, tinham um projeto ideológico para o país que norteava a construção das obras, os grupos da década de [19]70 mal conseguem definir a sua própria imagem no espelho e no tempo. Não podem, como o Arena, ensinar alguma coisa a seu público nem propor atitudes que considerem válidas para transformar a face do mundo. No máximo podem oferecer eles mesmos um espelho em que o público se veja refletido e possa, a partir desse reflexo, compreender-se um pouco melhor, ou então entregar-se à angústia de não conhecer a própria identidade”. (Ibid., p. 251.) Apesar de não alcançar a mesma profundidade ideológica do Arena, a autora toma a criação coletiva como a mais apropriada, senão a única, para o momento, visto que nela se localiza a possibilidade de um diálogo com a platéia, senão crítico, pelo menos interrogador. Sobre os grupos de criação coletiva dos anos de 1970, consultar:

FERNANDES, Sílvia. **Grupos Teatrais - Anos 70**. Campinas/SP: Ed. Unicamp, 2000.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Asdrúbal Trouxe o Trombone**: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

Para além dessa constatação é preciso considerar o significado da análise daquela autora e do rememorar do ator. Os dois partem de pontos de vistas diferentes. Enquanto a primeira procura fazer uma avaliação da produção teatral na década de 1970, o segundo fala de uma experiência precisa, o que demonstra o peso “do lugar” de onde o autor se pronuncia¹². Lima, sendo parte integrante de um projeto intelectual que visava refletir sobre a cultura dos anos de 1970, homogeneiza a produção teatral do período tendo por princípio um tipo ideal de teatro engajado. A historiadora Rosangela Patriota, por sua vez, chama a atenção para uma oposição que, “até hoje, organiza a maioria dos estudos sobre teatro brasileiro, a saber: *teatro comercial x teatro de vanguarda e/ou teatro de idéias*”¹³, o que deixa transparecer que a “qualidade” artística e o engajamento se localizam naquelas propostas que se mantêm fora do esquema comercial¹⁴. Já o depoimento de Frateschi aponta para outra perspectiva, visto que ele fala de sua própria vivência com a prática teatral no São Pedro, onde certamente não existia determinação de idéias por parte dos produtores, mas predominava um plano de trabalho mais abrangente do que aquele apresentado pela autora. Cabe aqui uma indagação: como avaliar a existência de um projeto como o do São Pedro, que se preocupava com o fazer teatral ao mesmo tempo em que, pela análise de Lima, era uma “empresa”? Como aliar a preocupação estética e temática com um grupo que possuía um produtor e um “plano” de produção? Além de se perceber a historicidade e o objetivo da avaliação de Lima, realçadas pelas palavras de Frateschi, o trabalho de direção de Fernando Peixoto nos anos de 1970 deixa vislumbrar uma resposta a essas questões.

É claro que os problemas financeiros do teatro do pós-1964 são sérios e, por isso mesmo, são lembrados por Peixoto em vários textos nos quais deixa transparecer seu descontentamento com a situação incerta da produção teatral custeada pelos órgãos

¹² A inspiração para esta avaliação é propiciada por: CERTEAU, Michel de. **A Escrita da História**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

¹³ PATRIOTA, Rosangela. Empresas, companhias e grupos teatrais no Brasil da década de 1960 e 1970 – Indagações históricas e historiográficas. **ArtCultura**, Uberlândia/MG, v. 5, n. 7, jul./dez. 2003 – v. 6, n. 8, jan./jun. 2004, p. 118.

¹⁴ Quanto a esse assunto, a análise de Patriota conclui: “tanto na década de 1970, quanto nas anteriores, as atividades teatrais, no Brasil e em outros países do mundo, não são desenvolvidas de maneira uniforme. Isto significa dizer: no mercado de bens culturais convivem distintas maneiras de fazer teatro. Em uma mesma sociedade encontram-se: a) o teatro comercial; b) espetáculos de companhias financiadas pelo Estado ou por Fundações; c) trabalhos experimentais, desenvolvidos por grupos geralmente vinculados a instituições de ensino e de pesquisa; d) atividades artísticas de companhias e/ou grupos que almejam construir uma intervenção social e política por meio de suas montagens. Este trabalho, muitas vezes, é realizado de forma independente, mas, também, pode ser vinculado a partidos políticos, sindicatos, associações de bairro, etc.; e) teatro amador”. (Grifos nossos) (Ibid., p. 119.)

governamentais e também pelos empresários. Na verdade, a problemática que se coloca para o encenador é mais ampla que a prática de angariar fundos para a promoção de espetáculos, visto que o “tipo” de arte por ele produzida se contrapunha diretamente aos interesses dos governantes: “Para sobreviver desempenhando uma missão cultural o teatro precisa ser subvencionado. E largamente subvencionado. [...] Em última análise nenhum governo vai financiar um teatro contra si mesmo”¹⁵. Todavia, Peixoto dirigiu mais de quinze espetáculos durante os anos de 1970 sem perder de vista o tema do engajamento, ou seja, apesar da falta de subvenção e das “limitações” da “empresa teatral”, como apresentadas por Lima, uma carreira de engajamento teatral foi constituída dentro de um esquema de produção tido por “comercial”¹⁶. Cabe, portanto, questionar o que tornou possível essas encenações e quais os meios financeiros utilizados para que elas se efetivassem. Em entrevista concedida em novembro de 1980, o próprio encenador apresenta uma importante pista quando inquirido sobre as dificuldades de concretizar suas propostas no início daquela década:

Sinto um impasse: para fazer teatro profissional, preciso de um produtor. Para ter um produtor que aceite ou proponha o tipo de espetáculo que me interessa, que acho necessário hoje [1980], preciso de um produto ideologicamente comprometido com os valores que, geralmente, são os de alguém que não aceita o sistema capitalista, que acha que é necessário contribuir, através do processo cultural, para ampliar o debate ideológico no sentido de encaminhar a transformação da sociedade. Quem são os produtores que, hoje, assumem este posicionamento ideológico preciso? Lembro, na cabeça, um. Não posso dizer o nome (risos). Antes contestação era mercadoria. A gente sempre soube disso. Não somos tão ingênuos assim. Um espetáculo de oposição, quando passava pela censura, dava bilheteria”¹⁷.
(Grifos nossos)

Fica clara a estratégia de produção de 1970: o engajamento era mercadoria rentável aos produtores de arte, produzir um espetáculo dirigido, por exemplo, por Fernando Peixoto “dava dinheiro”. Essa é a primeira constatação de onde é possível dizer, portanto, que não se pode

¹⁵ PEIXOTO, Fernando. **Teatro em Pedacos**. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 298.

¹⁶ Os espetáculos dirigidos por Peixoto foram: *Don Juan* (Molière - 1970); *Tambores na Noite* (Bertolt Brecht - 1972); *O processo de Joana D’Arc em Rouen, 1431* (Bertolt Brecht - 1972); *A Semana* (Carlos Queiroz Telles - 1972); *Frei Caneca* (Carlos Queiroz Telles - 1972); *Frank V* (Friedrich Dürrenmatt - 1973); *Um Grito Parado no Ar* (Gianfrancesco Guarnieri - 1973); *Calabar, o elogio à traição* (Chico Buarque e Ruy Guerra - 1973, censurado dias antes da estréia); *Caminho de Volta* (Consuelo de Castro - 1974); *A Torre em Concurso* (Joaquim Manuel de Macedo - 1974); *Arena conta Zumbi* (Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal - 1976); *Ponto de Partida* (Gianfrancesco Guarnieri - 1976); *Mortos sem Sepultura* (Jean-Paul Sartre - 1977); *Coiteiros* (José Américo de Almeida - 1977); *Terror e Miséria do III Reich* (Bertolt Brecht - 1979); *Werther* (Massenet - 1979) e *Calabar, o elogio à traição* (1980).

¹⁷ PEIXOTO, Fernando. **Teatro em Movimento**. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 74.

iludir quanto às possibilidades de distanciamento entre capitalismo e engajamento, já que a união de ambos, além de ter sido possível, foi importante para a cultura de oposição na década de 1970, o que não significa a exclusão da qualidade artística e do engajamento. Afinal, a ausência de ingenuidade, para a qual Peixoto chama a atenção, colaborou para um tipo de produção em que produtores e atores trabalhavam próximos e a partir de uma situação dada. Esse mesmo ponto de vista é apresentado pelo ator Celso Frateschi, que demonstra a aliança entre a proposta temática e a validade intelectual no âmbito do São Pedro com o objetivo de “fazer a coisa funcionar”. A possibilidade de resistir às imposições dos militares certamente passou por mecanismos diversos, o que significa dizer que não existe um tipo de produção mais acertado que outro, visto que não há um modelo para o engajamento ou um método que garanta a qualidade estética. O processo histórico é complexo e possui sutilezas que não se enquadram em pré-conceitos, o que demonstra não só a possibilidade, mas também a efetividade da formação de um grupo de pessoas envolvidas com o teatro engajado a partir de um produtor.

Mais uma vez deve-se ressaltar que a avaliação de Mariângela Alves de Lima tem especificidades quanto a seus objetivos e à sua historicidade, o que não a invalida ou a torna inócua. Ela permite ao pesquisador do teatro brasileiro dos anos de 1970 a possibilidade de questionar a preconizada ausência de uma cena engajada nessa época, resultante da censura política ou da incerteza econômica e, também, deixa uma interrogação sobre o próprio significado de engajamento teatral. Além disso, depois de se respeitar a peculiaridade do escrito de Lima, o que fica é a percepção do tempo presente na construção das análises. Obviamente, o momento vivenciado pela autora proporcionou aquele tipo de exame, o que também é percebido no discurso de Frateschi e, igualmente, nesta pesquisa. São visões de um passado favorecidas pelo presente ou, como bem diz Carlos Alberto Vesentini¹⁸, pelo “tempo interpretador”. Por fim, a verticalização da pesquisa, distanciando-se de generalizações, demonstra o significado estético e político que se configurou em torno do Teatro São Pedro no início da década de 1970 e apresenta os nomes das pessoas que formavam o Núcleo 2 e o do diretor Fernando Peixoto como exemplos de “realidades” a serem descobertas e consideradas.

Voltando à formação do grupo produzido por Maurício Segall, é preciso considerar que a afinidade entre o Núcleo 2 e o São Pedro logicamente não é casual e, assim como no caso de

¹⁸ VESENTINI, Carlos Alberto. **A teia do fato**. Uma proposta de estudo sobre a Memória Histórica. São Paulo: Hucitec, 1997.

Peixoto, deve-se às suas concepções políticas, intelectuais e artísticas. Esse grupo se constituiu a partir de um curso para formação de atores, ministrado por Heleny Guariba e Cecília Thumim no Teatro de Arena, que tinha por princípio a pesquisa do teatro popular, mais precisamente a prática do teatro-jornal¹⁹. Os jovens atores – Hélio Muniz, Celso Frateschi, Edson Santana, Denise Del Vecchio e Dulce Muniz – se aproximavam da idéia de popularização da cena teatral com forte influência do *teatro de agitação e propaganda (agitprop)*, por meio do estudo de teatrólogos como Erwin Piscator e Brecht. Com o fim das atividades do Arena, esse grupo estabeleceu uma aproximação com Maurício Segall, que, por sua vez, tinha interesse de fazer do Studio São Pedro um espaço para o desenvolvimento de trabalhos experimentais, haja vista que o produtor se preocupava não só com o habitual espectador de teatro, mas também com a socialização das técnicas de representação, proposta do teatro-jornal que visava a atingir um público mais amplo²⁰.

No programa do espetáculo *Tambores na Noite* há um texto de apresentação do Núcleo, escrito em forma de telegrama, no qual é possível perceber o objetivo dos atores em aprofundar suas pesquisas sobre o teatro moderno por meio da encenação do texto de Brecht e do trabalho com o diretor Fernando Peixoto, e ao mesmo tempo encenar para um público que acreditava estar “vivo e ansioso”:

SAINDO DO ARENA E PENSANDO APROFUNDAR MAIS NOSSA LINHA DE PESQUISA VIMOS QUE DEVERÍAMOS VOLTAR À FONTE DO TEATRO MODERNO. PROCURAMOS E FOMOS PROCURADOS. QUERÍAMOS MONTAR O TEXTO QUE FERNANDO PEIXOTO QUERIA MONTAR: “TAMBORES NA NOITE”. BRECHT DE

¹⁹ De maneira concisa pode-se dizer que a técnica do teatro-jornal foi criada por Augusto Boal e desenvolvida por ele no período de 1965 a 1971 no Teatro de Arena, consistindo na transformação de notícias jornalísticas em cenas teatrais. Essa proposta é parte integrante das formulações do “Teatro do Oprimido”, criadas pelo diretor, e que visava a transformar o espectador em co-participante da representação. Sobre esse tema consultar: BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.

²⁰ Para a encenação de *Tambores na Noite* foram convidados três atores que não faziam parte do Núcleo: Abraão Farc, Cecília Rabelo e Renato Dobal. Após o espetáculo de 1972, o grupo foi contratado por Segall e passou a fazer parte da estrutura do São Pedro, onde trabalhou nas encenações *A queda da bastilha???* (criação coletiva) e *Frank V* (Friedrich Dürrenmat), ambas de 1973. Após esse período o grupo resolveu partir para itinerância pelos bairros periféricos da capital paulista, pondo em prática o *teatro-jornal*. Menções a esse assunto podem ser encontradas em:

GARCIA, Silvana. **Teatro da Militância: a intenção do popular no engajamento político**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

LIMA, Mariângela Alves de. História das Idéias. **Dionysos**. Rio de Janeiro: MEC/SEC/SNT, n. 24, dez., 1978. Especial: Teatro de Arena.

MOSTAÇO, Edélcio. **Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião**. Uma interpretação da cultura de esquerda. São Paulo: Proposta Editorial, 1982.

PEIXOTO, Fernando. Mesa III – Fernando Peixoto e Sérgio Carvalho. In: GARCIA, Silvana. (Org.). **Odisséia do teatro brasileiro**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2002. p. 77-105.

20 ANOS. JUSTAMENTE QUANDO A CRÍTICA DE BERLIM ABRIU A BOCA ESPANTADA: “UM TEATRO NOVO NASCEU NO MUNDO” DE OPORTUNA ATUALIDADE O TEXTO RESPONDIA A ALGUMAS QUESTÕES QUE VINHAM DE ENCONTRO AOS INTERESSES DO GRUPO. STUDIO SÃO PEDRO. ABRÃO FARC E CECÍLIA RABELO. RENATO DOBAL. EXCEPCIONAIS. NENHUMA DIFICULDADE PARA INTEGRÁ-LOS À FAMÍLIA JOVEM E DE RELATIVAMENTE POUCA EXPERIÊNCIA. COMPANHEIROS. BONS ATORES. A MEDIDA EXTRA. CONCENTRAÇÃO. VAMOS TRABALHAR PARA UM PÚBLICO QUE ACREDITAMOS VIVO E ANSIOSO²¹.

O que perpassa esse fragmento de apresentação do grupo é a possibilidade da pesquisa cênica e a efetividade do teatro como espaço de discussão e reflexão, pois o Núcleo vinha de experiências bem sucedidas com o teatro-jornal e a criação coletiva, ao mesmo tempo em que sentia o peso da repressão governamental ao pensamento crítico. Diante da situação que se configurava naquele momento, o texto de Brecht possuía, para o grupo, uma “oportuna atualidade”, pois colocava em questão, entre outras coisas, os meandros que envolviam as incertezas da militância política. Assim se delineava a confluência de idéias entre atores e produtor e, conseqüentemente, abria-se o caminho para a aproximação do diretor Fernando Peixoto.

Depois de trabalhar na encenação de *Na Selva das Cidades* pelo Teatro Oficina, em 1969, Peixoto foi convidado por Augusto Boal para viajar com o Teatro de Arena pelos Estados Unidos, México e Peru, encenando *Arena conta Zumbi* (Boal e Guarnieri) e *Arena conta Bolívar* (Boal). Nessa viagem, o encenador estabeleceu os primeiros contatos com os atores que compunham o Núcleo 2. Depois disso, ficava evidente, portanto, a triangulação de interesses no início dos anos de 1970: por um lado, existia um produtor que buscava a eficiência política e estética por meio das artes cênicas; por outro, um grupo de atores que se empenhava para a continuidade de suas atividades após o estilhaçamento de seu teatro de origem e, em meio a isso, a figura do ator e diretor Fernando Peixoto, que havia há pouco encerrado suas atividades no Teatro Oficina. A união se configurava em torno do valor estético, do debate social e da atuação política com vistas, obviamente, ao engajamento. Em 1970, Peixoto dirigiu *Don Juan* (Molière) no Oficina, enquanto o restante do grupo participava das filmagens de *Prata Palomares*, em Florianópolis. Esse período, que compreende a viagem com o Arena e a encenação de *Don Juan* e, posteriormente, a saída do encenador do grupo de Zé Celso, possui, para Peixoto, um significado estético bastante

²¹ NÚCLEO. TAMBORES NA NOITE PT BRASIL VG 1972 PT O NÚCLEO ESTÁ CHEGANDO. In: GUZIK, Alberto. PEIXOTO, Fernando. (Org.). **Programa de Tambores na Noite**. Edição Especial de Palco + Platéia. São Paulo: Estúdio Geprom, mar. 1972, não paginado.

complexo que envolve sua militância e que recai na temática do texto dramático de Brecht a ser encenado em 1972.

É fato que as discussões internas no Oficina estavam bastante acirradas desde a encenação de *Galileu Galilei* (1968)²², quando Zé Celso trouxe para o grupo jovens atores que participaram da montagem de *Roda Viva* (1968). O debate em torno dessa questão diz respeito ao significado estético das construções cênicas e seu relacionamento com a militância política. Não se pode esquecer que muitos intelectuais e artistas de esquerda, em fins da década de 1960, estavam ligados às lutas pelas liberdades democráticas e o retorno ao Estado de Direito. No Partido Comunista Brasileiro, principalmente após a realização, em 1967, de seu VI Congresso, convencionou-se chamar essa forma de luta de Resistência Democrática, que consistia, entre outras coisas, da composição de uma ampla união, cuja linha de frente deveria ser formada por operários, camponeses e a pequena-burguesia urbana em prol dos direitos de livre expressão, associação, reunião e organização de partidos políticos. Aos artistas e intelectuais foi dado importante papel, pois cabia a eles, seguindo uma idéia vanguardista de revolução, refletir e avaliar sobre o desempenho da militância. Assim, procurou-se, ainda dentro do PCB, criticar tanto a luta armada, por esta ser entendida como uma forma de ação que “copiava” modelos estrangeiros, em especial o caso cubano, e, em consequência, não compatível com a realidade brasileira, quanto a contracultura, que representava o “irracionalismo” artístico, principalmente porque localiza no indivíduo o centro de discussão política. Conforme essa militância, cabia aos artistas criticar o aventureirismo da luta armada, o “irracionalismo” e toda proposta estética que afastasse do realismo²³. No Oficina, a produção realista dos primeiros anos – *Pequenos Burgueses* (1963), *Andorra* (1964), *Quatro no Quarto* (1967) – foi quebrada com a encenação de *O Rei da Vela* (1967), *Galileu Galilei* (1968) e, principalmente, com *Na Selva das Cidades* (1969), que, segundo Peixoto, trazia uma “mistura” de Stanislávski, Brecht e Grotowski, um exemplo claro de arte “irracional”²⁴.

²² Sobre esta encenação, consultar: RIBEIRO, Nádia Cristina. **A encenação de Galileu Galilei no ano de 1968: diálogos do Teatro Oficina de São Paulo com a sociedade brasileira**. 2004. 157 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2004.

²³ Cf.: CARONE, Edgard. **O PCB (1964-1982)**. São Paulo: Difel, 1982, v. 03.

²⁴ Armando Sérgio da Silva, ao tratar da produção do Teatro Oficina, ressalta que, a partir do golpe militar de 1964, houve significativa alteração nas criações do grupo, visto que este se preocupou mais com as questões sociais, em detrimento das existenciais. Sob este aspecto, a elaboração cênica e a atuação dos atores foram priorizadas a partir do “realismo crítico” influenciado, principalmente, pelos escritos de Bertolt Brecht, haja vista que foi nesse período que José Celso e Renato Borghi viajaram para a Alemanha e tomaram contato com o trabalho do Berliner Ensemble. De acordo com Silva, “o fato é que, se anteriormente o que importava era o que o processo tinha a dizer aos próprios atores e apenas secundariamente lhes interessava o que a platéia precisava

Fernando Peixoto, como membro do PCB, vivenciou esse processo de militância política. No entanto, participou das encenações do Oficina que se distanciaram do realismo, não reduzindo, portanto, suas experiências profissionais às formulações partidárias. À maneira de Brecht, buscou apreender as possibilidades de formas estéticas que se distanciam do realismo. Nesse âmbito, a encenação de *Don Juan*, que possuía um forte diálogo com elementos da contracultura, tem um significado importante, recuperado por seu diretor da seguinte forma:

Para mim, ao mesmo tempo, depois de três trabalhos de direção ‘bem comportada’, surgia a oportunidade de exorcizar meus fantasmas pessoais, numa descompromissada pesquisa de linguagem cênica. O espetáculo, no nível da manipulação da gramática cênica, foi um vômito. Hoje permanece como uma lembrança dilacerante, mas marcada pelo carinho e pela saudade. Porque trabalhei com apenas um tipo de limitação, cujos limites eu não tinha consciência na época: meus próprios limites naquele instante. Desta liberdade nasceu *Don Juan* com seus acertos e erros. Seu acúmulo de signos desconstruídos, seu ritmo desenfreado. Um jogo de improviso e regras marcadas. Um espetáculo que se lançava com ímpeto e descontrole ao público, com uma estrutura aberta ao inesperado²⁵. (Grifos nossos.)

Os “fantasmas pessoais” de Peixoto dizem respeito não só às suas experiências no Oficina, mas estão também ligados à viagem realizada com o Arena pelos Estados Unidos, onde o encenador conviveu com diversas propostas teatrais com forte influência das criações coletivas e com a contestação juvenil por meio da música, mais precisamente através das canções dos *Rolling Stones*²⁶. Além disso, não se pode deixar de levar em consideração as

ouvir, agora se dava justamente o inverso. A situação política exigia a análise, mais objetiva, de uma realidade. Era preciso deixar de lado a satisfação de suas existências, na procura de satisfazer as necessidades de informação de um público. O mundo não precisava mais ser tão intensamente ‘vivido’ no palco, mas em compensação era preciso ser ‘mostrado’, ‘exposto’, analisado. Facilmente se compreende que, ligeiramente, vai sendo afastado Stanislavski em busca de uma ‘teatralidade’, em busca da ‘convenção’. Se antes a ‘conversa’ se fazia entre atores, agora abria-se na ‘boca de cena’ um olhar dirigido ao público”. (SILVA, Armando Sérgio. **Oficina: do teatro ao te-ato**. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 133.) Apesar de o autor apontar para o fato de que o diálogo entre palco e platéia se tornou evidente a partir de 1964, não se pode negar que as primeiras produções do Oficina dialogaram com o público da época e, em consequência, colocaram em discussão importantes questões sociais. O que interessa aqui ressaltar é que o grupo paulistano vivenciou um diferenciado processo de trabalho ao longo do tempo. Assim, se nas primeiras produções prevalecia uma elaboração cênica mais próxima dos ensinamentos de Stanislávski, com o passar do tempo, esse processo foi sofrendo interferências de outros teatrólogos, entre os quais, não se pode negar, estão os nomes de Brecht e Grotowski. Daí a distinção entre as produções dos primeiros anos e as que ocorreram após *O Rei da Vela*.

²⁵ PEIXOTO, Fernando. **Teatro em Pedacos**. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 134.

²⁶ Sobre esse momento Fernando Peixoto faz a seguinte avaliação: “Eu regressei [dos Estados Unidos] com o impacto criativo dos espetáculos norte-americanos, após um contato direto com a contestação de *hippies* e dos remanescentes da *beat generation*. Eu voltava das ruas de New York, do Village percorrido e vivido cada noite, voltava de espetáculos que mergulhavam na busca de uma linguagem teatral descompromissada com o confronto sócio-político, imersos na pesquisa do chamado ‘teatro de envolvimento’, e me deixava envolver por ele, onde o

visitas ao Oficina e a participação nos ensaios de *Don Juan* do *Living Theater* e do grupo argentino *Os Lobos*, os dois com propostas estéticas baseadas no trabalho coletivo, assim como o contato do encenador, no final da década de 1960, com o grupo de Nova York *Bread and Puppet*, dirigido por Peter Schumann, que recusava as tradicionais salas de teatro e priorizava, em seus espetáculos, os gestos e a musicalidade em detrimento de diálogos e narração²⁷. Sob essas influências foi possível ao diretor de *Don Juan* lançar-se “num jogo de improvisos”, eliminando qualquer distância física entre platéia e palco e, por isso, disposto a interagir com o público. A militância política não foi olvidada, tomou ares de contestação, revolta e rebeldia, assumiu um referencial estético específico e “passou a limpo” todo o diálogo do Oficina com a contracultura. Depois desse “vômito” criativo, a idéia de exorcizar seus próprios fantasmas parece ser uma referência do encenador com relação ao Oficina, ao legado de Zé Celso e ao debate entre militância e produção estética que se colocava naquela época. Entre o “racionalismo” das direções realistas e bem comportadas e o “irracionalismo” da contracultura, Peixoto procurou rever sua formação, suas experiências e seus estímulos, para o que a (re)significação do texto de Molière foi imprescindível. Depois dela, liberados os fantasmas e ajustadas as contas com sua militância política e com a experiência estética, Peixoto deixou o Oficina e, em sua direção posterior, escolheu o realismo brechtiano como uma evidente opção pela “Resistência Democrática”: em relação a *Don Juan*, “*Tambores na Noite* é a história da revolta individual enfocada de uma outra forma, agora já despojada, seca, mais objetiva, dentro de um caminho bem mais meu”²⁸ (Grifos nossos). Estava aberto o

papel predominante era a chance de criação coletiva, concebida como instrumento para o improviso entre atores e público, unidos num mesmo ritual sem limites, no qual os mais jovens e ousados encenadores ou orientadores dos grupos buscavam a realização de uma utópica redescoberta do teatro como ato físico, sensual, irracional [...] Eu devorava uma bíblia do movimento anarquista contestatório norte-americano, *Do it!* de Jerry Rubin. Começava a compreender que os ‘Beatles’ era um grupo de ingleses bem comportados e descobria o aspecto selvagem e indomável dos ‘Rolling Stones’”. (PEIXOTO, Fernando. **Teatro em Pedacos**. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 137.)

²⁷ Os contatos de Peixoto com grupos internacionais foram vários e, na década de 1970, destaca-se sua aproximação com o teatro latino-americano, em especial com os grupos independentes do Uruguai e da Argentina.

²⁸ PEIXOTO, Fernando. **Teatro em Movimento**. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 68.

Além dessa passagem, é preciso fazer referência à autocrítica de Fernando Peixoto, realizada por volta de 1976, à montagem de *Don Juan*: “Tive sempre o cuidado de considerá-lo [Don Juan] um “rebelde”, nunca um “revolucionário”. Mas, mesmo recusando ou deixando em segundo plano as exegeses psicanalíticas ou psicológicas, do mito, mesmo voltando os olhos para pensá-lo como um mito social e político, caí numa armadilha: a aproximação de Dom Juan com Mick Jagger ou James Dean, ou com os personagens do *Easy Rider* de Dennis Hopper, sem dúvida tinha e tem um significado. E poderia ter sido tomada como referencial para uma montagem. Mas foi uma forma errada de abordar a problemática proposta pelo texto. Na medida em que situava a reflexão num terreno ideológico distante de nossa realidade objetiva. O espetáculo não caía no elogio “hippie”. Mas, ao contrário, procurava colocar o problema em questão. O potencial social e político do texto, entretanto, é

caminho para o trabalho de direção de Fernando Peixoto ao longo dos anos de 1970. Depois de diversas experiências estéticas, o realismo crítico brechtiano aliado à necessidade de discutir a realidade brasileira foi a direção escolhida pelo encenador. O que não significa dizer que há um dogmatismo com relação a Brecht, ao realismo e às propostas da militância artística advindas do PCB. Como foi discutido no capítulo anterior, Peixoto procurou sempre partir das urgências de seu próprio momento, o que lhe possibilitou o distanciamento de qualquer espécie de normatividade. A escolha de *Tambores na Noite* demonstra a importância do presente para o encenador e, diante dos vários problemas enfrentados e derrotas sofridas por aqueles que se opuseram à Ditadura Militar, fazia-se necessária a discussão de condutas individuais diante de momentos de fortes turbulências sociais. Quanto à opção pelo texto de Brecht, Peixoto é claro:

Eu vou buscar uma peça que em 1965 tinha tentado incluir no Oficina, que era *Tambores na Noite*, do Brecht. É uma história de um sujeito que está prisioneiro durante muito tempo na guerra e, ao voltar para a Alemanha, vê que está explodindo, em Berlim, A Revolução Espartaquista, que era uma revolução socialista. Há uma opção que tem de ser feita, esse era o tema básico: juntar-se aos operários na revolução? Ou manter-se fiel a sua própria classe e defender seus valores contra a revolução? Nossa preocupação justamente era essa: examinar a conduta de um indivíduo diante de um movimento como esse²⁹. (Grifos nossos)

Valorizando a experiência estética e militante de Peixoto, aliando a ela as propostas do grupo que se formou em torno de Maurício Segall, e a necessidade de se discutir o comportamento individual no início da década de 1970 pela ótica do realismo crítico brechtiano, analisar-se-á como o espetáculo *Tambores na Noite* atualizou cenicamente o texto dramático de Bertolt Brecht e como se deu o embate entre essas realidades sociais.

bem mais amplo. Hoje sinto com clareza que esta opção inicial da concepção do espetáculo, partiu de uma visão deformada da realidade brasileira daquele instante. Particularizava o espetáculo, em vez de alargar sua reflexão. Particularizava o personagem, limitando o alcance de sua expressão enquanto rebelde consciente e desesperado. As origens desta visão deformada sem dúvida estão no vírus do colonialismo cultural que nos penetra fundo, determina muitas de nossas escolhas”. (Grifos nossos) (PEIXOTO, Fernando. **Teatro em Pedacos**. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1989, 136-137.)

²⁹ PEIXOTO, Fernando. Mesa III – Fernando Peixoto e Sérgio Carvalho. In: GARCIA, Silvana. (Org.). **Odisséia do teatro brasileiro**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2002, p. 84.

O espetáculo *Tambores na Noite*: linguagem cênica e discussão social

Valendo-se do pressuposto de que o texto dramático *Tambores na Noite* é de autoria de Bertolt Brecht e o espetáculo foi dirigido por Fernando Peixoto, amplo conhecedor da obra daquele, entende-se que o encenador gera a coesão interna da encenação e, à maneira de um narrador, conta uma *fábula* conduzindo os enunciados cênicos e textuais³⁰. Ou seja, o fato de Peixoto versar sobre os escritos brechtianos não significa que ele constrói o espetáculo de 1972 transpondo mimeticamente o texto para o palco, pois, como já foi discutido, a preocupação central do encenador é com a realidade sociopolítica brasileira e com o seu presente. Além disso, sua formação profissional não se restringe a Brecht, mas envolve uma ampla experiência com as mais diversas propostas artísticas. Assim, quando se pensa na coesão interna da encenação, deve-se levar em conta a figura do diretor, porém distante de centralizações e determinismos. Ao mesmo tempo, é preciso considerar que Brecht não constrói uma hierarquia de valores com relação aos elementos que compõem a cena. Para ele, o texto é tão importante quanto a atuação dos atores, a iluminação, a composição cenográfica, etc., o que, por outro lado, não significa dizer que encare o espaço do palco como uma totalidade cênica, mas, sim, considera que cada elemento possui a sua especificidade e deve ser tomado como tal. O que, de certa forma, envolve um amplo trabalho de concepção cênica e não simplesmente um direcionamento por parte do diretor, ou de quem quer que seja. Além de o espetáculo não ser uma reprodução fiel do texto dramático, ele também não pode ser tomado como uma representação naturalista ou como “cópia” de uma dada realidade social, visto que a ação cênica, no caso das propostas de Brecht utilizadas por Peixoto, deve ser “quebrada” por elementos narrativos que chamem a atenção para a teatralidade. A cena brechtiana não apresenta um fato, ela o narra e espera que o espectador seja capaz de construir validades sociais acerca do assunto narrado, pois, como bem diz Bernard Dort, “sob pena de ser esvaziada daquilo que constitui seu valor, a obra de Brecht não pode e não deve funcionar sozinha. Ela pertence ao espectador tanto quanto ao leitor ou ao encenador”³¹.

³⁰ Cf. PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Tradução de Jacó Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 258.

³¹ DORT, Bernard. **O teatro e sua realidade**. Tradução de Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 328. Além do crítico francês, outros importantes autores trataram da relação entre texto e cena em Brecht. Gerd Bornheim chama a atenção para o fato de que, além da cisão entre texto e espetáculo, o dramaturgo alemão trabalha com a separação entre cena e espectador com o objetivo de instaurar o espírito crítico daquele que assiste, e “essa separação rompe justamente a hegemonia da emoção do *leitmotiv*, da música absoluta, da melodia absoluta, rompe isso tudo para estabelecer um outro tipo de *Gesamtkunstwerk*, de arte total”.

Além dessa discussão, é preciso ressaltar as palavras de Fernando Peixoto quando trata especificamente da composição do espetáculo *Tambores na Noite*, pois, segundo ele, a peça não foi elaborada de acordo com uma estrutura épica, o que, por sua vez, não invalida a construção de um espetáculo épico: “a estrutura da peça não era épica, mas tentamos criar uma série de elementos que levasse a platéia a um processo de reflexão”³². O que o diretor pretende frisar com esse pensamento é a ausência no texto dramático de importantes elementos épicos que fazem parte de obras posteriores do autor, como *Galileu Galilei*, *O Círculo de Giz*, *Caucasiano*, entre outras. No entanto, como foi apresentado no primeiro capítulo, a segunda peça de Brecht já possuía elementos épicos, sejam elaborados na época em que o dramaturgo a escreveu ou inseridos por ele posteriormente, os quais foram explorados na encenação de 1972. O que ainda chama a atenção nas palavras do diretor é a sua concepção cênica. Levar o público à reflexão significava explorar recursos épicos para a composição do espetáculo, como, por exemplo, a projeção de textos em cena, a composição antiilusionista do palco, os atores se dirigindo diretamente ao espectador por meio de coros e cantores e uma maneira mais narrativa de representação³³. Fica claro, portanto, que para Peixoto a estruturação de um espetáculo que vise à reflexão e à crítica passa pelos

(BORNHEIM, Gerd. A estética brechtiana entre cena e texto. **Folhetim**, Rio de Janeiro/RJ, n. 10, p. 28, maio/ago. 2001.) Esse favorecimento das unidades que compõem a cena torna-se o responsável pela quebra da identificação, valorizando o distanciamento. Por sua vez, Jean-Jacques Roubine fala em “texto plural” quando trata das funções do texto épico, pois, para este autor, importantes modos de teatralização do texto são recomendados por Brecht (uso de músicas, a passagem da “fala falada” para a “fala cantada”, etc.), o que possibilita a apresentação em cena de diversos significados, “seja por oposição àquilo que o palco deixa à mostra, seja por sua adaptação (ou inadaptção) a um público particular”. (ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Tradução de Yan Michalski. 2. ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998, p. 66.) O próprio Brecht apresenta sua visão sobre o espetáculo teatral da seguinte maneira: “A exposição da história e sua comunicação por meios ajustados de distanciamento constituem a tarefa principal do teatro. Nem tudo depende do ator, ainda que nada pode ser feito se não o levarmos em conta. A história é interpretada, produzida e apresentada pelo teatro como um todo, constituído de atores, cenógrafos, encarregados das máscaras e do guarda-roupa, músicos e coreógrafos. Todos eles conjugam suas artes para uma operação comum, sem, evidentemente, renunciar à sua autonomia”. (BRECHT, Bertolt. **Teatro Dialético**: ensaios. Seleção e introdução de Luiz Carlos Maciel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p. 216.) Enfim, pode-se dizer que a encenação de um texto de Brecht comporta diversas possibilidades as quais dependem de um amplo trabalho de pesquisa e historicidade, o que denota que a capacidade crítica de um texto dramático não se encontra exclusivamente no conteúdo que ele expressa por meio de suas páginas, mas também pela significação que adquire no palco. Levando em consideração o valor da atualização cênica, as palavras de Jacó Guinsburg são elucidativas: “Não há a menor dúvida de que no teatro tudo é válido, desde que a resultante dos esforços criadores ofereça ao seu destinatário, a platéia, qualquer que seja ela, uma obra convincente, não qualquer ‘fidelidade’ literária ou respeito por cânones previamente estabelecidos, mas por suas virtudes cênicas, pela poesia de imagem e palavras, em maior ou menor proporção de uma em relação à outra, e pela força trágica, cômica ou tragicômica da exposição dramática”. (GUINSBURG, Jacó. **Da cena em cena**: ensaios de teatro. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 111.)

³² PEIXOTO, Fernando. Entrevista concedida aos professores Dr^a Rosangela Patriota Ramos e Dr. Alcides Freire Ramos em 31 de mar. de 2001, p. 24.

³³ Cf. ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ensinamentos brechtianos. Manfred Wekwerth, assistente de direção de Bertolt Brecht e citado por Peixoto como exemplo provocante de encenador, resume bem o significado da cena épica:

Ao representar a realidade, tentamos evitar noções como: o positivo, o caráter pérfido, o caráter complacente, o sisudo, o burlesco etc. Nós não queremos mostrar o mundo como ele é, mas como ele se transforma. Isto é, partimos da fábula. Como é dado na fábula, o comportamento de um ser humano é contraditório e muda constantemente³⁴.

Esses elementos iniciais são importantes para contextualizar o espetáculo de 1972.

Para analisar esses significados da cena brechtiana e os diálogos da composição cênica com a realidade política e social do início da década de 1970 utilizar-se-ão fotografias do espetáculo³⁵, depoimentos do diretor, de alguns atores e do produtor, além da bibliografia especializada referente ao período. Considerando que o historiador sempre lida com vestígios

³⁴ WEKWERTH, Manfred. **Diálogo sobre a encenação**: um manual de direção teatral. 2. ed. Tradução de Reinaldo Mestrinel. São Paulo: Hucitec, 1986, p. 87-88.

³⁵ O uso de fotografias como *corpus documental* significa pensá-las como construções simbólicas de um determinado período. Para Boris Kossoy, “toda fotografia é um testemunho segundo um filtro cultural, ao mesmo tempo que é uma criação a partir de um visível fotográfico. Toda fotografia representa o testemunho de uma criação. Por outro lado, ela representará sempre a criação de um testemunho”. (KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. 2. ed. rev. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, p. 50.) Isso significa que o registro visual não é desprovido de intenções sociais, ou seja, aquele que aciona o dispositivo da câmera é um “criador”, um “interpretador”. Como todos os outros homens, ele faz parte de uma dada sociedade e temporalidade, por isso a imagem por ele congelada não é “auto-explicativa”, ou um simples registro da “realidade”. Nesse caso, é bom lembrar as avaliações do historiador Adalberto Marson, que diz que o documento “não é inteiramente explicativo em si, ao lado das situações explícitas tem as implícitas e as não manifestas, tendo o historiador a necessidade de trabalhar (ou, pelo menos, dispor de algum referencial) dentro dele (o que diz) e fora dele (o que representa)” (MARSON, Adalberto. Reflexões sobre o procedimento histórico. In: SILVA, Marco Antônio da. (Org.). **Repensando a História**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1984, p. 53.). Em outras palavras, Marson enfatiza a idéia de o documento ser “sujeito” e “objeto” da pesquisa. Ele não apresenta a “realidade”, ele a representa, portanto ele a interpreta. Pensadas a partir desse enfoque, as fotografias do espetáculo *Tambores na Noite* serão utilizadas levando em consideração o assunto fotografado e a perspectiva do fotógrafo por meio de seu ângulo de tomada, com o objetivo de “reconstruir” ou “recompor” fragmentos da encenação. Ainda é preciso ressaltar que, além das reflexões de Boris Kossoy, os estudos de Arlindo Machado e Carlo Ginzburg são primordiais para a análise das imagens. De maneira geral, os dois primeiros autores ajudam a compreender o registro fotográfico como elaboração de um autor, pois “se é verdade que as câmeras ‘dialogam’ com informações luminosas que derivam do mundo visível, também é verdade que há nelas uma força formadora muito mais que reprodutora”. (MACHADO, Arlindo. **A Ilusão Especular**: introdução à fotografia. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 11.) Já as formulações de Ginzburg propiciam valorizar os pequenos sinais e indícios deixados pela concepção cênica de 1972, visto que a “realidade” não se apresenta de maneira transparente nos documentos utilizados pelo historiador. Afinal, “se a realidade é opaca, existem zonas privilegiadas – sinais, indícios – que permitem decifrá-la”. (GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: _____. **Mitos, Emblemas, Sinais**: morfologia e história. Tradução de Federico Carotti. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p.177.)

Além das obras citadas acima, consultar:

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

SAMAIN, Etienne. (Org.). **O fotográfico**. São Paulo: Hucitec/CNPq, 1998.

do passado e orienta sua pesquisa pela ordem inversa dos acontecimentos – do presente para o passado – procurar-se-á construir validades acerca da encenação. Com certeza, as propostas cênicas de Bertolt Brecht não serão tomadas de forma normativa, visto que os agentes envolvidos na encenação tiveram suas específicas formações intelectuais e profissionais que não passaram exclusivamente por Brecht. Além disso, quando Peixoto propõe a encenação de *Tambores na Noite*, ele tem plena consciência do significado social dessa dramaturgia e da importância de seu trabalho, por isso não se vê – e não deve ser visto – como um intérprete da “fórmula brechtiana”, mas sim como um criador, haja vista que, como já foi discutido, o encenador brasileiro compreendeu o método de trabalho do dramaturgo germânico e sempre valorizou a realidade brasileira partindo de seu próprio presente.

A construção cênica do espetáculo *Tambores na Noite* foi elaborada em espaço diferente daquele que se conhece por *palco italiano*. No Studio São Pedro, a relação frontal entre os espectadores e a cena foi modificada pela divisão da platéia em dois espaços (Foto 06). À maneira de um “sanduíche”, a encenação ocorria entre esses campos. Ao mesmo tempo em que a ação da peça se desenrolava, os espectadores eram capazes de ver, atrás da cena, um outro grupo de pessoas que também compartilhava a posição de público. Dessa forma, aqueles que assistiam se integravam no espaço cênico, não só viam, mas também eram observados, o que levava a uma outra proposta de relacionamento entre palco e platéia onde ninguém é capaz de se esquecer que está em um teatro assistindo a uma encenação, pois, acima de tudo, não presencia uma representação mimética da realidade. Seria melhor dizer, parafraseando Brecht, que os espectadores do Studio São Pedro eram observadores da cena, não deixavam – ou pelo menos não deveriam deixar – o cérebro do lado de fora do teatro. Diversão e ensino estavam alinhadas desde a estrutura do palco à composição da peça.

Além da relação palco-platéia, as possibilidades que o palco “sanduíche” traz para a encenação se estendem também aos atores, que realizam suas atividades sempre utilizando as paredes laterais da sala, o que leva a considerar o espaço cênico em sua tridimensionalidade em contraposição a um painel frontal, como no espaço italiano. Conscientes da posição do público, os intérpretes necessitam de uma maior flexibilidade interpretativa que lembra aquela utilizada no palco em arena e também no teatro de rua, práticas bastante desenvolvidas pelos integrantes do Núcleo 2 e que requer um trabalho de direção específico. De acordo com Peixoto: “No caso de duas platéias tem-se que trabalhar nos dois lados. Tem que dirigir de um

lado, depois passar para o outro e o diretor tem que ficar andando”³⁶. O que está implícito também nessa discussão sobre a prática cênica e a estrutura do palco da segunda sala do São Pedro é a idéia de democratização do teatro, visto que aquele espaço foi reservado pelo produtor Maurício Segall como o *locus* privilegiado para a experimentação cênica que visava, entre outras coisas, atrair para o teatro da Barra Funda um público tido por “não-habitual”, “excluído”, ou “marginalizado” das grandes salas paulistanas. O fato de o Núcleo 2 atuar nesse espaço é significativo, pois ele era um grupo de atores formado no Arena com vistas a trabalhar com o teatro popular e que já havia desenvolvido as práticas do teatro-jornal. Além do mais, uma nova prática teatral que visasse ampliar o debate entre cena e público, objetivo de Segall, requeria a avaliação do espaço normalmente destinado à encenação. Ao longo do tempo, o palco italiano foi constantemente recusado como um ambiente propício para inovações, pois muito se questionou sobre a passividade do espectador diante da cena e sobre a representação naturalista da realidade. Nesse contexto, a arquitetura do Studio São Pedro, se comparada ao palco italiano, denotava, de imediato, o significado das encenações que ali ocorriam: distante da reprodução fiel da realidade, o que se experimentava era a dessacralização da cena e a necessidade de encurtar os espaços entre o espectador e a encenação. Em outras palavras, pode-se dizer que a teatralidade era a sua primeira, e talvez a principal, qualidade. No espetáculo *Tambores na Noite* a estrutura física da sala foi o elemento inicial e imprescindível para a efetivação das propostas do encenador, do produtor e dos atores.

Com relação à arquitetura cênica, Brecht não fez grandes ressalvas, pois o que interessava a ele era retirar a empatia de cena por meio de recursos e técnicas que favorecessem o distanciamento crítico. Tais expedientes não só podem, como devem, ser utilizados nos palcos italianos, o que significa a inversão das “funções” desse tipo de configuração cênica: o ilusionismo e a identificação cedem lugar para a teatralidade e o estranhamento. De acordo com Bornheim, “mais do que mudar as próprias estruturas arquitetônicas, o que Brecht faz é desnudar o ambiente, tirar a decoração supérflua, tornar o espaço mais versátil, flexibilizá-lo ao máximo. Contudo, do ponto de vista estrito da arquitetura, nada se modifica”³⁷. A ausência de uma recusa do palco italiano nos escritos de

³⁶ PEIXOTO, Fernando. Entrevista concedida aos professores Dr^a Rosangela Patriota Ramos e Dr. Alcides Freire Ramos em 31 de mar. de 2001, p. 18.

³⁷ BORNHEIM, Gerd. **Brecht**: a estética do teatro. Rio de Janeiro: Graal, 1992, p. 297. Este assunto também foi tratado por Jean-Jacques Roubine nos seguintes termos: “para Brecht não é necessário, no fundo, rejeitar a arquitetura à italiana. Basta fazê-la trabalhar, por assim dizer, *no sentido contrário*. Ajudando

Brecht e a idéia de versatilidade do espaço cênico significam que o teatrólogo desloca seu olhar da arquitetura para um outro espaço bastante importante na produção teatral: a composição cênica. Assim, o que se torna indispensável nessa avaliação é a função do cenógrafo. Ele deixa de ser um decorador de cena para tornar-se aquele que estrutura o espaço cênico. Trabalhando em conjunto com todas as pessoas envolvidas em uma encenação e compartilhando dos mesmos interesses destes, o cenógrafo é capaz de construir uma unidade entre proposta política e fundamentação estética e assim, de acordo com os escritos brechtianos, ele é capaz de elidir do palco o que é desnecessário com o objetivo de não “iludir” o espectador.

A proposta do teatrólogo alemão é inequívoca. No que se refere à importante função do cenógrafo, prevalecem o trabalho em conjunto e a formulação das concepções cênicas, ao mesmo tempo em que se constrói a peça. A cenografia não é encomendada, ao contrário, é parte integrante de um processo de trabalho e, por isso mesmo, a concepção do espetáculo deve ser inicialmente indicada por ela. Tudo isso significa que o cenógrafo não deve se limitar a ilustrar o texto ou seguir as indicações do dramaturgo ou do diretor, ele também é um dos criadores do espetáculo³⁸. Fernando Peixoto tem posições bastante próximas das de Brecht quanto à composição cenográfica e ao espaço destinado à encenação. Sobre o processo de trabalho do cenógrafo, ele é claro:

Para mim é fundamental, fundamental mesmo, o trabalho com o cenógrafo. Talvez porque eu tenha uma ligação muito grande com a linguagem visual do espetáculo. Não me interessa nunca o ator que está sentindo para ele, me interessa o que passa a idéia pro público. E a linguagem visual de um espetáculo para mim é fundamental³⁹.

Quanto ao espaço cênico, Peixoto faz a seguinte consideração:

a teatralidade a exibir-se assumidamente, em vez de recalca-la. Mostrando os meios de produção do espetáculo, equipamentos elétricos, instrumentos musicais etc., em vez de dar-se tanto trabalho para torná-los invisíveis”. (ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Tradução de Yan Michalski. 2. ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998, p. 91-92.) Também não se pode elidir dessa discussão a influência de Erwin Piscator sobre as propostas brechtianas. Sobre o trabalho de Piscator, consultar: PISCATOR, Erwin. **Teatro político**. Tradução de Aldo Della Nina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

³⁸ Como se apresentou no primeiro capítulo, Caspar Neher foi o principal cenógrafo dos espetáculos dirigidos por Brecht e é com base no trabalho desse profissional que o dramaturgo apresenta sua compreensão sobre cenografia. Para maiores detalhes consultar: BRECHT, Bertolt. Palavra do dramaturgo sobre o teatro do cenógrafo Caspar Neher. In: **Estudos sobre teatro**. Tradução de Fiana Pais Brandão. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. p. 241-244.

³⁹ PEIXOTO, Fernando. **Teatro em Questão**. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 124.

O que importa mesmo, afinal, é o que vem preencher o espaço ou o que nasce a partir do mesmo: o vigor poético, a teatralidade, o incentivo e o criativo que têm na referência espaço apenas um de seus pontos de partida básicos. Escolhido ou aceito o espaço, começa a invenção: o encenador começa a criar imagens, a cenografia determina novos espaços dentro do espaço em geral, e os atores, com seu jogo teatral, transformarão estes espaços em novas e inesperadas realidades cênicas e poéticas⁴⁰.

Fica evidente mais uma vez que o imperativo do trabalho de Fernando Peixoto é a efetivação do diálogo entre palco e platéia, o qual não se configura somente por meio da atuação dos atores, mas também pela concepção cenográfica, visto que é a partir dela que se estabelece a relação entre aquilo que é narrado e o espectador. É também de extrema importância para seu trabalho a intensa ligação dos profissionais que constroem um espetáculo, o qual não é obra de uma só pessoa, e transcende os limites do palco, tendo, aliás, o espectador contundente importância no processo criativo/interpretativo, por isso a flexibilização e a eliminação do desnecessário presente na linguagem visual. Determinado o espaço cênico, ele se transforma em ponto de partida para a criação e esta, por sua vez, não se restringe a um direcionamento por parte de diretores ou produtores, mas é um caminho a ser percorrido em busca do “vigor poético”. No caso da encenação de *Tambores na Noite*, o espaço definido, como foi visto, foi o Studio São Pedro, onde “começa a invenção”, inicia-se o processo de trabalho que leva em consideração as experiências do diretor e dos atores. De acordo com Peixoto, o Núcleo 2 “vem com uma experiência de processo de trabalho que é bom utilizar e tirar proveito para o processo criativo”⁴¹. Esse é um dos importantes pontos iniciais.

Dividida em momentos, a encenação de *Tambores na Noite* segue, em parte, a organização do texto dramático que é composto por cinco atos. Na verdade, o terceiro, ambientado nas ruas de Berlim, é acompanhado de uma nota do próprio dramaturgo: “se o terceiro ato não tiver um efeito dinâmico e musical, acelerando o ritmo da peça, pode ser omitido”⁴². Pelas fotografias de cena percebe-se a construção de quatro momentos ambientados em espaços diferentes: na casa da família Balicke, no Bar Picadilly, num

⁴⁰ PEIXOTO, Fernando. **Teatro em Aberto**. São Paulo: Hucitec, 2002, p. 255.

⁴¹ PEIXOTO, Fernando. Entrevista concedida aos professores Dr^a Rosangela Patriota Ramos e Dr. Alcides Freire Ramos em 31 de mar. de 2001, p. 21.

⁴² BRECHT, Bertolt. *Tambores na Noite*. In: _____. **Teatro Completo em 12 volumes**. Tradução de Fernando Peixoto, Willi Bolle e Geir Campos. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, v. 01, p. 77. A partir desta nota, todas as referências de páginas da peça *Tambores na Noite* serão apresentadas no corpo do texto, depois da citação da mesma.

pequeno botequim e, por fim, junto a um pontilhão de madeira. Isso significa que as cenas do terceiro ato, seguindo as sugestões do autor, foram omitidas ou diluídas no interior do espetáculo. Além disso, na “nota para o palco” que precede o texto dramático, Brecht chama a atenção para os cenários construídos por Caspar Neher para a encenação da peça em Munique:

Atrás dos biombos de papelão vermelho de cerca de dois metros de altura representando paredes de um quarto, a cidade grande estava pintada à maneira infantil. Sempre alguns segundos antes do aparecimento de Kragler a lua brilhava vermelha. [...] É recomendável pendurar na platéia alguns cartazes com frases como “Não façam essas caras tão românticas”. (p. 77)

Ao adentrar o teatro, o espectador de 1972 encontrava um palco organizado de maneira simples onde se via uma mesa com quatro cadeiras, um gramofone, uma almofada e, ainda, dependurada acima do móvel, uma meia lua (Fotos 05, 06 e 09). Desprovido de qualquer elemento grandiloquente, o espaço cênico representava a casa de uma família de classe média. Nas paredes laterais os elementos cenográficos revelavam pouco sobre os moradores daquele espaço. Na lateral direita⁴³ (Fotos 05 e 07), um retrato chamava a atenção por apresentar a figura de um homem bem vestido e altivo. Logo abaixo, uma pequena bancada que, em conjunto com o retrato, lembrava um altar. Na parede esquerda viam-se cortinas e o que aparentava ser um outro retrato (Fotos 08 e 09). De maneira geral, pode-se dizer que esta é a imagem primeira que Marcos Weinstock, cenógrafo responsável pelo espetáculo, apresentou ao espectador de 1972.

Se se comparar a composição cênica apresentada pelas fotografias e as rubricas do texto dramático, percebe-se que o espetáculo não utiliza o painel de fundo que representa uma cidade pintada à maneira infantil, o que demonstra de imediato que ele não é uma transposição cênica do texto dramático. Além do mais, o palco “sanduíche” não permite a construção desse tipo de cenário. Diante disso, não se pode esquecer as palavras de Fernando Peixoto quando chama a atenção para o fato de o espaço cênico ser o ponto de partida básico para a edificação do espetáculo, sendo a partir dele concebidas as características da

⁴³ A disposição do Studio São Pedro permitia, em relação ao palco, dois ângulos opostos de tomada da fotografia, visto que o fotógrafo podia realizar seu trabalho em cada um dos campos destinados ao público. As imagens 05, 06 e 09 foram captadas do espaço destinado à platéia e de perspectivas diferentes. No entanto, entre elas, a imagem que compõe a fotografia 06 foi capturada ao contrário das outras duas. Nesse caso, o olho/sujeito do fotógrafo se localizava no espaço oposto das demais imagens. Então, quando houver referência, no corpo do texto, às laterais esquerda e direita, leva-se em consideração o ângulo de tomada das fotografias 05 e 09. Já as demais imagens do primeiro momento (fotos 07, 08, 10 e 11), pela posição frontal dos objetos retratados, deduz-se que foram captadas de cima do palco, o que não deixa de demonstrar o interesse do grupo em apresentar aos olhares pósteros uma dada organização do espaço cênico.

encenação. Por meio das fotografias pode-se perceber ainda que, além da ausência do telão de fundo, e talvez em consequência de sua não utilização, o cenógrafo não construiu nenhuma referência visual de uma cidade grande. O espaço mais utilizado por Weinstock foram as paredes laterais do palco, modificadas ao longo do desenvolvimento da encenação. Ao que tudo indica, essas paredes eram grandes placas organizadas conforme os momentos da peça, o que possibilitava a mudança de espaço cênico. Sua composição principal era de “tijolos à vista” (Fotos 28 a 40), ao passo que as outras, organizadas cenograficamente, representavam os diferentes momentos do espetáculo. Enquanto a ação se desenvolvia em ambientes interiores, a parede de tijolos se localizava acima das demais. Já em momentos exteriores, no caso, o último momento do espetáculo, que ocorre junto a um pontilhão de madeira, esta parede era sobreposta às outras e os tijolos visíveis lembravam imagens de ruas. Patrice Pavis chama a atenção para a idéia de que a cenografia é uma escritura criativa que se insere na cena, o que sugere o estabelecimento de “um jogo de correspondências e proporções entre o espaço do texto e aquele do palco”⁴⁴. O trabalho de Marcos Weinstock no espetáculo *Tambores na Noite* foi realizado tendo por princípio esses dois espaços. Ao contrário de descartar completamente as indicações do dramaturgo, o cenógrafo as atualizou conforme o espaço do Studio São Pedro e os objetivos da encenação e, dessa forma, conciliou os diversos materiais cênicos, buscando uma enunciação produtiva para o texto dramático. De acordo com Gianni Ratto, “pensar na cenografia como um elemento independente do espetáculo significa considerar o próprio espetáculo como uma colcha de retalhos de valores diferenciados”⁴⁵. É partindo do espetáculo como um projeto coletivo e amplo que serão analisadas suas cenas.

O primeiro ato da peça ocorre quase todo na sala de jantar da casa da família Balicke, no entanto o momento inicial da ação, de acordo com o texto dramático, se dá em um quarto em penumbra com o diálogo entre os pais de Anna sobre seu casamento. No espetáculo brasileiro não se percebe a utilização desses dois ambientes – o quarto e a sala de jantar –, o que sugere a simplificação do espaço cênico de acordo com as possibilidades físicas do palco. Inserido nesse contexto, o retrato que se vê na parede lateral direita tem bastante importância, pois, segundo as rubricas, representa Kragler antes de sua partida para a guerra, quando ainda era um noivo promissor para os Balickes. É em torno dele que se inicia a ação. Todas as vezes

⁴⁴ PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Tradução de Jacó Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 45.

⁴⁵ RATTO, Gianni. **Antitratado de cenografia**: variações sobre o mesmo tema. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 1999, p. 51.

que os personagens se referem ao soldado que partiu há quatro anos, os atores o indicam naquele retrato. Portanto, por representar a ausência e a presença de Kragler naquela atmosfera familiar, esse elemento cênico é preponderante para o primeiro momento da encenação. Além disso, ele demonstra que, mesmo ausente fisicamente, o soldado é uma presença marcante. Aliás, a trama se desenvolve a partir dessa polarização entre a ausência e essa forte presença.

Já a mesa e o gramofone são dois elementos indicados pelo texto dramático que apresentam as comemorações do noivado: ouvindo músicas, a família se alimenta e bebe em torno do móvel. Importantes referências sobre a situação social da capital alemã naquele período são feitas nesse primeiro momento em que todos comem e conversam ao mesmo tempo. Na foto 11 vê-se toda a família em torno da mesa enquanto Balicke mostra notícias de jornais referentes à movimentação nas ruas da cidade. Além das notícias sobre a revolta spartakista e o temor da família diante da movimentação no bairro dos jornais, destacam-se as incertezas sociais daquele período e os interesses da classe média:

BALICKE – As pessoas de vida incerta, cavalheiros duvidosos, multiplicam-se. O Governo é muito condescendente com os abutres da revolução. *Desdobra uma folha de jornal*. As massas instigadas não têm nenhum ideal. Mas o pior, aqui eu posso falar, são os soldados que voltam da guerra: embrutecidos, indisciplinados, aventureiros desabitados de trabalhar e que não respeitam mais nada. Na verdade, é uma época difícil: um homem, hoje em dia, vale ouro! Anna, segure bem o seu! Dê um jeito de ficarem sempre juntos, e andarem sempre os dois, perto um do outro! À saúde de vocês!

BALICKE – *dá corda num gramofone*. [...] *O gramofone toca “Eu rezo ao poder do amor”*. (p. 84-85)

No Brasil de 1972 essa fala de Balicke possuía forte significação, pois nela estão expressos muitos dos epítetos utilizados na época, inclusive pelos governantes, para desqualificar qualquer tipo de movimentação coletiva que se colocasse contra a arbitrariedade dos militares. Nesse contexto, salta aos olhos a afirmativa do personagem de que “as massas instigadas não tem nenhum ideal”, facilmente relacionada a fatos do fim da década de 1960, quando parte dos militantes de esquerda optou pela luta armada, fortemente reprimida pelas forças que ocupavam o Palácio do Planalto. Inúmeras vezes os militantes desse tipo de ação foram tratados pelos governantes como revolucionários terroristas que, “embrutecidos, indisciplinados, aventureiros desabitados de trabalhar”, atentavam contra a ordem institucionalizada e os costumes da família brasileira. As palavras de Balicke se aproximam do discurso governamental e, certamente, da percepção que muitos brasileiros tinham sobre

aquele momento. Assim, a estratégica comunicativa utilizada para essa associação entre a realidade da cena e a realidade do espectador é o discurso alegórico.

Por alegoria entende-se a exposição de uma mensagem que comporta outro conteúdo além daquele que apresenta, ou seja, “é um tropo de pensamento, uma ampliação da metáfora, consistindo na substituição, mediante uma relação de semelhança, do pensamento em causa, do qual aparentemente se trata, por outro, num nível mais profundo de conteúdo”⁴⁶. Balicke trata da Alemanha, mas suas palavras podem ser associadas ao Brasil da Ditadura Militar. Então, diante da censura prévia e da repressão, o espetáculo discorre sobre a situação alemã após a Primeira Guerra Mundial referindo-se à situação política e social brasileira do início da década de 1970⁴⁷.

A crítica do espetáculo ao discurso do personagem Balicke é efetivada principalmente por meio dos elementos cênicos, o que pode ser observado em uma importante característica da construção cenográfica do espetáculo *Tambores na Noite*, que é a utilização em cena de cartazes que comentam a ação. No primeiro momento, enquanto os familiares de Anna comemoravam o noivado, o cenógrafo, seguindo sugestões brechtianas, inseriu no palco uma faixa que diz: “O noivado ou nos dias de hoje um marido vale ouro” (Fotos 10 e 11)⁴⁸. Esse

⁴⁶ KOTHE, Flávio R. **A Alegoria**. São Paulo: Ática, 1968, p. 19.

Ainda sobre “alegoria” é preciso destacar as discussões de João Adolfo Hansen, que demonstra a complexidade desse tema e a amplitude de seus usos. De acordo com ele, “estática ou dinâmica, descritiva ou narrativa, a alegoria é procedimento intencional do autor do discurso; sua interpretação, ato do receptor, também está prevista por regras que estabelecem sua maior ou menor clareza, de acordo com a circunstância do discurso”. (HANSEN, João Adolfo. **Alegoria: construção e interpretação da metáfora**. São Paulo: Atual, 1986, p. 02.) Os efeitos da alegoria são alcançados, portanto, por meio de um discurso intencional do autor e sua recepção, decodificação, por parte do leitor. Esse processo, obviamente, não pode ser efetivado sem se valorizar a condição em que se dá a relação obra-público, visto que o receptor atualiza aquilo que lê ou a que assiste tendo como pressuposto o seu presente.

⁴⁷ O historiador Alcides Freire Ramos, ao tratar dos significados da *alegoria* no filme *Os Inconfidentes* de Joaquim Pedro de Andrade, chama a atenção para o sentido de “figura” e “consumação” em Erich Auerbach, ressaltando que, no caso de uma obra que trata de uma realidade política e social se referindo a outra, a significação depende da maneira como o receptor se apropria da matéria narrada, “e isso escapa, em parte, às intenções do autor [...] e não pode ser entendida como consumação no sentido que Auerbach deu a este termo (porque é múltipla, variada e não implica necessariamente na idéia de elevação e intensificação). Seria *consumação* [...] se o significado da alegoria *não dependesse também do espectador*, ou melhor, estivesse contido *totalmente nas intenções do autor e materializado na obra e implicasse na elevação e na intensificação*”. (RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos fracos**. Cinema e História do Brasil. Bauru/SP: Edusc, 2002, p. 136.) É importante fazer essa referência no caso de *Tambores na Noite* justamente porque em sua encenação em 1972 os efeitos alegóricos dependem do espectador e não estão diretamente expressos nas páginas do texto dramático, portanto a *consumação* não é garantida pela obra, mas pode se realizar fora dela, nesse caso, dependem do espectador e da maneira como o diretor se apropriou da obra. Ainda sobre esse assunto, consultar: AUERBACH, Erich. **Mimesis**. A representação da realidade na literatura ocidental. Tradução de George Sperber. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.

⁴⁸ Há uma visível diferença entre as fotografias 10 e 11 e as outras que retratam o primeiro momento. As primeiras apresentam a sala de espetáculo sem a presença de espectadores, de onde é possível perceber certa

comentário, exterior à cena e implantado no ambiente da encenação, tinha o intuito de desviar qualquer tipo de empatia que pudesse ocorrer entre espectadores e personagens, além de inserir um pano de fundo social na discussão que se apresentava. Ao analisar os recursos cênicos sugeridos por Brecht, Anatol Rosenfeld faz a seguinte avaliação:

[Brecht] exige que se impregne a ação de orações escritas que, como tais, não pertencem diretamente à ação, que se distanciam dela e a comentam e que, ademais, representam um elemento estático, como que à margem do fluxo da ação. São pequenas ilhas que criam redemoinhos de reflexão. O espectador, graças a elas, não é engolfado na corrente do desenvolvimento da ação. O processo é suspenso na visão estática da situação. O público toma a atitude de quem “observa fumando”⁴⁹.

Esse tipo de cenografia procura se estender além dos limites do próprio palco por meio da narração da cena. Por sua vez, essas “pequenas ilhas”, que devem propiciar o debate e desestabilizar a ilusão, são formas de, juntamente com os demais elementos cênicos, chamar a atenção do espectador para a teatralidade. Há, portanto, uma convergência de interesses que leva em consideração o espaço cênico e a posição do espectador frente àquilo a que assiste. Quando Brecht propõe a literalização da cena, ele o faz a partir da seguinte consideração:

A escola tradicional opõe-se ao emprego dos títulos projetados com o argumento de que o autor deve expressar tudo que deseja na ação dramática. Esta concepção corresponde a uma atitude característica do espectador cuja reflexão manifesta-se a partir do objeto e não sobre o objeto. Esta maneira de tudo subordinar a uma idéia, esta tendência de lançar o espectador dentro de um dinamismo linear que o impede de examinar uma coisa sob todos os seus aspectos devem ser recusadas pela nova dramaturgia. É necessário introduzir na literatura dramática o uso de notas explicativas e dos textos comparados. O espectador deve se exercitar para uma visão complexa. Com isto

organização dos elementos cênicos. Já nas imagens 10 e 11 existem alterações cenográficas: além da presença da faixa, que não aparece nas outras fotografias, o retrato de Kragler que, em relação à mesa, estava na extremidade oposta do palco, agora aparece próximo a ela. Além do mais, se se comparar as paredes das primeiras imagens com a representada nas fotografias 10 e 11, será possível perceber uma outra composição cenográfica. Há ainda uma diferença no chão do palco: nas duas últimas imagens ele está coberto por jornais, enquanto nas primeiras não há nada sobre ele. Intui-se, portanto, que as fotografias 10 e 11 foram realizadas em um momento posterior ao das outras, o que indica que durante a encenação existiram alterações cenográficas. Cabe, portanto, reafirmar que a câmera fotográfica nunca é um observador imparcial, mas ela seleciona um espaço e interfere no motivo fotografado. De acordo com Arlindo Machado, “a câmera não é nunca passiva diante de seu objeto; ela impõe um arranjo, ela produz uma configuração das coisas pela força de sua simples presença e isso até mesmo quando ela está invisível”. (MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular: introdução à fotografia**. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 54.)

⁴⁹ ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 158.

defendemos que é mais importante a reflexão sobre o curso da ação que a reflexão dentro do curso da ação⁵⁰. (Grifos nossos)

O que interessa, portanto, ao dramaturgo é a posição que o espectador assume diante do que vê em cena, pois a “reflexão sobre o curso da ação” se efetiva a partir de sua própria realidade social. Falando especificamente do espetáculo de 1972, pode-se intuir que, diante das faixas expostas no palco, o espectador brasileiro tinha a possibilidade de enxergar os personagens como produtos e produtores de uma dada realidade passível de ser alterada. No caso da presença em cena de Balicke, a faixa possibilita localizá-lo dentro de um contexto específico que, por meio do discurso alegórico, se relaciona com o presente do espectador. A frase da faixa repete e reafirma os interesses financeiros de muitos segmentos médios que, no Brasil da segunda metade do século XX, apoiaram o Golpe Militar enquanto, nos idos da década de 1970, colheram as conseqüências do arbítrio dos governantes e, ao mesmo tempo, os louros do “milagre econômico”, que abria o país para o capital internacional e embalava o sonho por um “Brasil Grande” que servia de álibi para o reforço da repressão política⁵¹.

A complexidade desse e de outros momentos históricos certamente não pode ser apreendida em seu todo e apresentada em cena – inclusive esse não é o objetivo do teatro – mas, se se considerar o processo de trabalho que levou à configuração do espetáculo *Tambores na Noite* e a historicidade dessa construção, perceber-se-á que a constituição cênica da primeira parte do espetáculo, conjugada com as palavras dos personagens, em especial, as de Balicke, polemiza o modo de ser de parte da sociedade daquele período: na sala de jantar de uma casa, que certamente pode ser comparada a muitas outras brasileiras, o discurso da ordem e do trabalho sai da boca de um personagem que faz da filha uma forma de ganhar dinheiro. Não interessava a Brecht e ao grupo que edificou o espetáculo discorrer sobre a “moral e os bons costumes”. O que eles propunham era justamente o contrário: apresentar e, em conseqüência, refletir sobre a inconsistência de discursos que reafirmassem a ordem social

⁵⁰ BRECHT, Bertolt. **Teatro Dialético**: ensaios. Seleção e introdução de Luiz Carlos Maciel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p. 68.

⁵¹ De acordo com Nadine Habert: “Na era do ‘Brasil Grande’ e do ‘milagre econômico’, os ‘grandes projetos’ eram anunciados com muito estardalhaço por todo o território nacional, procurando promover uma imagem empreendedora do governo, criar um clima de progresso e satisfação social. Uma grande campanha ideológica aliava o ‘combate à subversão’ a uma imagem de progresso e patriotismo promovida com muito verde-amarelo e *slogans* como estes: ‘O Brasil é feito por nós’ / ‘Ninguém segura mais este País’ / ‘Brasil – ontem, hoje e sempre’ / ‘Brasil, ame-o ou deixe-o’, divulgados em toda parte através de *outdoors*, adesivos, músicas, cartazes. A campanha, orientada pela AERP (Assessoria Especial de Relações Públicas), órgão diretamente subordinado ao Gabinete Militar, foi maciçamente difundida pelos meios de comunicação, especialmente pela TV”. (HABERT, Nadine. **A década de 70**: Apogeu e crise da ditadura militar brasileira. 3. ed. São Paulo: Ática, 2003, p. 23.)

por meio dos costumes e da moral familiar. Nesse contexto, a atitude do pai de Anna é emblemática. De fato, Balicke tem razão quando diz que as pessoas de vida incerta se multiplicavam. No entanto, essa multiplicidade precisa ser estendida a toda a sociedade, inclusive à sua própria família. Enfim, o que a composição cênica do primeiro momento do espetáculo realiza é o desmonte dos discursos, governamentais ou não, que enfatizavam a normalidade, a segurança e a ordem daquela sociedade que vivia sob o chicote da repressão política e o afago do “milagre econômico”⁵².

No segundo momento, que ocorre inteiramente no Bar Picadilly, onde prosseguem as comemorações do noivado, o palco sofria ligeiras transformações. Passa a ser basicamente composto por cadeiras e duas mesas pequenas, cheias de copos, garrafas de bebidas e grandes castiçais com velas que demonstravam a opulência do bar. Além disso, a fotografia de Kragler foi retirada de cena e o pequeno altar transformou-se em um balcão (Foto 14). Acima, estava a lua e a faixa que trazia a seguinte inscrição: “A gravidez ou a culpa é desta lua vermelha” (Fotos 14 e 15)⁵³. Surge, por meio das fotografias, portanto, o primeiro vestígio de que o cenógrafo seguiu as indicações do texto dramático ao utilizar em cena a lua vermelha. Esse símbolo ocupa importante papel não só no texto, como foi mencionado no primeiro capítulo, mas também no espetáculo de 1972, visto que é por meio dele que se coloca em evidência a instabilidade entre o espaço social e o individual, temática determinante para todo o enredo da peça e intensificada no segundo ato pelo encontro entre Anna e Kragler. A lua, como representação da revolta dos trabalhadores, brilha conforme a ação dos personagens, o que reforça a imbricação entre coletividade e individualidade. É ela que rompe o espaço familiar e lembra ao espectador que fora daquele ambiente ocorre uma movimentação de forte significado social que, em última instância, está determinando e sendo determinada pelas ações que ali se desenvolvem. Além disso, esse significativo recurso cênico, ao trazer para a boca de cena a revolta de trabalhadores, completa a temática do texto dramático e do espetáculo, visto que, apesar da importância dessa revolta para o enredo, ela só se faz presente em cena por meio de elementos cenográficos, dos quais pode se destacar a lua. Ao comentar a composição cênica do espetáculo, Peixoto lembra a importante utilidade desse recurso:

⁵² Cf. ALMEIDA, Maria Fermínia Tavares de; WEIS, Luiz. Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz. (Org.). **História da Vida Privada no Brasil: Contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, v. 4. p. 319-409.

⁵³ Sobre as fotografias que representam o segundo momento do espetáculo – 14, 15, 16 e 17 –, é preciso considerar que o ângulo de tomada do fotógrafo está localizado no próprio palco. Por isso, certamente, não são fotos do próprio espetáculo, mas, pela disposição dos atores, podem ser imagens captadas durante os ensaios, o que não descarta o objetivo do fotógrafo em demonstrar uma certa “realidade” de cena.

Esse fundo [as paredes laterais] ficou muito bonito usando também esse negócio da lua, essa lua pendurada lá, que sempre que o Kragler entra [em cena], Renato Dobal [sic!], a lua ilumina. No texto tem uma indicação, que é uma lua que no fim é um papel, é de papel, ela é uma lua vermelha mesmo, que é um pouco este símbolo da revolução que está acontecendo. É muito bonito isso. E foi muito bem resolvido cenicamente⁵⁴.

A legenda cênica, ao aproximar o recurso da lua vermelha da gravidez de Anna, chama a atenção para a idéia de culpa com relação à situação que se apresenta em cena. Em outras palavras, o palco lança ao espectador o questionamento sobre a responsabilidade a respeito de tudo aquilo a que ele assiste. Quem é o culpado pelo infortúnio do soldado que não obtém êxito em seu intento de chegar em casa e encontrar uma cama limpa e branca para multiplicar sua linhagem? Quem é o responsável pela inversão pessoal de Kragler? Nesse caso, deve-se buscar culpados ou procurar compreender a existência – ou a ausência – de limites entre individualidade (gravidez) e coletividade (lua vermelha – revolta de trabalhadores)? Acredita-se, portanto, que o objetivo do espetáculo é acentuar a imprecisão dos limites entre o individual e o coletivo, haja vista que todos os personagens da trama que se envolvem com a movimentação social são impulsionados à ação coletiva depois de frustrados seus objetivos privados. Por essa via, como compreender a imprecisão dos limites entre o individual e o coletivo na sociedade brasileira do início da década de 1970? Como discutir e apresentar os impulsos e as vontades pessoais diante das necessidades coletivas que emergiam da parcialidade militar? Certamente cada personagem da peça carrega as contradições da sociedade que por eles é retratada e, no caso da releitura apresentada no Studio São Pedro, isso é percebido também pela construção cênica, que lança ao espectador contundentes questionamentos sobre sua própria situação.

A indefinição dos contornos entre a individualidade e a coletividade era abrangente não só para aqueles que se opuseram à ditadura militar e que fizeram de seu cotidiano uma forma constante de luta e de autodefesa⁵⁵, mas se estendeu inclusive às famílias de classe média que, por mais que tratasse as lutas sociais com distância e indiferença, eram marcadas pelo que ocorria com a militância e sua luta contra a ditadura. Em *Tambores na Noite* tudo parecia estar resolvido para a família Balicke e a gravidez era a chave para ratificar os seus interesses

⁵⁴ PEIXOTO, Fernando. Entrevista concedida aos professores Dr^a Rosangela Patriota Ramos e Dr. Alcides Freire Ramos em 31 de mar. de 2001, p. 07-08.

⁵⁵ Sobre este tema, consultar: ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de; WEIS, Luiz. Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. In: SCHWARCZ, Lília Moritz. (Org.). **História da Vida Privada no Brasil: Contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, v. 4, p. 319-409.

financeiros. No entanto, foram elementos exteriores ao ambiente familiar – o fim da guerra e a revolta de trabalhadores – que inverteram toda aquela situação. Nesse contexto, a lua vermelha possui significativa importância, passa a fazer parte do ambiente de comemorações do noivado e representa a instabilidade do casamento e, em consequência, a incerteza financeira. Dona Amalie, logo depois de se encontrar com Kragler, sente medo e o expressa: “A lua está tão vermelha: fico perturbada porque está tão vermelha. E há gritaria, de novo, no bairro dos jornais” (p. 92). Ao mesmo tempo, Babusch avisa a Murk sobre o retorno do soldado: “Ele está aí: com a lua, ele veio! A lua trouxe o lobo... da África!” (p. 93). Diante disso cabe recuperar a frase estampada no palco: “A gravidez ou a culpa é desta lua vermelha”. Aqui o processo revolucionário assume expressivo peso ao romper com as certezas familiares. O exterior, o social, o coletivo vêm para o centro da cena por meio de um recurso cênico que enfatiza as imbricações e as sutilezas da relação entre individual e coletivo, ao mesmo tempo em que a frase provoca no espectador a reflexão sobre aquilo a que assiste, chamando a atenção para as incertezas do processo histórico.

No final do segundo ato, quando Anna rejeita Kragler, a referência à lua é emblemática:

BALICKE – Que macaquice! *Grita atrás de Kragler, para quebrar o silêncio*: Não era carne, o que você queria? Mas isto aqui não é açougue, não! Pode embrulhar sua lua vermelha e ir cantar lá para os seus chimpanzés! Além do mais, você é só uma figura de romance: cadê a sua certidão de nascimento? (p. 107)

Pelas palavras do personagem, o símbolo cênico, depois da confirmação dos interesses da família, perde sua importância e é associado ao soldado. Assim, a gravidez recupera seu sentido inicial e, aparentemente, a tranquilidade retorna ao Bar Picadilly, reafirmando a indefinição de limites entre indivíduo e sociedade⁵⁶. No entanto, a lua vermelha continua em cena! (Foto 16)

⁵⁶ Almeida e Weis recuperam o tema dos limites entre as dimensões pública e privada no Brasil da ditadura militar nos seguintes termos: “Nos regimes de força, os limites entre as dimensões pública e privada são mais imprecisos e movediços do que nas democracias. Pois, embora o autoritarismo procure restringir a participação política autônoma e promova a desmobilização, a resistência ao regime inevitavelmente arrasta a política para dentro da órbita privada. Primeiro, porque parte ponderável da atividade política é trama clandestina que deve ser ocultada dos órgãos repressivos. Segundo, porque, reprimida, a atividade política produz consequências diretas sobre o dia-a-dia. [...] Nesse ambiente, fazer oposição podia significar uma infinidade de coisas. De fato, as formas de participação e o grau de envolvimento na atividade de resistência variavam desde ações espontâneas e ocasionais de solidariedade a um perseguido pela repressão até o engajamento em tempo integral na militância clandestina dos grupos armados”. (ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de; WEIS, Luiz. Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. In: SCHWARCZ, Lília Moritz. (Org.). **História da Vida Privada no Brasil**: Contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, v. 4, p. 327-328.)

A partir do primeiro momento, o chão do palco era coberto por jornais quando representava ambientes internos. Este, além de ser um recurso simples que marcava a diferença entre os ambientes, servia como uma referência à invasão das sedes dos jornais de Berlim pelos spartakistas e, no caso brasileiro, também como uma menção à censura prévia e à situação dos jornalistas brasileiros, além de chamar a atenção do espectador para a importância que tinham os órgãos de imprensa para os governantes militares que buscavam o consenso por meio da propaganda, principalmente criando um inimigo comum, no caso, o comunismo⁵⁷.

No terceiro momento, o palco era composto basicamente por caixotes, cadeiras, tonel utilizado como mesa, um pequeno balcão, estrutura de madeira colada à parede que servia de cabide e para guardar as poucas bebidas do botequim, relógio de parede e, ao fundo, uma janela que chamava a atenção por sua artificialidade. Continuava no palco a lua vermelha e nesse momento a faixa trazia a seguinte frase: “Nasce uma aurora ou hoje é o dia em que a gente ia precisar de você, Paul” (Fotos 18, 19 e 20)⁵⁸. Paul é o sobrinho do taberneiro Glubb que perdeu a vida nas insurreições de novembro⁵⁹. Para o público brasileiro apresentava-se como um militante semelhante a vários outros que, naquele momento de luta, não estava presente. A aurora de um novo dia, com melhores oportunidades, de fato nasceria sem a

⁵⁷ Sobre este tema, consultar:

AQUINO, Maria Aparecida. **Censura, Imprensa, Estado Autoritário (1968-1978):** o exercício cotidiano da dominação e da resistência: *O Estado de São Paulo e Movimento*. Bauru/SP: Edusc, 1999.

KUCINSKI, Bernardo. **Jornalistas e Revolucionários:** nos tempos da imprensa alternativa. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Edusp, 2003.

KUSHNIR, Beatriz. **Cães de Guarda:** jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988. São Paulo: Boitempo, 2004.

⁵⁸ Dez fotos retratam o terceiro momento do espetáculo (Fotos 18 a 27). Desse total, seis são coloridas e apresentam uma disposição cênica diferente que pode ser observada se se comparar as imagens 18, 19 e 20 com as de número 21, 22 e 23. Nessas últimas, os elementos cênicos (relógio de parede, janela e estante) estão colocados diretamente sobre a parede de tijolos à vista. Além disso, aparece em cena o tambor, ausente nas primeiras fotos, e o chão não está coberto por jornais. Isso demonstra não só a modificação dos elementos cênicos, mas reforça a idéia segundo a qual o fotógrafo seleciona uma imagem a partir de seus interesses, visto que as fotografias 21 a 27 não foram capturadas de cima do palco, sendo, portanto, certamente, imagens do próprio espetáculo. De acordo com Arlindo Machado, “toda fotografia, seja qual for o referente que a motiva, é sempre um *retângulo que recorta o visível*. [...] O quadro da câmera é uma espécie de tesoura que recorta aquilo que deve ser valorizado, que separa o que é importante para os interesses da enunciação do que é acessório, que estabelece logo de início uma primeira organização das coisas visíveis. [...] Toda visão pictórica, mesmo a mais ‘realista’ ou a mais ingênua, é sempre um processo classificatório, que joga nas trevas da invisibilidade extra-quadro tudo aquilo que não convém aos interesses da enunciação e que, inversamente, traz à luz da cena o detalhe que se quer privilegiar”. (MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular:** introdução à fotografia. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 76.) Sob esse aspecto, pode-se dizer que os interesses do fotógrafo se modificaram ao longo da encenação.

⁵⁹ Em novembro de 1918 ocorria na Alemanha a revolta dos marinheiros da base naval de Kiel, primeira e importante manifestação de trabalhadores, que culminaria com a tomada do bairro dos jornais em Berlim pelos spartakistas, em janeiro de 1919.

presença do convicto militante? Sabe-se que Paul é a antítese de Kragler e foi elaborado pelo dramaturgo justamente para este fim, ou seja, este personagem não se deixou levar por sentimentos pessoais e morreu em nome de uma causa. Seguindo as orientações cênicas do texto dramático e chamando a atenção do espectador para a idéia de que “hoje é o dia em que a gente ia precisar de você”, estaria o espetáculo corroborando o fortalecimento da imagem de um tipo ideal de militante? Essa questão pode ser respondida tendo como princípio algumas passagens da peça.

Desencantado pelas questões sociais desde a morte de seu sobrinho, Glubb rechaça qualquer idéia de luta política e opta pela apostasia. Prefere fechar a janela de seu botequim para não ouvir os ruídos dos trabalhadores que se encaminham para o bairro dos jornais, portando-se, dessa forma, com indiferença com relação aos problemas sociais. Nesse sentido, avalia da seguinte forma a derrota de Kragler:

GLUBB – Ora, ora: ele foi vítima de uma injustiçazinha. Vamos pôr uma pedra em cima disso!

BULLTROTTER – Ué, você não é vermelho? Glubb, não se falava por aí num certo sobrinho...?

GLUBB – Falavam, sim, mas não neste lugar. (p. 117)

Forma-se o início de uma pequena discussão entre Glubb e Bulltrotter (Fotos 25 e 26). Presenciando aquela situação e as atitudes das pessoas que bebem ao mesmo tempo em que viram as costas para a revolta dos trabalhadores e sem ter para onde ir, pois acabara de ser rejeitado por Anna, Kragler tenta convencer Glubb e seus companheiros de botequim a aderirem à luta dos trabalhadores:

O HOMEM BÊBADO – Não estavam falando de um sobrinho?

.....

O HOMEM BÊBADO – Aqui, não!

KRAGLER – Por que não? Pode alguém impedir que existam militares ou que exista Deus? Você, patrão vermelho, pode impedir que existam torturadores que dão lições de torturas até ao próprio Satanás? Isso você não pode impedir, mas encher o copo de cachaça você pode. Pois então bebam e fechem aquela porta, para o vento não entrar, que está fazendo um frio de rachar! É bom fechar também as venezianas!

BULLTROTTER – O patrão disse que você foi vítima de uma pequena injustiça, vamos pôr uma pedra em cima, ele disse.

KRAGLER – Pedra em cima? Você falou em pequena injustiça, irmão patrão vermelho? Mas vejam só que palavra: injustiça! Há uma porção de palavras assim, que eles inventam e sopram no ar, depois dormem de novo e esperam pôr uma pedra em cima. E o irmão maior dá um tapa na boca do irmão menor, e o gordo rouba o leite gordo de nós sempre pondo uma pedra em cima.

O HOMEM BÊBADO – Em cima do sobrinho, de quem ninguém mais fala!

KRAGLER – Então vieram os outros cachorros
e para o morto uma cova cavaram,
e em cima dele uma pedra puseram
onde se lia a seguinte inscrição:
“Um cachorro pela cozinha entrou...”⁶⁰

E é por isso que, em nosso pequeno planeta, a gente tem de fazer o que pode, com todo o frio e toda a escuridão, porque o planeta já está muito velho para esperar um futuro melhor, e o céu, meus caros, já está reservado! (p. 118-119)

As palavras de Kragler refletem boa parte do pensamento daqueles que se opunham aos militares. Aqui o soldado derrotado assume uma postura nova, se comparada com a de momentos anteriores em que frisava a perda de suas tradições, ressaltando a presença em cena da lua vermelha. A revolta dos trabalhadores deixa de ser algo indiferente, problemático, inaceitável e torna-se, a partir do terceiro momento do espetáculo, uma importante opção de luta política, visto que o “planeta já está muito velho para esperar um futuro melhor”. Por esta ótica, esperar não era possível e a luta se tornaria imprescindível. No entanto, o questionamento que o espetáculo apresenta ao espectador do início da década de 1970 é mais complexo do que a pura exortação à luta. Não se deve esquecer que no palco o “militante ideal”⁶¹ estava morto, como se infere da utilização de dois tempos verbais na frase que

⁶⁰ Esta é uma das estrofes cantada no botequim por Kragler. A anterior a essa diz o seguinte: “Um cachorro pela cozinha entrou, / dois ovos do cozinheiro roubou; / o cozinheiro um porrete pegou / e o cachorro partido em dois ficou.” (p. 118)

⁶¹ As organizações de esquerda que se opuseram aos governos militares e visavam à construção de um socialismo brasileiro fundamentaram suas ações de acordo com os postulados marxistas-leninistas de revolução e, em consequência, elaboraram um protótipo de militante que era capaz de cumprir as determinações do partido e superar as dificuldades inerentes ao processo revolucionário a partir de uma forte dose de ascetismo e sobreposição das vontades coletivas aos desejos pessoais, o que preparava o ativista para morrer em nome da revolução socialista. Daniel Aarão Reis Filho trata dessa idealização do militante nos Partidos, como o Partido Comunista Brasileiro (PCB) e Partido Comunista do Brasil (PC do B), e nas organizações conhecidas como “político-militares”, Vanguarda Popular Revolucionária (VPR) e Ação Libertadora Nacional (ALN). “O militante do PCB, segundo os Estatutos de dezembro/1967, deveria ser estudioso, firme, discreto, seguro, solidário, ligado às massas e atualizado do ponto de vista teórico e político. Do ponto de vista pessoal, deveria ter uma vida ‘exemplar’. Não só um quadro capaz de realizar tarefas revolucionárias, mas um bom pai e marido e irmão e filho: de um ‘verdadeiro bolchevique’ não se poderia exigir menos... [...] O quadro da VPR deveria observar ‘normas de comportamento dignas de um revolucionário’, superando os ‘vícios’ acumulados pelas

compõe a cenografia: “hoje é o dia em que a gente ia precisar de você, Paul”. Além disso, é visível a mudança de atitude de Kragler após ser rejeitado pela noiva. Diante da ausência de um “perfeito” militante e da presença daquele que faz da luta política um subterfúgio pessoal, o espetáculo *Tambores na Noite* chama a atenção para complexidade que envolve a militância política. Longe de polarizações, o Studio São Pedro levava a público a incerteza quanto ao processo de luta. Não se encontrava no palco o fortalecimento de um combate político que caminhasse ininterruptamente para a revolução e que, ao mesmo tempo, desfavorecesse as vicissitudes do processo histórico. Ao contrário, entre a morte de Paul e o impulso de Kragler, o que existe em cena é um vazio que precisa ser considerado. Refletir sobre aquele momento significava, entre outras coisas, avaliar a intensidade das lutas e derrotas que até então já haviam ocorrido sem, contudo, apontar soluções ou um caminho que bastava ser trilhado. Instituíam-se, bem ao gosto do engajamento brechtiano, a necessidade do debate. Por essa ótica, o realismo crítico era um importante companheiro ao priorizar o distanciamento com vistas a apresentar a transitoriedade das ações humanas e por excluir da poética cênica quaisquer tipos de teses que não levassem em conta a historicidade e a ação política a partir de um determinado contexto. Quando Kragler rejeita a palavra injustiça e enfatiza as possibilidades de mudanças políticas falando em “militares” e “torturadores”, a faixa em cena beneficia o distanciamento informando ao espectador sua posição de público e a existência de um pano de fundo social mais amplo e complexo que o palco, além de ressaltar a atitude do soldado no momento anterior. Dessa forma, acredita-se que os espectadores foram capazes de olhar para aquele soldado derrotado e cansado com desconfiança. Estaria ele disposto a enfrentar as agruras de uma revolta de trabalhadores? Se a resposta for afirmativa, a frase exposta em cena perde seu sentido, visto que, ao nascer da aurora, ela chamava a atenção para a importante presença de alguém que não estava mais ali. Paul faria falta se Kragler estivesse mesmo preparado para lutar junto com os trabalhadores?

Sepultado o sonho de transformação social do Brasil do período anterior ao golpe de 1964, arruinadas as ilusões armadas e, conseqüentemente, fortalecida a repressão militar, o

organizações comunistas tradicionais no ‘submundo do reformismo’. Era preciso um trabalho sério de criação de ‘uma moral revolucionária’. Trata-se de escapar da influência da ‘moral burguesa’ e do ‘revisionismo’. Não só quadros para dirigir e organizar a revolução, mas também para encarnar a moral de uma nova sociedade”. (REIS FILHO, Daniel Aarão. **A Revolução faltou ao encontro**: os comunistas no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1990, p. 122-123.)

Sobre esse tema consultar também:

RIDENTI, Marcelo. **O fantasma da revolução brasileira**. São Paulo: Editora Unesp, 1993.

espetáculo dirigido por Fernando Peixoto lançava um uníssono questionamento sobre a reavaliação e as perspectivas que se apresentavam à luta política no início da década de 1970.

Além de chamar a atenção para a ambivalência do processo histórico, cabem mais algumas palavras com relação à atitude de Kragler nesse terceiro momento do espetáculo e sua relação com a composição cênica e a militância política brasileira dos idos de 1970. Existia algo primordial para o ativismo das organizações comunistas brasileiras dessa época que não se apresentava em cena: a vanguarda partidária e a combatividade da militância exigida pela esquerda armada. Por um lado, essas duas ausências podem explicar o peso daquela aurora que nascia sem a presença de Paul; por outro, acredita-se que essa composição, pela proposta do grupo envolvido na encenação, estivesse discutindo o próprio significado de “vanguarda” e “combatividade” em um momento em que a derrota da esquerda armada já estava consumada. A discussão que se propunha não se configurava tendo por princípio uma possível vitória da esquerda, mas sim, em consequência, de seu oposto, ou seja, a sua derrota. O fato de Kragler incitar os bêbados e as prostitutas do botequim Glubb para aderirem à movimentação de trabalhadores representava a distância entre o movimento proletário que ocorria nas ruas e a ampla maioria da população (Fotos 23 e 24). Em outros termos, apontava para as indefinições da prática política e, em consequência, para a dessacralização da compreensão marxista-leninista do processo histórico, ou seja, de maneira bastante sutil o espetáculo de 1972 evocava a Revolta Spartakista, ocorrida no início do século XX na Alemanha, e punha em questão o significado de vanguarda partidária e a visão teleológica da história, que consistia em enxergar na ação política um *continuum* de atuações cujo fim seria a revolução comunista. Certamente, entre o público estudantil, maioria dos espectadores na época, tal debate tinha um peso enorme. Sobre isso é significativo o depoimento do ator Celso Frateschi:

A partir de muitas discussões, [*Tambores na Noite*] era o texto que ele [Fernando Peixoto] queria fazer, não foi uma discussão simples porque ideologicamente o texto sugeria uma discussão do momento. Quando a gente montou, a gente tomou muito pau, principalmente do pessoal mais radical, o pessoal mais ligado à ALN, que chegava e dizia: “Pô, como é que vocês abordam esse tema, que é esse pequeno-burguês, o cacete, vocês montaram coisas tão importantes, tão engajadas, como é que vocês?” E a gente falou: “não, o nosso momento de reflexão é esse”⁶².

⁶² FRATESCHI, Celso. Entrevista concedida aos professores Dr^a Rosangela Patriota Ramos e Dr. Alcides Freire Ramos em 19 de nov. de 2001, p. 02.

É perceptível que, apesar de as lutas armadas já estarem sepultadas no início dos anos de 1970, o ideal revolucionário e a apreensão marxista-leninista do processo não estavam, a ilusão ainda estava de pé. Certamente, para aqueles que continuavam a acreditar na vanguarda partidária e num próximo ideal revolucionário, as atitudes da maioria dos personagens do espetáculo com relação à revolta dos trabalhadores eram condenáveis. As pessoas que bebiam no botequim Glubb, e também o cansado e rejeitado soldado Kragler, não estavam preparadas para enfrentar o processo revolucionário, pois, afinal, não haviam passado por um trabalho de preparação que visava alcançar a revolução por meio do qual o Partido adquiriria peso preponderante e indiscutível. Partindo dessa premissa, as organizações de esquerda, como a ALN, certamente iriam condenar o espetáculo, pois nele não havia nada que pudesse corroborar suas convicções. Os objetivos e os “momentos de reflexão”, como bem diz Frateschi, eram outros e, por isso, exigiam posturas diferentes. A luta não estava terminada, mas, até aquele momento, estava derrotada e, portanto, necessitava ser reavaliada. Para a esquerda brasileira do pós-golpe, que cultivava o “mito da revolução inevitável”⁶³, a proposta do espetáculo poderia parecer “pequeno-burguesa” e, portanto, não-engajada, mas, ao contrário disso, o espetáculo *Tambores na Noite* apontava para a revisão dessa idéia de engajamento, daí não se apresentar em cena a vanguarda partidária e a combatividade da militância.

Voltando à composição cênica, ainda no terceiro momento encontra-se o primeiro vestígio da utilização de canções em cena. De acordo com as rubricas, no início do quarto ato Glubb canta a “Balada do Soldado Morto” e, por meio das imagens (Foto 18), percebe-se o personagem vestido de branco com um violão na mão, tal qual sugere a indicação do dramaturgo: “Glubb, o botequineiro, vestido de branco, canta a ‘Balada do Soldado Morto’, acompanhando-se ao violão” (p.113). Além dessa indicação sonora, o programa do espetáculo traz impressa a letra da música da encenação que, baseada no poema de Bertolt Brecht, “Balada do Soldado Morto”, foi escrita por Gianfrancesco Guarnieri e musicada por Toquinho. Nos vestígios da encenação não existem referências sobre a música cantada pelo

⁶³ Este termo foi utilizado por Daniel Aarão Reis Filho, que explica que o mito revolucionário esteve presente no PCB inclusive no período anterior ao golpe e que, após a derrota de 1964, ele prevaleceu nesse partido e nas demais organizações de esquerda. De acordo com as palavras do autor, “A revolução era um *destino* e daí decorria uma expectativa sempre otimista. Era uma lei otimista. Era uma lei natural. Para sua realização eram secundárias a ação e a vontade dos homens, não porque dispensáveis, mas porque determinadas, já que a ação humana a favor da revolução estava inscrita na lógica mesma da revolução, como um seu subproduto. Os comunistas poderiam, é claro, abreviar os prazos e os sofrimentos, apressar e acelerar os ritmos”. (REIS FILHO. Daniel Aarão. **A revolução faltou ao encontro**: os comunistas no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1990, p. 108-109.)

personagem Glubb no início do terceiro momento, não é possível saber se ela é a mesma que foi adaptada pelos artistas brasileiros especialmente para o espetáculo de 1972 ou se são estrofes do próprio poema do dramaturgo. Diante dessa incógnita, o mais plausível é avaliar o significado das músicas de cena para Brecht recuperando, ao mesmo tempo, a adaptação de Guarnieri e sua relação com a composição do espetáculo.

Como já foi apresentado, o dramaturgo e teórico alemão, quando escreve sobre encenação, ressalta como preponderantes a narratividade e a não homogeneização dos elementos cênicos. Nesse contexto, avalia a música em sua especificidade, a qual precisa ser valorizada no palco, não no sentido de completar o que se apresenta em cena, mas de comentar a ação, favorecendo o distanciamento crítico. Pelas palavras do próprio dramaturgo:

Dá-se ênfase ao *Gestus* geral da representação – o que sempre sublinha o que está sendo mostrado – por meio de apelos musicais dirigidos ao público através de canções. Os atores jamais devem passar naturalmente da fala para o canto, mas antes destacá-lo nitidamente do restante, através de recursos cênicos adequados, como mudança de iluminação ou emprego de títulos. Por sua vez, a música deve resistir à “sintonização” que lhe é geralmente exigida, tornando-se um apêndice subserviente. A música não deve “acompanhar”, a não ser como comentário. Não deve simplesmente “exprimir-se a si mesma”, desgastando as emoções com as quais coexiste durante os acontecimentos⁶⁴.

A continuidade do espetáculo é quebrada por uma série de técnicas que não leva em consideração só os elementos visuais, por isso fala-se em *gestus* geral da representação, ressaltando a capacidade de “mostrar” um enredo. Assim, a sonoridade adquire fundamental importância para o teatro brechtiano. Jean-Jacques Roubine, ao tratar da música em Brecht, é claro ao afirmar que ela assume “uma função diferente: a de interromper a continuidade da ação, romper a unidade da imagem cênica [e] despsicologizar o personagem opondo-lhe uma contradição”⁶⁵. Portanto, assim como as faixas que devem compor o cenário épico, a música também propicia a narração cênica excluindo-se dela virtuosismo ou “sintonização”. O envolvimento emocional e de identificação entre cena e espectador é, mais uma vez, dissolvido. É claro que o que importa no caso da música não é somente o conteúdo que a letra possa trazer, mas é de primordial importância a forma que ela assume em cena, pois o seu

⁶⁴ BRECHT, Bertolt. **Teatro Dialético**: ensaios. Seleção e introdução de Luiz Carlos Maciel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p. 216.

⁶⁵ ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Tradução de Yan Michalski. 2. ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998, p. 162.

significado encontra-se em um conjunto que compreende a composição cenográfica, o trabalho dos atores e as possíveis imprevisibilidades da cena, visto que o teatro possui uma realidade acústica que lhe é própria. Ao tratar dessas especificidades da música de cena, Tim Rescala⁶⁶ enfatiza a importância da presença dos músicos na cena, pois para ele a música no teatro só se justifica por meio de impulsos dramáticos, daí a importância de se levar em consideração a peculiaridade acústica do teatro. Certamente esses impulsos dramáticos são essenciais. Em outras palavras, quando Brecht destaca a importância da música como comentário daquilo que ocorre no palco, ele não perde de vista o conjunto do espetáculo, por isso fala em *gestus* geral da representação, ressaltando o papel dos atores e dos recursos cênicos com plena consciência dos impulsos dramáticos, mencionados por Rescala, e, portanto, da singularidade acústica do palco.

Patrice Pavis ao tratar da música de cena e da análise de espetáculos, salienta que “descrever o espetáculo obriga a pensar em conjunto fenômenos visuais e fenômenos acústicos, a sentir o efeito do que um produz no outro e, se possível, a perceber qual elemento é mais afetado em tal ou tal momento pela música”⁶⁷. No caso da encenação de *Tambores na Noite*, como não existem registros sonoros de cena, perde-se a musicalidade como documento de pesquisa e os significados que a música assumiu em conjunto com o trabalho dos atores e a composição cênica. No entanto, para efeito de análise levam-se em consideração os objetivos de Fernando Peixoto em construir uma cena épica de acordo com as proposta de Bertolt Brecht, daí a importância de se restaurar o significado da música para esse dramaturgo e, a partir dele, procurar avaliar a proposta musical do espetáculo de 1972. Assim, como se preservou somente a letra, adaptada por Guarnieri, resta avaliar seu conteúdo. Postas essas questões, cabe recuperá-la:

Pois que tomba um soldado sua morte de herói
(soldado que morre guerra não faz)
Pois que tomba um soldado irritando seu rei.
É guerra e não há esperança de paz.
Vivendo sua morte um soldado fiel,
seu sangue gelado escorrendo no chão,
seu sangue gelado sem ter permissão.
Sem preces nem covas, queimando ao verão
descansa sua morte sem prantos nem flor.
E assim vai encontrá-lo seu imperador.

⁶⁶ RESCALA, Tim. A música no teatro. **Cadernos de Teatro**, São Paulo, n. 169, p. 37-41, out./nov./dez. 2002.

⁶⁷ PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos: teatro – mímica – dança – dança-teatro – cinema**. Tradução de Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 131.

Guerra, santa guerra
Guerra santa malsinada
Guerra, santa guerra
Guerra santa malsinada

O ancião ansioso examina o herói.
(um corpo sangrando queimando-lhe a mão)
Ergue o cetro exclamando num grito de rei.
É guerra e ele está – Pronto pr' ação!

No tempo de um raio renasce um soldado
do herói que foi morto sem ter permissão
e que o povo festeja com flores na mão.
Marcha o cadáver que é lenda e canção.
E há preces, há ratos, padres e gritos
A glória da morte em tambores aflitos.

Guerra, santa guerra
Guerra santa malsinada
Guerra, santa guerra
Guerra santa malsinada

O povo dá hurras a seu novo herói
O incenso disfarça das carnes o odor,
O sangue gelado em lágrimas cai.
Marcha soldado – obedece ao senhor!⁶⁸

Inicialmente a música faz uma contraposição entre heroísmo e morte. O soldado, apesar de tombar como herói, não tem permissão para morrer, pois a guerra não acabara e, portanto, ainda não existe esperança de paz. Já no segundo momento, o herói morto é desenterrado e considerado apto para a ação. No espetáculo, onde o “militante ideal” estava ausente e a possibilidade revolucionária era algo distante, a música assumia importante tom. Por um lado, pode ser relacionada com a figura de Kragler, que chega da guerra cansado, abatido e vestindo, de acordo com as rubricas, a mesma farda azul-marinho com a qual havia partido há quatro anos (Fotos 23 e 24). Não é herói, é apenas mais um desvalido da guerra, por isso, de maneira evidente, estava inapto para a luta e não podia ser considerado “pronto pr' ação”. No entanto, esse mesmo soldado resolve lutar marchando como um cadáver “que é lenda e canção” rumo ao bairro dos jornais. O botequineiro Glubb, entre outros novos amigos, “dá hurras a seu novo herói”, tentando disfarçar sua incapacidade para o combate. Por esse ponto de vista, a música do espetáculo comentava o enredo da peça e já apontava para o desfecho, quando Kragler rejeitaria sua marcha rumo à revolta, optando pelos braços de Anna. Por outro

⁶⁸ GUARNIERI, Gianfrancesco e TOQUINHO. **Lenda do soldado morto**. GUZIK, Alberto e PEIXOTO, Fernando. (Org.). Programa de *Tambores na Noite*. Edição Especial de Palco + Platéia. São Paulo: Estúdio Geprom, mar. 1972, não paginado.

lado, a música apresentava em cena, mais uma vez, a dessacralização da idéia de herói, afinal aquele que renasce do soldado morto não deixa de ser “lenda e canção”. Há, portanto, no conteúdo da música o comentário daquilo que ocorre em cena, surgindo talvez daí a importância de se cumprir de maneira fiel a rubrica do dramaturgo que enfatiza a presença de Glubb vestido de branco, cantando os poemas de Brecht. Esse personagem acaba assumindo a posição de narrador e favorecendo, por meio da música, o distanciamento crítico. Se se olhar com cuidado algumas fotografias do terceiro momento do espetáculo (Fotos 18, 19, 20 e 27), pode-se perceber que a iluminação do palco incide diretamente sobre Glubb (Paulo Ferreira). Assim ele toma importante posição nesse momento, visto que a cena é aberta por ele cantando a *Balada do Soldado Morto*, o que não deixa de ser um comentário sobre a situação de Kragler e, em consequência, sobre as organizações de esquerda no Brasil que enfatizavam o mito revolucionário e procuravam verdadeiros “heróis” para os feitos revolucionários. De maneira geral a letra da música coloca uma interrogação sobre o significado de heroísmo, o que faz lembrar as palavras de Galileu na peça homônima de Bertolt Brecht: “Infeliz o país que tem necessidade de heróis”.

No último momento do espetáculo o palco estava quase vazio e era composto basicamente por sacos, tonéis e uma placa de madeira suspensa por dois caixotes no centro do palco. O chão não estava mais coberto por jornais e nas paredes laterais não existiam objetos cenográficos. Estavam bem visíveis a lua e a faixa que, se comparada à dos momentos anteriores, tinha maiores dimensões, se localizava no centro do palco e, por sua vez, trazia a seguinte inscrição: “A cama ou eu sou um porco e o porco volta pra casa”. (Foto 33). Na ocasião em que Kragler devia escolher entre a revolução e cama, a simplicidade do palco ressaltava a complexidade daquela escolha e reafirmava a ausência de certezas com relação ao processo histórico. E todos os personagens que nesse momento estavam em cena – Glubb, Laar, Bulltrotter, Marie, Auguste, Anna e Kragler – vivenciaram, cada um a seu modo, o peso da arbitrariedade política e econômica, que teve fortes consequências em suas respectivas individualidades. Não só o soldado era um desfavorecido do ponto de vista pessoal, mas todos eram: Anna, grávida, não passava de um meio de sobrevivência para os próprios pais; Glubb perdeu seu sobrinho nas insurreições de novembro e, por um certo período, deixou de acreditar nas lutas revolucionárias. Enfim, estavam em cena tipos significativos da sociedade brasileira do início da década de 1970: um grupo formado por personagens de classe média que teve êxito financeiro a partir de conturbadas convulsões sociais e outro composto por bêbados, prostitutas, designado por Glubb como “o rebotalho da sociedade”. Ao mesmo tempo, sons de tiros e gritos lembravam aos espectadores que ocorria, naquele mesmo

momento, uma revolta de trabalhadores que estava sendo derrotada. Nesse ambiente, o questionamento proposto pelo espetáculo é claro: quais os significados das lutas políticas em uma sociedade dilacerante e dilacerada? Reforçava-se em cena, portanto, a questão da militância e, nesse sentido, o personagem Kragler e sua decisão eram, mais uma vez, o centro do debate.

Depois de tomar conhecimento da gravidez de Anna e de perceber a possibilidade de voltar para a casa, o soldado trava importante diálogo com Glubb:

KRAGLER – Anna, venha aqui comigo!

GLUBB – Não quer andar um pouquinho conosco, irmão artilheiro?

KRAGLER *fica calado*.

GLUBB – Alguns de nós teriam preferido ficar bebendo mais alguns copos, mas você foi contra. Alguns teriam preferido ir mais uma vez para a cama, porém, como você não tinha cama, eles também ficaram na rua.

KRAGLER *fica calado*.

ANNA – André, você não quer ir? O pessoal está esperando.

MANKE – Anda de uma vez, cara!

KRAGLER – Podem me apedrejar, estou aqui: minha camisa eu posso dar a vocês, mas, entregar meu pescoço à degola, isso eu não faço!

O HOMEM BÊBADO – Merda do diabo!

AUGUSTE – Agora; e os jornais?

KRAGLER – Não adianta. Não vou deixar que me arrastem pela manga da camisa até o bairro dos jornais. Não sou mais um carneiro, e não estou aqui para esticar as canelas! *Tira o cachimbo de um bolso da calça*.

GLUBB – Não está choramingando demais?

KRAGLER – Cara, eles vão abrir um buraco preto no seu peito! Anna! Com os diabos, por que me olha assim? Será que até você quer que eu me explique? *A Glubb*: Eles mataram um sobrinho seu, mas eu agora estou de novo com minha mulher. Venha, Anna! (p. 124-125)

A individualidade, por ser algo preponderante nessa passagem, coloca em discussão, mais uma vez, a questão da luta revolucionária. Diante de todos os argumentos em favor da ação, Kragler é irredutível, não está mais disposto a lutar em nome de uma causa e reafirma que agora está novamente com sua mulher. Opta pela individualidade, vai para casa se

satisfazer em uma cama grande e branca e deixa para traz aqueles que há pouco havia conhecido no botequim Glubb e também a revolta de trabalhadores que ocorria nas ruas da cidade. O personagem está certo na atitude que acaba de tomar ou está traindo o ideal revolucionário? Sem querer indicar uma resposta inequívoca, o espetáculo lançava ao público a possibilidade de refletir sobre aquela atitude. O que importava era a reflexão e a discussão sobre a conduta individual diante de um momento como o que se apresentava em cena. Sobre isso as palavras do diretor são claras: “Nossa preocupação justamente era essa: examinar a conduta de um indivíduo diante de um movimento como esse”⁶⁹. Para tanto utilizou as propostas estéticas de Brecht e de seu segundo texto dramático, escrito sob o impacto da Primeira Guerra Mundial e o estilhaçamento da Revolta Spartakista, colocando em questão os significados atribuídos, pelas próprias organizações de esquerda, à militância política e à ação revolucionária no Brasil dos anos de 1970. Haja vista que parte dessa discussão sobre a militância já foi apresentada quando se tratou do terceiro momento do espetáculo e da referência a Paul, sobrinho do taberneiro Glubb, cabe fazer a seguinte indagação: como a construção do último momento do espetáculo *Tambores na Noite* traduziu cenicamente a crítica ao marxismo-leninismo e demonstrou as incertezas do processo histórico?

No momento em que o soldado deve fazer sua escolha entre a cama e a revolução, o palco se dividia em dois campos opostos: de um lado Anna, representando a negação do processo revolucionário e a afirmação dos valores daqueles que viveram da guerra; de outro, o “rebotallo da sociedade”, bêbados e prostitutas que, sem maiores perspectivas, caminhavam para a revolta. Kragler estava no centro do palco, entre a cama e a revolução, sentia-se confuso e ainda não se havia decidido pela noiva (Fotos 28, 29, 30 e 31). Por meio das fotografias, é possível perceber a postura dos personagens em cena⁷⁰, uma cena que revela válidos significados sociais que devem ser levados em consideração por elucidarem a proposta do espetáculo.

⁶⁹ PEIXOTO, Fernando. Mesa III – Fernando Peixoto e Sérgio Carvalho. In: GARCIA, Silvana. (Org.). **Odisséia do teatro brasileiro**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2002, p. 84.

⁷⁰ A valorização das posturas dos personagens é ressaltada levando em consideração os escritos de Bertolt Brecht sobre *gestus* social, o qual, de maneira geral, não designa um simples gesto, mas sim uma postura socialmente determinada e, em consequência, significativa de uma época e sociedade. Desde que se tenha registros, o *gestus* se torna para o historiador um importante documento de pesquisa, visto que permite olhar para as ações humanas não como algo “universal” ou “geral”, mas sim como atitudes histórica e socialmente construídas, por isso, passíveis de serem historicizadas. Nas palavras de Brecht: “a atitude que os personagens assumem em relação uns aos outros é o que chamamos esfera do *Gestus*. Atitude física, tom de voz e expressão facial são determinados por um *Gestus* social: os personagens injuriam-se, cumprimentam-se, esclarecem-se uns aos outros, etc”. (BRECHT, Bertolt. **Teatro Dialético**: ensaios. Seleção e introdução de Luiz Carlos Maciel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p. 209.)

Sem a presença da família e fora de um espaço fechado e restrito, Anna caminhava indefesa. Não tinha mais a proteção daqueles que olhavam para ela como uma fonte financeira e, diante de Kragler, das pessoas do botequim e dos ruídos da revolta, aparentava sentir medo. Seus braços cruzados sobre o peito e os ombros encolhidos reforçavam sua fraca aparência diante daquela situação (Fotos 29 e 31). Enfim, o personagem perdeu o aspecto altivo que possuía no início do espetáculo (Foto 14), o que se deu desde o momento em que Kragler foi expulso do Bar Picadilly (Foto 16). Caso Anna estivesse disposta a deixar de lado sua individualidade e se encaminhar para a ação revolucionária, ela assumiria uma outra postura e não se apresentaria como uma figura retraída. É digno de nota o fato de essa personagem aparecer no palco como vítima de tudo aquilo que ocorria em cena, embora seu objetivo fosse voltar para casa, reafirmando sua distância das discussões sociais. A maneira como está se contraindo demonstra que ela nada tinha a oferecer aos revoltosos. Enfim, a postura de Anna elucida sua posição social de membro da classe média e, assim, acaba representando muitos brasileiros que, diante da repressão militar e da luta pela construção de uma sociedade socialista, preferiram fechar os braços sobre si mesmos e resguardar suas respectivas individualidades, assegurando a diferença entre eles e aqueles que, por exemplo, se engajavam nas organizações armadas.

Na outra extremidade do palco, os amigos de Kragler o esperavam com poucas armas nas mãos e, ansiosos, olhavam para ele almejando uma decisão (Foto 28). Diferentemente de Anna, não se retraíam, se encontravam dispostos a lutar e desejavam que o combalido soldado optasse pela revolta. Entre esses personagens chama a atenção a afinidade entre o figurino⁷¹, que lembrava roupas velhas, e a composição cênica, que reforçava um ar de pobreza e invalidez aos revoltosos. Apesar de o palco demonstrar a fraqueza do grupo de Glubb, ninguém que dele fazia parte atravessava o pontilhão de madeira que ligava a revolução à cama. De fato, aquele conjunto de pessoas estava disposto a lutar, porém sem nenhuma certeza. O objetivo do espetáculo *Tambores na Noite* não era descaracterizar ou invalidar a ação dos revoltosos que apareciam em cena. O fato de eles assumirem uma gestualidade que

⁷¹ No caso do espetáculo *Tambores na Noite*, entende-se que a elaboração do figurino levou em consideração as rubricas do texto dramático e a posição social dos personagens. De acordo com as indicações do dramaturgo, Glubb se veste de branco e Kragler ainda porta a mesma farda azul-marinho de artilheiro de quando partiu para a guerra, ao passo que as roupas de Murk representam sua posição de industrial (Fotos 14 e 15). No que se refere às cores, Jean-Jacques Roubine enfatiza que Brecht via a guerra e a miséria em tons de cinza, acreditando que a composição do espetáculo de 1972 tenha seguido as orientações do dramaturgo. Percebe-se, nas fotografias coloridas (Fotos 22, 23, 24, 25, 26, 27 e 30), que os figurinos da primeira montagem de *Tambores* no Brasil foram compostos variando entre o preto e o branco. Cf.: ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Tradução de Yan Michalski. 2. ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998.

demonstrava a predisposição para a luta em contraponto com o figurino e a composição cênica, que exprimiam miséria e inferioridade, significava chamar a atenção para o isolamento das organizações de esquerda. Não é por acaso que no final da peça a frustração e o cansaço apareciam estampados nos corpos dos personagens (Fotos 38, 39 e 40). De maneira efetiva, o que significaria para a revolta de trabalhadores a adesão dos amigos de Kragler? A divisão do palco entre os dois grupos significava a transposição para a cena do isolamento das organizações de esquerda com relação ao restante da sociedade e, por sua vez, o *gestus* reforçava essa idéia. Nesse jogo insular, os olhares de Glubb e seus companheiros aspiravam pela decisão do soldado, pois, afinal, caso ele escolhesse a revolta, seria mais uma presença a embalar a esperança do isolado movimento revolucionário. Não se pode esquecer que em 1972 parte significativa da esquerda armada brasileira já estava derrotada, o que tornava público seu isolamento político e social. De acordo com Nadine Habert,

Ao fim do governo Médici, a maioria das organizações de esquerda voltadas para a luta armada tinha sido dizimada ou tinha se desagregado. Questão decisiva neste processo foi a violenta repressão que se abateu sobre elas. Pesou, também, significativamente, o isolamento político e social em que estas organizações se encontraram diante da retração dos movimentos sociais e as sucessivas dissensões e fracionamentos que as atingiram⁷².

Essa conjuntura foi representada no palco do Studio São Pedro e assumiu significativo *gestus* social por meio do trabalho dos atores, pois a distância entre os segmentos médios e as organizações de esquerda esteve presente em cena até mesmo pela disposição dos corpos dos intérpretes.

Sobre o pontilhão de madeira, entre a revolução e a cama, encontrava-se Kragler (Foto 28). Com os ombros caídos, os braços cruzados abaixo da cintura e a barba por fazer, deixava transparecer, por meio de seu corpo, cansaço e incerteza. Afinal, era um soldado cujo *gestus* demonstrava a derrota na guerra e o infortúnio pessoal. Kragler discutiu sua situação, descobriu a gravidez de Anna, falou de sua honestidade (Foto 30), abriu os braços, se exaltou (Foto 29). Quando teve a possibilidade de escolher o caminho que devia seguir, transformou sua postura, o corpo derrotado se desfez e o soldado tornou-se um revoltado com sua situação social, por isso o *gestus* era mais “aberto”, os braços não estavam mais cruzados e seu olhar se

⁷² HABERT, Nadine. **A década de 70: Apogeu e crise da ditadura militar brasileira**. 3. ed. São Paulo: Ática, 2003, p. 34-35.

dirigia diretamente para Anna⁷³. Na seqüência, o personagem riu, pegou o pequeno tambor que atiraria em direção à lua (Foto 32), lembrou sua posição de soldado derrotado, encolheu-se novamente e deixou evidente seu cansaço (Foto 33). Por fim, no momento final, quando fez sua escolha, subiu nos dois tonéis que estavam no palco, projetou seu corpo para a frente, abriu os braços e olhou diretamente para os espectadores (Foto 34). Nesse momento todas as luzes da sala de espetáculo eram acesas e a iluminação assumia importante característica brechtiana ao clarear toda a sala. O público não mais desaparecia, a relação entre cena e espectador deixava de ser dividida ou dicotomizada e prevalecia a unicidade do espaço. Kragler falava, dirigindo-se diretamente aos espectadores, deixava de ser aquele derrotado, sua face tornava-o provocativo, ácido e irônico, afinal acabara de se sentir um derrotado. A faixa que compunha o cenário era agora completamente evidente e apresentava a opção do soldado pela cama. Depois de ter atravessado o pontilhão, apontou para o público (Foto 36), que deveria refletir sobre o que ocorria em cena. Foi clara a transformação do *gestus* de Kragler, o soldado derrotado cedeu lugar ao homem rebelde que compartilhava com todos sua conflituosa situação pessoal e social:

KRAGLER *sem olhar no rosto dela, andando à volta, bota a mão no pescoço* – Eu já estou por aqui com tudo isso! *Dá uma risada maldosa*. Isso é teatro barato: um estrado, uma lua de papel, e bem ao fundo o cepo do carrasco, que é única coisa verdadeira! *Põe-se novamente a andar de um lado para outro, os braços caídos, e apanha no chão o tambor do botequim*. Deixaram o tambor aqui. *Toca o tambor*. O semi-espartaquista, ou, o poder do amor! Banho de sangue no bairro dos jornais, ou cada um está melhor dentro da própria pele... *Levanta os olhos e pisca*. Com escudo ou sem escudo. *Toca o tambor*. A gaita de fole toca, e os coitados morrem no bairro dos jornais, os prédios desabam em cima deles, a madrugada raiando e eles lá estendidos no asfalto como gatos mortos... Eu sou um porco, e os porcos vão para casa! *Toma respiração*. Eu vou botar uma camisa limpa, minha pele está salva, vou arrancar esse paletó e engraxar minhas botas. *Ri com maldade*. A gritaria estará terminada, amanhã de manhã, e amanhã de manhã eu estarei metido em minha casa, e me multiplicando, para propagar bem a minha espécie. *Toca o tambor*. Não façam essas caras tão românticas,

⁷³ É significativo reproduzir os diálogos desse momento que, no texto dramático, é o início do quinto ato: “KRAGLER *escutando* – Escutem só minha noiva: a puta! Ela chegou, está aqui, está de barriga! GLUBB – Um pouco anêmica, não é verdade? KRAGLER – Psiu! Não fui eu, eu não fui. ANNA – Andree, tem gente aí! KRAGLER – Sua barriga inchou de vento ou você virou puta? E eu lá longe, não podia tomar conta de você. Eu estava atolado na bosta. E você, onde é que se atolava, enquanto eu me atolava na bosta? MARIE – Não devia ficar falando assim... O que é que você sabe? KRAGLER – E eu só pensando em você! Não fosse por isso, eu teria ficado lá, onde era o meu lugar, com a boca cheia de poeira e o vento a me rondar na cabeça: assim eu ficaria sem saber de nada. Mas só queria ver isso. Por isso dava tudo! Até capim eu comi, e era bem amargo! Daquele buraco de lama, eu consegui sair engatinhando! Parece piada: eu, o porco! *Arregala os olhos*. E vocês ficam todos aí sentados? É de graça o espetáculo, não é? *Apanha no chão uns torrões de terra e joga-os ao redor de si*”. (p. 122-123.)

cambada de usurários! *Toca o tambor*. Seus estranguladores! *Rindo a plenos pulmões, quase a ponto de sufocar*: Sugadores de sangue, miseráveis! *A gargalhada fica presa na garganta, ele não agüenta mais, cambaleia, joga o tambor na direção da lua, que era um simples lampião de rua: o tambor e a lua caem dentro do rio, onde não existe água*. Pileque e criancice! Mas agora está na hora da cama: cama bem grande, bem larga e bem branca... Vamos! (p.128)

Kragler perguntava diretamente ao espectador sobre a sua posição diante da escolha que ocorria em cena. O fato de a sala estar toda iluminada e o personagem se dirigir ao público demonstrava o interesse do grupo em quebrar a empatia entre espectador e personagem com o intuito favorecer o pensamento crítico. Não foi simplesmente por amor que o soldado escolheu voltar para a casa com a noiva grávida de outro homem. Ele era fruto daquela sociedade e, como muitos brasileiros do início da década de 1970, ele também não estava disposto a arriscar sua pele. Por outro lado, é preciso relembrar as palavras de Brecht quando trata de seu texto dramático e evidencia a idéia de que as pessoas lutam por interesses bastante precisos:

(...) los que escribían al mismo tiempo que yo se negaban a tener en cuenta los verdaderos procesos generales que estaban al alcance de la observación y trataban la revolución como um levantamiento puramente espiritual y ético del hombre. Celebraban que ‘el hombre’ se levantara contra ‘la injusticia’ y muriera por ‘la idea’. El hecho de que algunos murieran era interesante para el autor, pero no tanto para los que morían, mientras luchaban por intereses muy reales, muy precisos y sensatos. Luchaban y arriesgaban la vida en la medida en que sus intereses lo exigían y sus intereses eran muy diversos⁷⁴.

Por fim, cabe mais uma indagação: qual o objetivo do grupo de Fernando Peixoto em recuperar um texto dramático escrito no início do século XX e que traz para o palco uma forte referência sobre a Revolta Spartakista e, em consequência, ao pensamento de Rosa Luxemburg e Karl Liebknecht?

A crítica ao projeto marxista-leninista de revolução tal qual se apresentava para as organizações de esquerda no Brasil e a idéia de que as pessoas lutam por interesses reais e precisos são duas questões primordiais para a ressignificação brasileira de *Tambores na Noite*. A proposta do espetáculo era reavaliar o significado da luta política, colocar em discussão as causas das consecutivas derrotas da esquerda armada e refletir sobre o papel da classe média no processo de luta pelo retorno das liberdades democráticas. Enfim, quando Peixoto apontou

⁷⁴ BRECHT, Bertolt. **Escritos sobre teatro**. Selección y traducción de Jorge Hacker. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1973, v. 01, p. 76.

seu interesse em examinar a conduta de um indivíduo no momento em que este se via entre os braços da noiva, grávida de outro, e uma revolta de trabalhadores, o que de fato propunha era refletir sobre as vicissitudes do engajamento político contra uma ordem estabelecida. Desse ponto de vista, a evocação dos nomes de Rosa Luxemburg e Karl Liebknecht⁷⁵ é paradigmática, visto que esses dois teóricos do marxismo se tornaram conhecidos não só pelas atitudes políticas que tomaram na Alemanha logo após a primeira Guerra Mundial, mas pela crítica a Lênin e à vanguarda partidária.

Luxemburg construiu todos os seus argumentos em favor da luta revolucionária falando em nome do espontaneísmo revolucionário e se colocando contra a educação doutrinária levada a cabo pelo partido, em especial o Partido Social Democrata Alemão (SPD). De acordo com a autora, “felizmente, já passamos a época em que o problema era fazer a educação doutrinal, teórica, do proletariado. [...] A revolução, escola prática dos proletários, não precisa disso. Ela educa agindo”⁷⁶. Frente a isso, no Brasil de 1972 o espetáculo *Tambores na Noite*, ao refletir sobre condutas individuais diante de um processo revolucionário, não deixava de fazer referência a outras propostas de organização revolucionária e chamava a atenção dos espectadores para as incertezas do processo histórico. Reis Filho ressalta que nas organizações de esquerda “ninguém questionava a vitória final do socialismo e a tendência a favor desta vitória”⁷⁷. Essa inabalável certeza se reafirmava pela crença na missão revolucionária do proletariado, que, após passar por um processo de educação partidária, estaria apto para a ação. Acredita-se, portanto, que as referências ao pensamento de Luxemburg e Liebknecht por meio da encenação de *Tambores na Noite* e a atitude de Kragler no palco do Stúdio São Pedro fossem uma forma de chamar a atenção do espectador para a reflexão sobre o processo de organização das esquerdas brasileiras no início dos anos de 1970. Afinal, o Brasil vivia mesmo um processo revolucionário? Houve de fato um movimento de autocrítica das esquerdas principalmente após ao golpe de 1964? Algum partidário do PCB, ao criticar a luta armada, refletiu sobre a concepção marxista-leninista da história? Os militantes que

⁷⁵ O programa do espetáculo é importante no que diz respeito às referências à Rosa, Liebknecht e aos spartakistas. Ele é composto por fotografias dos teóricos marxistas e da revolta de janeiro de 1919, assim como por uma cronologia dos acontecimentos políticos da Alemanha no período de 1918-1919 que apresenta Rosa e Karl desde quando se opuseram à primeira Guerra Mundial, passando pela proclamação da República Socialista em novembro de 1918 realizada por Liebknecht, até o funeral de Luxemburg em 13 de junho de 1919. Rosa foi assassinada em 15 de janeiro e teve seu corpo reconhecido somente em maio.

⁷⁶ LUXEMBURGO, Rosa. Discurso sobre o programa. APUD: GUÉRIN, Daniel. **Rosa Luxemburgo e a espontaneidade revolucionária**. Tradução de Cecília Bonamine. São Paulo: Perspectiva, 1982, p. 88.

⁷⁷ REIS FILHO, Daniel Aarão. **A revolução faltou ao encontro: os comunistas no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1990, p. 109.

empreenderam a luta armada estavam dispostos a repensar seu processo de luta? Enfim, a concepção de revolução predominante na esquerda da época levava em consideração o fato de muitos preferirem uma cama branca e larga? Diante dessa série de indagações propostas pelo espetáculo, cabe apresentar as palavras da ex-militante Vera Sílvia Magalhães:

Acredito que houve a derrota de uma perspectiva política. Nós fomos massacrados por uma concepção de revolução e de vanguarda. Nada disso nós questionamos. Entramos num processo que parecia teatro. Nós éramos conhecidos da repressão, só do movimento estudantil. Eu era um quadro “legal”. Morava em Copacabana. Fazia ação no Copacabana Palace, saía, ia para a praia com meu marido da época, que posteriormente foi assassinado. Em 1970, foi a rebarba geral. Terminaram os seqüestros. Depois da morte de Carlos Lamarca, para mim, acaba a esquerda armada⁷⁸.

Infelizmente foi só no processo de rememorar que Magalhães percebeu que cada vez mais os porcos voltavam para casa e a esquerda se fechava em suas inabaláveis concepções. A derrota, de fato, se consumaria!

Críticas e críticos teatrais: a recepção de *Tambores na Noite*

Avaliar a recepção do espetáculo *Tambores na Noite* pela crítica especializada requer inicialmente tomar consciência do papel que os críticos ocupam na historiografia do teatro brasileiro, pois a partir do discurso desses profissionais diversas análises foram elaboradas e, paulatinamente, esses escritores tornaram-se “historiadores”⁷⁹. O que é importante nesse contexto, obviamente, não é desqualificar o trabalho dos críticos, mas tomá-los em sua especificidade, ou seja, como instituintes de valores e construtores de interpretações de acordo com o lugar social que seus autores ocupam. Em outras palavras, não se pode ignorar a historicidade da recepção, pois os críticos sempre “estiveram imbuídos de idéias, projetos,

⁷⁸ PATRIOTA, Rosângela. Vera Sílvia Magalhães: estrangeira em seu próprio país. **Cultura Vozes**, Petrópolis/RJ, n. 1, p. 106, jan./fev. 1998.

⁷⁹ A título de ilustração dessa idéia cabe recuperar uma breve passagem de Iná Camargo Costa no texto “Uma dívida que o tempo não esmorece”, sobre Décio de Almeida Prado: “Os estudos sobre a obra do crítico e historiador do teatro brasileiro demonstram essa proposição [de exigência intelectual e envolvimento prático com a atividade teatral]. Com base neles e apoio literal no que escreveu o outro mestre, Sábato Magaldi, podemos enunciar este axioma: ‘qualquer estudo novo sobre o teatro brasileiro tem de partir, obrigatoriamente, de seus comentários’”. (Grifos nossos) (COSTA, Iná Camargo. Uma dívida que o tempo não esmorece. In: _____. **Sinta o drama**. Petrópolis/RJ: Vozes, 1998, p. 111.)

concepções estéticas e políticas, em suas atuações profissionais”⁸⁰. Assim, tomar as críticas da encenação de 1972 como *corpus documental* significa tratá-las como interpretações do passado. Longe de instituírem “o significado” do espetáculo, elas apresentam as diversas possibilidades interpretativas que uma obra carrega, pois, como bem diz Roland Barthes, “assim como o escritor, o crítico nunca tem a *última palavra*. Ainda mais, é esse mutismo final, que forma sua condição comum, que desvenda a identidade verdadeira do crítico: o crítico é um escritor”⁸¹.

Em se tratando da encenação de um texto de Brecht, é preciso considerar ainda as assertivas de Iná Camargo Costa no artigo “A resistência da crítica ao teatro épico”⁸², visto que nesse texto a autora trata das dificuldades de Décio de Almeida Prado em aceitar as proposições estéticas do autor alemão devido a sua formação ser influenciada pelos nomes de Jacques Copeau (crítico e diretor) e Louis Jouvet (ator e diretor), que primavam pelo respeito ao texto e pelo estilo de interpretação próprio da tragédia clássica francesa: representação frontal e dicção solene pela impositação da voz. Se nas décadas de 1950/1960 um dos principais críticos brasileiros não tinha apreço por Brecht, ao longo do tempo, com a diversificação do repertório teatral no Brasil, a crítica especializada se viu às voltas com as encenações de textos do dramaturgo. Certamente, nessa ocasião muitas mudanças sociais ocorreram e, por sua vez, influíram no trabalho dos críticos, fato que torna possível a reflexão segundo a qual a resistência ao teatro épico por parte da crítica não se tornou condição *sine qua non*. Os escritos jornalísticos sobre o espetáculo *Tambores na Noite*, por outro lado, demonstram não mais uma oposição a Brecht, mas sim o contrário, ou seja, perpassa entre eles a percepção de que as idéias do teórico necessitam ser cumpridas “à risca”. Os críticos cobram do espetáculo uma encenação condizente com as que foram realizadas no Berliner Ensemble. Falando especificamente sobre a montagem de 1972, a rejeição transformou-se em aquiescência.

⁸⁰ PATRIOTA, Rosângela. **Vianinha**: um dramaturgo no coração de seu tempo. São Paulo: Hucitec, 1999, p. 56. Da mesma autora, sobre crítica teatral, consultar:

PATRIOTA, Rosângela. História, Estética e Recepção: o Brasil contemporâneo pelas encenações de *Eles não usam blak-tie* (G. Guarnieri) e *O Rei da Vela* (O. de Andrade). In: _____. & RAMOS, Alcides Freire. (Org.). **História e Cultura**: espaços plurais. Uberlândia: Asspectus/Nehac, 2002. p. 113-131.

_____. O texto e a cena – aspectos da história da recepção: *O Rei da Vela* (Oswald de Andrade) em 1967 e no ano 2000. **Cultura Vozes**, Petrópolis/RJ, v. 95, n. 4, ano 95, p. 3-24, jul./ago. 2001.

⁸¹ BARTHES, Roland. **Crítica e Verdade**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 16.

⁸² COSTA, Iná Camargo. A resistência da crítica ao teatro épico. In: _____. **Sinta o drama**. Petrópolis/RJ: Vozes, 1998. p. 75-102.

Ainda é preciso ressaltar que a valorização das críticas como documento de pesquisa se estrutura quando se toma a recepção como importante aspecto da obra de arte e, em consequência, a construção de sentido como elaboração histórico-social. Desse ponto de vista, é preciso ressaltar a contribuição dos estudos de Hans Robert Jauss, que trata da história da arte valorizando a perspectiva do sujeito produtor e a do consumidor, bem como a interação que existe entre eles. De acordo com esse autor,

A obra literária não é um objeto que exista por si só, oferecendo a cada observador em cada época um mesmo aspecto. Não se trata de um monumento a revelar monologicamente seu Ser atemporal. Ela é, antes, como uma partitura voltada para a ressonância sempre renovada da leitura, libertando o texto da matéria das palavras e conferindo-lhe existência atual⁸³.

Desse ponto de vista, a obra de arte, quando entra em contato com o público, estabelece práticas sociais. Entre o artista e o receptor não existe uma relação predeterminada, mas sim um processo amplo e fluido, em que são construídas validades, demonstrando que as obras não têm um sentido determinado *a priori* e, por isso, único. Entre os historiadores que fazem da recepção um campo de pesquisa, cabe destacar a presença marcante de Roger Chartier, que afirma que as obras “são investidas de significações plurais e móveis, construídas na negociação entre uma proposição e uma recepção, no encontro entre as formas e os motivos que lhes dão sua estrutura e as competências ou as expectativas dos públicos que delas se apropriam”⁸⁴. Assim, pode-se dizer que as reflexões de Jauss e Chartier são inspirações para avaliar a recepção do espetáculo dirigido por Peixoto.

No âmbito da linguagem teatral, a recepção não ocorre somente quando o espectador entra em contato com o espetáculo. Essa, aliás, é apenas uma das faces que forma o complexo da recepção cênica. O texto teatral, quando lido e estudado pela equipe que o conduzirá à

⁸³ JAUSS, Hans Robert. **A História da Literatura como provocação à Teoria Literária**. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994, p. 25.

Ainda sobre Estética da Recepção, consultar:

JAUSS, Hans Robert. et al. **A Literatura e o Leitor**: Textos de estética da recepção. Coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

ZILBERMAN, Regina. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo: Ática, 1989.

⁸⁴ CHARTIER, Roger. **À Beira da Falésia**: a história entre certezas e inquietude. Tradução de Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002, p. 93

Sobre este assunto ver também: CHARTIER, Roger. Da festa da corte ao público citadino. In: _____. **Formas e Sentido**. Cultura escrita: entre distinção e apropriação. Tradução de Maria de Lourdes Meirelles Matencio. Campinas/SP: Mercado de Letras; Associação de Leitura do Brasil (ALB), 2003. p. 81-140. Nesse texto, o historiador analisa as diferentes apropriações do espetáculo *George Dandin* de Molière em dois espaços em que foi encenado em 1668: no Palácio de Versalhes e no teatro de Paris. O público da corte não é o mesmo do público citadino, o que possibilita leituras e construções de sentidos diferentes em cada um dos espetáculos.

cena, adquire significados e nuances novas, ocorrendo aí o primeiro processo de construção de significados, para só depois estabelecer o contato com o público e a crítica especializada. Esse caminho, que não é predeterminado, foi percorrido por *Tambores* e a estrutura desta dissertação procura dar conta de seus meandros⁸⁵. O que demonstra que o objeto da crítica sempre é um discurso, para usar as expressões de Barthes, o discurso de um outro. O crítico teatral trabalha – e nesse caso também o historiador – com interpretações, ou, usando a terminologia de Chartier, com “representações”.

O interesse geral, portanto, ao utilizar as críticas do espetáculo de 1972, é compreender os significados que foram atribuídos a ele, pois o grupo envolvido na encenação possuía seus objetivos, ao passo que os críticos, ocupando um lugar social diferente daquele do diretor, dos atores e dos demais agentes envolvidos na encenação, versaram sobre o espetáculo a partir de pontos de vistas diversos e, assim, edificaram interpretações acerca de *Tambores na Noite* que não devem ser olvidadas numa análise que trata a obra de arte como construção simbólica que não possui um significado único e “atemporal”.

Quatro textos jornalísticos se dedicaram ao espetáculo dirigido por Fernando Peixoto⁸⁶. Entre eles, obviamente, existem divergências e convergências, no entanto prevalece a preocupação em destacar o significado da encenação de um texto de Bertolt Brecht.

O crítico João Apolinário é o primeiro, entre os demais, a destacar a disparidade do trabalho de direção e a atuação dos atores. Para ele, “se *Tambores na Noite* tem uma direção que incorpora as experiências e conquistas de um padrão ainda não ultrapassado, atingido pelo Oficina, não tem, porém, uma interpretação ao mesmo nível”⁸⁷. A crítica recai, portanto, sobre os atores que compunham o Núcleo que, devido às suas experiências, ainda não

⁸⁵ Sobre a especificidade da recepção cênica é importante ressaltar as avaliações do dramaturgo e diretor espanhol José Sanchis Sinisterra, que, utilizando-se dos teóricos da Estética da Recepção, faz importantes considerações sobre o tema. De acordo com ele, “Um espetáculo, uma obra, não é uma emissão unilateral de signos, não é uma doação de significados que se produzem a partir da cena na intenção da platéia – ou a partir do texto e visando ao leitor – mas sim um processo interativo, um sistema baseado no princípio da retro-alimentação, em que o texto propõe estruturas indeterminadas de significado e o leitor preenche essas estruturas indeterminadas, esses vazios, com sua própria enciclopédia vital, com sua experiência, com sua cultura, com suas expectativas. E assim se produz um movimento que é o que gera a obra de arte ou a experiência estética”. (SINISTERRA, José Sanchis. *Dramaturgia da recepção*. **Folhetim**, Rio de Janeiro, n. 13, p. 73, abr./jun. 2002.)

⁸⁶ NÚCLEO estréia hoje um Brecht timidamente épico. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, s/d., p. 10.
APOLINÁRIO, João. Os tambores de Brecht fazem uma advertência? **Última Hora**, Rio de Janeiro, 23 mar. 1972. Opinião, s/p.
FUSER, Fausto. Tambores na Noite – Tambores da Vida. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 14 abr. 1972, p. 25.
BARULHENTO e oco. **Veja**, São Paulo, n. 188, p. 86, abr. 1972.

⁸⁷ APOLINÁRIO, João. Os tambores de Brecht fazem uma advertência? **Última Hora**, Rio de Janeiro, 23 mar. 1972. Opinião, s/p.

possuíam a competência necessária para atuarem de acordo com os “padrões” do diretor. Por sua vez, Fausto Fuser também trata desse tema ressaltando que os atores estão ainda em um processo de aprendizagem, o qual é entendido por ele como evolutivo. No entanto, esse crítico faz duras apreciações sobre o equilíbrio das atuações:

Abrão Farc sabe comportar-se cenicamente como seus colegas mais jovens e entra no mesmo tom de jôgo que não dispensa uma sincera disponibilidade criadora. Isso, porém, não foi suficiente para manter equilíbrio entre os atores. O intérprete do “garçom” não dispõe sequer de recursos vocais para estar em cena. A “mãe” torna-se desagradável (em outro plano que as intenções do autor) por uma emissão defeituosa das palavras que grita por demais. Mas entre Abrão Farc e o intérprete do “garçom”, há todo um elenco que dá conta de sua tarefa pelo menos com digno acerto, não havendo nenhum que em dado momento não nos comovesse por sua verdade “palavra-ator”. Atores irregulares por falta de fôlego, mas todos movidos pela seiva do talento e da inteligência e nestas qualidades, perfeitamente homogêneos. E isto a ninguém seriamente afeito à evolução de nosso teatro é permitido negar⁸⁸.

Apesar do descompasso entre a atuação de Abrão Farc, Edson Mendes (Garçom) e Cecília Rabelo (Mãe) e da “falta de fôlego” dos atores, o crítico faz questão de ressaltar-lhes o talento e a inteligência, ou seja, percebe que o Núcleo passa por um processo de aprendizagem. Em comparação com Fuser, Apolinário é mais contundente em sua crítica sobre a atuação do Núcleo, pois não leva em conta a possibilidade do aperfeiçoamento do trabalho dos atores. Já o texto publicado na *Revista Veja* traz mais um importante elemento para a discussão sobre o papel dos atores:

O diretor Fernando Peixoto quis dar a esta peça amorfa de Bertolt Brecht – a segunda do autor – um tratamento didático, que só viria mais tarde com os “Lerhstücke”, que são justamente “peças didáticas”. O resultado é um desfile de fantoches, no qual marcações cruas sublinham um texto que oscila entre o grotesco e o sentimental (o sogro inspeciona com um guarda-chuva o traseiro do soldado para saber se ele foi um herói na guerra; depois exorta o quase genro a fabricar carrinhos de criança em vez de armas: “Bebês de todo o mundo, uni-vos!”), e que, feito com marionetes, teria o mesmo impacto. Como o próprio Brecht reconheceu mais tarde, os tambores são péssimas armas: fazem muito barulho mas são inteiramente ociosos⁸⁹.

Diferentemente das críticas precedentes, o texto de *Veja* alia o trabalho dos atores, a direção de Peixoto ao texto dramático de Brecht que, juntos, formam um conjunto desafinado.

⁸⁸ FUSER, Fausto. *Tambores na Noite – Tambores da Vida*. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 14 abr. 1972, p. 25.

⁸⁹ BARULHENTO e oco. **Veja**, São Paulo, n. 188, p. 86, abr. 1972.

Essas três avaliações convergem para uma mesma questão: o trabalho dos atores. Percebe-se a existência de um descompasso entre a proposta do espetáculo – e do texto dramático – e a capacidade profissional dos intérpretes. Há, por parte dos críticos, um parâmetro de avaliação, ou seja, a crítica especializada, em se tratando de uma montagem de um texto de Brecht, espera que a atuação seja condizente com as propostas do dramaturgo/teórico. Além disso, a direção de Fernando Peixoto reforça essa idéia, visto que ele havia participado das montagens do Oficina e que, por esta experiência, seria capaz de atualizar as propostas do dramaturgo, daí Apolinário destacar o descompasso entre diretor e atores. Como já foi apontado, para o grupo de atores que compunha o Núcleo, o trabalho com Peixoto representava o aprofundamento de sua formação, o que não significa que não tivesse conhecimento sobre a arte de representar⁹⁰. Sob este aspecto, é importante recuperar os depoimentos de dois atores que trabalharam na montagem de *Tambores*. Um deles é Celso Frateschi:

O que eu acho que é a grande contribuição do Fernando, foi que ele sistematizou um trabalho que alguns do Núcleo tinham tido com a Heleny Guariba. A Heleny tinha todo um processo de análise mais brechtiano, tinha trabalhado no Berliner [Ensemble], tinha feito um grande estágio com o [Roger] Planchon. Então ela vinha com umas informações que eram de análise muito importante. E o Fernando botou isso em prática com uma propriedade que vinha de toda a escola do Oficina. Mas a grande contribuição como ator foi esse método de análise que a gente conseguiu desenvolver legal no *Tambores na Noite*. E foi um espetáculo, pra gente, muito importante, porque colocou o grupo Núcleo, como um grupo mais independente do Arena e, que depois, teve seu desenvolvimento, independente também do São Pedro⁹¹.

A outra, Dulce Muniz:

Naquele momento [1972], eu acho que o Fernando faz uma coisa que eu nunca vou esquecer e eu sou grata, e serei grata a ele eternamente, que é o trabalho de mesa. [...] O Fernando fez um estudo de mesa dos mais extraordinários. [...] Mas é graças a esse trabalho, que eu acho, que também, penso que a gente, eu, por exemplo, me desenvolvi como atriz. Eu pude criar personagens e depois ele tem uma outra coisa que eu também sou grata que é aquele livrinho de direção que ele foi o editor [*Diálogo sobre encenação* de

⁹⁰ João Apolinário encerra sua crítica com as seguintes palavras: “Será que os jovens do Núcleo e os outros que fazem teatro em São Paulo (há dez anos eram espectadores, no máximo, de teatro infantil) sabem realmente o que é a arte de representar?” (APOLINÁRIO, João. Os tambores de Brecht fazem uma advertência? *Última Hora*, Rio de Janeiro, 23 mar. 1972. Opinião, s/p.)

⁹¹ FRATESCHI, Celso. Entrevista concedida aos professores Dr^a Rosangela Patriota Ramos e Dr. Alcides Freire Ramos em 19 de nov. de 2001, p. 02-03.

Manfred Wekwerth]. Aquele livrinho é uma luz para todo mundo que quer dirigir⁹².

Como se percebe, os próprios atores não ignoravam a condição de aprendizes e aproveitavam o trabalho com o diretor para aperfeiçoar seus conhecimentos. Certamente, os críticos, em especial João Apolinário, esperavam que os intérpretes atuassem de acordo com a experiência do diretor Fernando Peixoto. Desse ponto de vista, cria-se uma avaliação que não corresponde à estrutura do espetáculo e que acentua a diferença profissional entre atores e diretor. Por outro lado, essa dessemelhança não pode ser tomada como demérito, o que é percebido por Fausto Fuser, pois ela expressa um movimento mais amplo que diz respeito à situação do teatro profissional no início da década de 1970: a dissolução dos grupos estáveis de trabalho, como o Arena e o Oficina. Um exemplo importante disso é a situação dos atores do Núcleo, que tiveram seu processo de formação interrompido pelo exílio de Augusto Boal.

Ainda no que se refere ao desempenho dos atores, cabe refletir sobre o peso que a figura de Bertolt Brecht exerce sobre os críticos. O fato de o dramaturgo ter desenvolvido uma consistente e ampla teoria dramática não habilita a reflexão de que o planejamento e a construção do espetáculo estejam fundamentados exclusivamente nos escritos brechtianos. Como se apresentou ao longo desta análise, Fernando Peixoto e seu grupo não tinham interesse em transpor para o palco, sem mediações, o texto dramático e as propostas cênicas de Brecht. Ao contrário, o interesse era discutir os problemas sociais, políticos e culturais do Brasil do início da década. Por seu lado, os críticos, muitas vezes, buscaram na montagem as propostas do dramaturgo, o que pode ser observado inclusive nos títulos de seus textos e nas considerações sobre o trabalho dos atores. Sob esse aspecto, talvez o menos enfático tenha sido Fausto Fuser⁹³. Esse posicionamento não significa que eles tenham construído uma análise “inválida” ou “de pouca importância”. Como nos lembra Jauss, a recepção “cumpre-se

⁹² MUNIZ, Dulce. Entrevista concedida aos professores Dr^a Rosangela Patriota Ramos e Dr. Alcides Freire Ramos em 03 de out. de 2002, p. 13.

⁹³ O texto publicado no jornal *O Estado de São Paulo* foi escrito aproximando as propostas do teatro épico e depoimentos do diretor Fernando Peixoto. De acordo com ele, o diretor não procurou seguir esquemas de encenações brechtianas, por isso é um espetáculo “timidamente épico”, no entanto, o autor não percebe que, quando o diretor enfatiza que a encenação não pretende ser épica, ele procura se afastar do pensamento de que é possível “copiar” Brecht. Em outro momento, a crítico ressalta que “na primeira parte da peça Fernando Peixoto se limita a procurar uma encenação realista e crítica. Na última parte tentou traduzir, em termos cênicos, as idéias em jogo. Tudo se modifica a partir da segunda parte do espetáculo: as marcações, a forma de interpretação, a cenografia, a exposição visual do conflito central etc...” (NÚCLEO estréia hoje um Brecht timidamente épico. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, s/d., p. 10.) Esse tipo de ressalva é amparada no depoimento do diretor, o que denota que a crítica assumiu o ponto de vista desse profissional, ao mesmo tempo em que tomou a terminologia “teatro épico” como padrão de análise.

primordialmente no horizonte de expectativa dos leitores, críticos e autores, seus contemporâneos e pósteros, ao experienciar a obra”⁹⁴, ou seja, ela ocorre de perspectivas diversas.

Além do trabalho dos atores, alguns apontamentos referentes à direção e o contato do espetáculo com o público foram feitos por Fausto Fuser, que salientou o propósito de Peixoto de tornar o texto claro, facilitando as aproximações entre palco e platéia e dissipando possíveis críticas pelo fato de *Tambores na Noite* ter sido um texto escrito no início da carreira de Brecht, tendo, depois dele, surgido outras peças mais aplaudidas e preferidas pelo autor: “Fernando Peixoto absolutamente não se importou em manter limpa sua casaca de homem erudito: arregaçou as mangas e usou o que se lhe caiu nas mãos com a decisão de quem sabe o que quer e conseguiu o que queria”⁹⁵.

João Apolinário também se referiu ao trabalho de direção, no entanto tomou o fato de o dramaturgo ter vertido o texto dramático de “drama” para “comédia” como princípio de avaliação. Segundo ele, a incerteza do dramaturgo influenciou o diretor a construir um espetáculo indefinido conceitualmente, pois a encenação “briga todo o tempo com dois obstáculos intransponíveis”⁹⁶: o drama e a comédia, restando uma linha de farsa hesitante na interpretação.

Entre os dois críticos, o exame sobre o trabalho de Fernando Peixoto seguiu parâmetros diferentes. Enquanto o segundo teve por princípio os próprios escritos de Brecht sobre o texto dramático, o primeiro valoriza as possibilidades interpretativas e a capacidade do diretor em transpor para o palco as propostas temáticas elaboradas no início do século. É possível perceber nessas visões, mais uma vez, o peso do nome de Brecht para os críticos. Como o autor fez contundentes críticas ao seu texto dramático, Apolinário parte delas para avaliar o espetáculo de 1972, tornando-se, assim, tais elaborações seus pressupostos de análise.

Fausto Fuser é o único crítico que trata da posição do público. Isso se deve provavelmente ao fato de ele perceber na encenação possibilidades que os outros não levam em conta, tais como a habilidade do diretor em atualizar o texto dramático. Segundo ele,

⁹⁴ JAUSS, Hans Robert. **A História da Literatura como provocação à Teoria Literária**. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994, p. 26.

⁹⁵ FUSER, Fausto. *Tambores na Noite – Tambores da Vida*. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 14 abr. 1972, p. 25.

⁹⁶ APOLINÁRIO, João. Os tambores de Brecht fazem uma advertência? **Última Hora**, Rio de Janeiro, 23 mar. 1972. Opinião, s/p.

Tambores na Noite, “enfrentando a maré das estréias mirabolantes, oferece ao público o melhor texto em nossos palcos atualmente”⁹⁷. Em outro momento afirma que

o texto corre, os significados se vão ampliando com as mutações, o dilema do protagonista surge como se do quase nada, de um banal amor repudiado, para se tornar opção dilacerante que o público é levado a assistir constrangido, quase que humilhado por estar ali assistindo, impassível ou impotente⁹⁸.

O crítico toca na situação do público teatral no início da década de 1970, contrapondo a direção de Peixoto às grandes encenações. De acordo com Fuser, os espectadores constrangidos assistiram o retorno de Kragler para casa. Sob este aspecto, é lícito concluir que uma importante proposta do espetáculo foi alcançada, senão pelo público em geral, pelo menos pelo crítico: o distanciamento. Afinal, a conjugação de constrangimento e impotência não deixa ser uma importante forma de reflexão!

⁹⁷ FUSER, Fausto. *Tambores na Noite – Tambores da Vida*. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 14 abr. 1972, p. 25.

⁹⁸ *Ibid*, p. 25.

Esta pesquisa, que teve como foco central de análise o texto dramático e o espetáculo *Tambores na Noite*, procurou valorizar a especificidade da proposta artística de Bertolt Brecht, assim como as peculiaridades de sua recuperação por parte de Fernando Peixoto no Brasil do início da década de 1970. Obviamente, essa não foi uma tarefa simples, haja vista que se trabalhou não só com dois espaços sociais distintos – Alemanha e Brasil –, mas também com temporalidades diferentes. Diante das dificuldades encontradas, apenas uma certeza se fez presente: todos os artistas, cujos nomes aparecem nas páginas anteriores, viram nos apontamentos teóricos de Brecht a possibilidade de aliar diversão e crítica social¹. Não se pretende aqui trabalhar exaustivamente esses temas, na verdade o que se propõe é apenas uma indicação que poderá se transformar em futuras pesquisas.

Como bem avaliou Walter Benjamin em suas considerações sobre o teatro épico, as proposições de Brecht alteram de maneira consistente as diversas relações teatrais: entre atores e espectadores, palco e público, texto e representação, atores e diretor. Tudo isso com o objetivo de atingir a diversão e o conhecimento. Certamente essas alterações teatrais tiveram um significado bastante importante para os artistas que recuperaram *Tambores na Noite* no ambiente de 1972. Além da importante discussão política, que se fazia urgente e necessária naquele momento, a percepção de que a diversão é parte integrante de um projeto de revisão social esteve presente no projeto de retomada do texto e das teorias de Brecht. Afinal, o que caracteriza a estrutura da linguagem teatral é a diversão, e em nenhum momento de sua prática teórica o dramaturgo que aqui se estudou se opôs a ela. Sob esse aspecto, esta pesquisa procurou avaliar as (re)significações brechtianas em solo brasileiro não como compêndio de regras. E, reafirmando a idéia defendida pelo historiador francês Roger Chartier de que as obras não têm um sentido fixo e imutável, percebeu-se que prevaleceu a preocupação com a realidade artística e política brasileira, sempre levando em consideração que o espaço teatral não deve ser resumido a um palanque de onde se ditam normas ou preceitos para a construção de uma sociedade mais igualitária, mas deve ser visto como um ambiente que pode ser entendido por meio da confluência do divertimento e do debate político.

A compreensão, por parte de Fernando Peixoto e seu grupo, de que o teatro não é somente um espaço para a discussão política possibilitou a retomada crítica e a (re)significação das teorias de Bertolt Brecht e da peça *Tambores na Noite*. Se tivessem partido do princípio de que a prática cênica se resume a um discurso que se encerra em um

¹ Com relação ao tema da diversão e da aprendizagem em Brecht, consultar: TEIXEIRA, Francimara Nogueira. **Prazer e crítica:** o conceito de diversão no teatro de Bertolt Brecht. São Paulo: Annablume, 2003.

jogo de preceitos dirigido a um público inerte e ansioso por “verdades”, não lhes teria sido possível tratar o dramaturgo como um companheiro de trabalho, além do que isso anularia a capacidade interpretativa dos espectadores, que, em primeiro lugar, vão ao teatro para se divertirem. Além disso, seria difícil reavaliar as sugestões teóricas do dramaturgo, principalmente em meio ao debate do início dos anos de 1970, quando, de acordo com Fernando Peixoto, procurou-se valorizar uma construção artística “realista, crítica, nacional e popular”, bem como driblar a censura e edificar uma poética cênica que colocasse em questionamento uma série de problemas vivenciados pela militância política brasileira daquela época.

É possível dizer, portanto, que, sem levar em conta a idéia de diversão, em nenhuma circunstância seria possível aproximar discursos aparentemente tão distantes, como os de Brecht, de Fernando Peixoto e das demais pessoas envolvidas na encenação de 1972. Foram as possibilidades apresentadas pela criação artística que ajudaram a concretizar o projeto de discutir problemas da realidade brasileira por meio de um texto teatral escrito no início do século na Alemanha. Se existe um forte elo de ligação entre as diferentes realidades políticas e sociais de que se ocupa esta pesquisa, ele não se esgota simplesmente na urgência de transformação social, mas sim na idéia de que o conhecimento e o debate também ocorrem por meio das linguagens artísticas, ou, dito de outro modo, da diversão. Por isso, procurou-se valorizar a historicidade das construções estéticas, não entendendo-as como fórmulas prontas, acabadas e relegadas à tradição, visto que elas também são frutos de uma dada realidade política e social. Aliás, como afirma Raymond Williams, tradição não é “o passado”, mas uma interpretação a respeito daquilo que já ocorreu, portanto ficaria difícil não avaliar o texto dramático e o espetáculo *Tambores na Noite* como construções simbólicas de um período em específico.

Por tudo isso, seria insensatez querer compreender a construção do texto dramático *Tambores na Noite*, a leitura que Fernando Peixoto faz das propostas teóricas do dramaturgo e a análise da encenação de 1972 sem levar em consideração a precípua idéia de que o teatro é um meio de divertimento. Sem dúvida, as pessoas vão ao teatro em busca de diversão, o que não significa a pura e simples evasão, à qual Brecht se opõe de maneira incisiva. Justamente na tentativa de compreender essa oposição brechtiana, procurou-se, ao longo desta pesquisa, valorizar a prática teatral com relação, seja à construção do texto dramático, seja à da elaboração cênica, como um espaço amplo em possibilidades interpretativas e, por isso mesmo, capaz de divertir ao mesmo tempo em que institui o debate crítico e a necessidade de transformação social. Sob este aspecto, ainda é possível dizer que na extensão de toda a

proposta teórica de Brecht o que fica marcado de maneira indelével é a necessidade de renovação, e esta, por sua vez, perpassa a maneira como as pessoas normalmente se relacionam com as práticas de recreação ou divertimento.

Assim como Fernando Peixoto procurou valorizar as importantes referências advindas de seu “companheiro de trabalho”, em especial as possibilidades de renovação teatral, esta pesquisa se tornou possível quando olhou para o processo histórico como um ambiente marcado por incertezas e debates. Pode-se dizer, portanto, que os escritos de Brecht inspiraram não só Fernando Peixoto e seu grupo em 1972, mas também a elaboração da análise que aqui se apresentou, pois muito aprendido com os textos e as noções desse importante dramaturgo e teórico do século XX, em especial com a idéia de que nada existe definitivamente, tudo pode ser transformado, inclusive por meio do divertimento e da emoção. Nada seria mais determinista que tomar o homem como um ser simplesmente “racional”. Além da racionalidade, Brecht deixou claro que razão e emoção são passíveis de serem unidas em torno de um projeto de transformação política e social. Transformação e mudança. Palavras correlatas e essenciais para o dramaturgo, que nunca reduziu seus significados, mas, ao contrário disso, os problematizou e os enriqueceu, principalmente quando aliou a necessidade do debate político e da diversão, chamando a atenção do homem para sua própria complexidade. Ao escrever um trabalho sobre *Tambores na Noite* seria impossível não aprender com seu autor que o ato de conhecimento e aprendizagem é mais instigante e comprometido quando unido à diversão e que, além disso, as ações humanas são ricas e diversificadas, não podendo ser reduzidas à pura e simples racionalidade.

Assim sendo, uma importante questão deve ser retomada no horizonte destas considerações finais: como, ainda hoje, é possível aprender com Bertolt Brecht e Fernando Peixoto? Se no primeiro capítulo desta dissertação ficou claro que a elaboração do texto dramático *Tambores na Noite* faz parte de um processo amplo em que as incertezas políticas estiveram presentes e influenciaram o debate estético, pode-se considerar que Brecht, desde o início de sua carreira artística, foi marcado por um mundo inconstante, seja em termos políticos, seja econômicos, culturais ou sociais. Isso fez dele um profissional que priorizou o debate e, assim sendo, não se conteve diante do arbitrário e se tornou um dos homens do século XX que se colocou contrário à ordem social que cotidianamente reafirma a desordem. Rememorar o nome desse teatrólogo hoje pode implicar muitos sentidos, entretanto a percepção de que a sociedade precisa se transformar e a necessidade de modificar a ordem que cotidianamente reafirma a desordem é algo inerente ao nome de Brecht.

Já no segundo capítulo, foi possível observar como Fernando Peixoto fez de suas necessidades o mote central de recuperação das propostas teóricas de Brecht. Ou seja, por meio de sua realidade, o diretor brasileiro foi retomando os escritos brechtianos com o objetivo de discutir e, acima de tudo, avaliar as capacidades transformadoras da sociedade brasileira dos anos de 1970. Então, pode-se dizer que *Tambores na Noite*, bem como as propostas de seu autor, reluziram para Peixoto como “centelhas de esperanças” para a construção de um presente melhor. Assim, o diretor e escritor brasileiro reforçou suas próprias ações e, acreditando no poder transfigurador de sua profissão, foi capaz de propor aos seus leitores que o mais importante na luta contra a injustiça e a intolerância política é a crença na possibilidade de se construir uma outra sociedade, não em um futuro distante, mas sim no presente, pois a garantia de um futuro melhor não pertence às próximas gerações, mas a todos aqueles que hoje se sentem ultrajados pelas mais diversas formas de violência.

No terceiro capítulo, quando se avaliou a construção cênica do espetáculo *Tambores na Noite* e sua recepção pela crítica especializada, destacou-se a união de forças – Fernando Peixoto, Núcleo 2 e Theatro São Pedro – com o escopo de chamar a atenção dos espectadores para a idéia de que o processo histórico não deve ser visto como algo pré-estabelecido, pois ele contém em si muitas possibilidades. São justamente essas possibilidades que justificam a retomada dos nomes de Brecht e Peixoto. Por mais que hoje prevaleça a percepção do caos e da estagnação, é preciso considerar que ainda existem probabilidades, pois seria bastante reducionista, e até mesmo determinista, tratar as ações humanas pela ótica da previsibilidade. O homem é múltiplo, por isso capaz de encontrar saídas rumo a uma outra construção social.

Por tudo isso, “rememorar” os escritos de Brecht, assim como os trabalhos realizados por Fernando Peixoto, é de singular importância. No entanto, uma fundamental questão precisa ser colocada: nenhum desses dois nomes serve como “modelo” para o homem do início do século XXI. Ao contrário disso, são inspirações, portanto, não são fórmulas. Foi o próprio diretor brasileiro que propôs aos seus leitores que é preciso “brechtianizar” Brecht, e hoje é significativo dizer que é importante “brechtianizar” Fernando Peixoto. Nada seria mais inoportuno a esses dois profissionais do que verem seus escritos sendo usados como “mapas” que dirigem pessoas a um caminho correto.

Diante dessas avaliações é significativo lembrar as palavras de Hannah Arendt ao tratar dos escritos de Walter Benjamin, mais especificamente sobre a proposta de recompor os fragmentos do passado a partir das necessidades do presente:

E esse pensar, alimentado pelo presente, trabalha com os “fragmentos do pensamento” que consegue extorquir do passado e reunir sobre si. Como um pescador de pérolas que desce ao fundo do mar, não para escavá-lo e trazê-lo à luz, mas para extrair o rico e o estranho, as pérolas e o coral das profundezas, e trazê-los à superfície, esse pensar sonda as profundezas do passado – mas não para ressuscitá-lo tal como era e contribuir para a renovação de eras extintas. O que guia esse pensar é a convicção de que, embora o vivo esteja sujeito à ruína do tempo, o processo de decadência é ao mesmo tempo um processo de cristalização, que nas profundezas do mar, onde afunda e se dissolve aquilo que outrora era vivo, algumas coisas “sofrem uma transformação marinha” e sobrevivem em novas formas e contornos cristalizados que se mantêm imunes aos elementos, como se apenas esperassem o pescador de pérolas que um dia descera até elas e as trará ao mundo dos vivos – como “fragmentos do pensamento”, como algo “rico e estranho” e talvez como um perene *Urphänomene*².

No início de 1970, Fernando Peixoto, Maurício Segall, Celso Frateschi, Dulce Muniz e demais pessoas envolvidas na encenação de *Tambores na Noite* trabalharam como “pescadores de pérolas” que recuperaram aquilo que se cristalizou por volta do início do século e trouxe à luz fragmentos de um pensamento complexo e rico. Hoje, quando se constrói esta interpretação, mais uma vez é possível tentar atuar como “pescador de pérolas”, pois o que vem para o centro do debate é a mesma ânsia por uma sociedade mais justa, onde todos possam compreender que ainda é possível aprender divertindo e divertir aprendendo. Portanto, é plausível tomar Brecht e Fernando Peixoto como companheiros de trabalho, pois, por meio de seus projetos, é possível perceber que as “centelhas de esperanças” ainda não foram inteiramente apagadas, ou, melhor dizendo, sobrevivem em novas formas à espera de pescadores de pérolas. Espera-se, portanto, que o amigo leitor compreenda que a diversão também faz parte do ensino e que o teatro muito tem a ensinar ao homem do início do século XXI. Por isso, as palavras finais são de Bertolt Brecht, que, no breve poema “Se fôssemos infinitos”, mais uma vez nos faz lembrar dos significados da “rememoração” benjaminiana:

Fossemos infinitos
Tudo mudaria.
Como somos finitos
Muito permanece³.

² ARENDT, Hannah. **Homens em tempos sombrios**. Tradução de Denise Bottmann. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 176.

³ BRECHT, Bertolt. **Poemas 1913-1956**. Seleção e tradução de Paulo César de Souza. 5. ed. São Paulo: Ed. 34, 2000, p. 343.

a) Texto dramático:

BRECHT, Bertolt. Tambores na Noite. In: _____. **Teatro Completo em 12 volumes**. Tradução de Fernando Peixoto, Willi Bolle e Geir Campos. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, v. 01.

b) Programa do espetáculo:

GUZIK, Alberto e PEIXOTO, Fernando. (Org.). **Programa de *Tambores na Noite***. Edição Especial de Palco + Platéia. São Paulo: Estúdio Geprom, mar. 1972, não paginado.

c) Críticas:

APOLINÁRIO, João. Os tambores de Brecht fazem uma advertência? **Última Hora**, Rio de Janeiro, 23 mar. 1972. Opinião, s/p.

BARULHENTO e oco. **Veja**, São Paulo, n. 188, p. 86, abr. 1972.

FUSER, Fausto. Tambores na Noite – Tambores da Vida. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 14 abr. 1972, p. 25.

NÚCLEO estréia hoje um Brecht timidamente épico. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, s/d., p. 10.

d) Depoimentos:

FRATESCHI, Celso. Entrevista concedida aos professores Dr^a Rosangela Patriota Ramos e Dr. Alcides Freire Ramos em 19 de nov. de 2001.

MUNIZ, Dulce. Entrevista concedida aos professores Dr^a Rosangela Patriota Ramos e Dr. Alcides Freire Ramos em 03 de out. de 2002.

PEIXOTO, Fernando. Entrevista concedida aos professores Dr^a Rosangela Patriota Ramos e Dr. Alcides Freire Ramos em 31 de mar. de 2001.

e) Periódicos e Artigos de revistas:

ABRANTES, Samuel. O figurino teatral. **Folhetim**. Rio de Janeiro, n. 10, p. 64-71, maio/ago., 2001.

ALCANDRE, Jean-Jacques. As articulações do espaço teatral. **Folhetim**. Rio de Janeiro, n. 16, p. 08-27, jan./abr., 2003.

BLANCHOT, Maurice. O efeito da estranheza. **Folhetim**. Rio de Janeiro, n. 02, p. 03-12, 1998.

BORNHEIM, Gerd. A estética brechtiana entre cena e texto. **Folhetim**, Rio de Janeiro/RJ, n. 10, p. 22-31, maio/ago, 2001.

BORNHEIM, Gerd. A Poética de Aristóteles. Delineamento da influência histórica. **O Percevejo**, Rio de Janeiro, ano II, n. 2, p. 62-65, 1994.

BRECHT, Bertolt. Amplitude e variedade do modo de escrever realista. **Estudos Avançados**. São Paulo, n. 12 (34), p. 267-276, 1998.

COSTA, Rodrigo de Freitas. Alemanha de Weimar e Brasil da década de 1970: um porco volta para casa. **ArtCultura**. Uberlândia, v. 04, n. 5, p. 63-71, dez., 2002.

COSTA, Rodrigo de Freitas. Apropriações e historicidade de “Tambores na Noite” no Brasil de 1972. **Fênix - Revista de História e Estudos Culturais**, Uberlândia, vol. 2, n. 01, ano, II, p. 1-12, jan./fev./mar. 2005. Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br> Acesso em 10 abr. 2005.

Dionysos. Rio de Janeiro: MEC/SEC/SNT, n. 24, dez., 1978. Especial: Teatro de Arena.

Dionysos. Rio de Janeiro: MEC/SEC/SNT, n. 26, jan., 1982. Especial: Teatro Oficina.

FABIÃO, Eleonora. História do espetáculo: a dramaturgia do historiador. **Folhetim**. Rio de Janeiro, n. 05, p. 34-43, out., 1999.

GUEDES, Antonio. A cena, a platéia... dois universos, muitos sentidos. **Folhetim**. Rio de Janeiro, n. 01, p. 57-68, 1998.

HERMAN, David. Criação de personagem. **Cadernos de Teatro**. Rio de Janeiro, n. 166, p. 14-21, out./nov./dez., 2001.

MAZZARI, Marcus V. Água mole em pedra dura: sobre um motivo taoísta na lírica de Brecht. **Estudos Avançados**. São Paulo, n. 14 (39), p. 229-245, 2000.

MESTRINEL, Reinaldo. Uma presença viva: Brecht, 30 anos depois. **Pau Brasil**. São Paulo, p. 64-68, nov./dez., 1986.

NANCY, Claire. A razão dramática: sobre o sentido grego de drama. **Folhetim**. Rio de Janeiro, n. 18, p. 08-27, set./dez., 2003.

PATRIOTA, Rosangela. A cena tropicalista no Teatro Oficina de São Paulo. **História**, São Paulo, v. 1, n. 22, 2003.

PATRIOTA, Rosangela. Empresas, companhias e grupos teatrais no Brasil da década de 1960 e 1970 – Indagações históricas e historiográficas. **ArtCultura**, Uberlândia/MG, v. 5, n. 7, jul./dez. 2003 – v. 6, n. 8, p. 110-121, jan./jun. 2004.

PATRIOTA, Rosangela. Espaços cênicos e políticos em São Paulo nas décadas de 1960 e 1970: Teatro de Arena – Teatro Oficina – Teatro São Pedro. **ArtCultura**, Uberlândia/MG, v. 4, n. 4, p. 163- 172, jun. 2002.

PATRIOTA, Rosangela. O texto e a cena – aspectos da história da recepção: *O Rei da Vela* (Oswald de Andrade) em 1967 e no ano 2000. **Cultura Vozes**, Petrópolis/RJ, v. 95, n. 4, ano 95, p. 3-24, jul./ago. 2001.

PATRIOTA, Rosangela. Vera Sílvia Magalhães: estrangeira em seu próprio país. **Cultura Vozes**, Petrópolis/RJ, n. 1, p. 101-117, jan./fev. 1998.

PEIXOTO, Fernando. A atualidade de Bertolt Brecht. **História & Perspectivas**, Uberlândia/MG, nºs 18/19, 09-41, jan./dez. 1998.

PEIXOTO, Fernando. Teatro Racional. **Palco + Platéia**, São Paulo, n. 16, ano III, p. 06-19, jun., 1972.

RABETTI, Beti. A entrevista como documento. **Folhetim**. Rio de Janeiro, n. 04, p. 52-57, 1999.

RABETTI, Beti. História do teatro como História da Cultura: ideários e trajetos de uma arte entre rupturas e tradições. **Folhetim**. Rio de Janeiro, n. 02, p. 27-36, 1998.

RATTO, Gianni. O teatro é um filho da mãe que não morre nunca. **Folhetim**. Rio de Janeiro, n. 05, p. 74-91, out., 1999.

RESCALA, Tim. A música no teatro. **Cadernos de Teatro**, São Paulo, n. 169, p. 37-41, out./nov./dez. 2002.

SAADI, Fátima. Precursores de Brecht. **Folhetim**, Rio de Janeiro, n. 10, p. 32-51, maio/ago. 2001.

SINISTERRA, José Sanchis. Dramaturgia da recepção. **Folhetim**, Rio de Janeiro, n. 13, p. 66-79, abr./jun. 2002.

TORRES, Walter Lima. Introdução histórica: o ensaiador, o diretor e o encenador. **Folhetim**. Rio de Janeiro, n. 09, p. 60-71, jan./abr. 2001.

UBERSFELD, Anne. A representação dos clássicos: reescritura ou museu. **Folhetim**. Rio de Janeiro, n. 13, p. 08-37, abr./jun. 2002.

VANNUCCI, Alessandra. Ruggero Jacobbi ou da transição necessária: estratégias da modernização teatral no Brasil entre tradição e mercado (década de 1950). **Folhetim**. Rio de Janeiro, n. 11, p. 60-71, set./dez., 2001.

f) Dissertações:

BARBOSA, Kátia Eliane. **Teatro Oficina e a encenação de *O Rei da Vela* (1967):** uma representação do Brasil da década de 1960 à luz da antropofagia. 2004. 145f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2004.

OLIVEIRA, Sírley Cristina. **A ditadura militar (1964-1985) à luz da Inconfidência Mineira nos palcos brasileiros:** Em cena: “Arena conta Tiradentes” (1967) e “As confrarias” (1969). 2003. 224f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação, Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2003.

REIS, Daniela de Sousa. **Representações de brasilidade nos trabalhos do Grupo Corpo:** (Dê)sconstrução da obra coreográfica *21*. 2005. 159 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação, Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2005.

RIBEIRO, Nádia Cristina. **A encenação de Galileu Galilei no ano de 1968:** diálogos do Teatro Oficina de São Paulo com a sociedade brasileira. 2004. 157 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2004.

VIEIRA, Thaís Leão. **Vianinha no centro popular de cultura (CPC da UNE):** nacionalismo e militância política em *Brasil – Versão Brasileira* (1962). 2005. 154 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2005.

g) Peças teatrais:

ANDRADE, Jorge. Pedreira das Almas. In: _____. **Marta, Árvore e o Relógio.** São Paulo: Perspectiva, 1986.

BRECHT, Bertolt. **A Santa Joana dos Matadouros.** Tradução de Roberto Schwarz. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

BRECHT, Bertolt. **O círculo de giz caucasiano.** Tradução de Manuel Bandeira. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.

BÜCHNER, Karl Georg. Woyzeck. In: GUINSBURG, Jacó; KOUDELA, Ingrid Dormien. (Orgs.). **Büchner:** na pena e na cena. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 235-302.

SOFOCLES. **Antígona.** Tradução de Millôr Fernandes. 5. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

TCHEKHOV, Anton. **A Gaivota.** Tradução de Millôr Fernandes. São Paulo: Veredas, 1998.

WILLIAMS, Tennessee. **Um bonde chamado desejo.** Tradução de Brutus Pedreira. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

h) Bibliografia:

- ALMADA, Izaías. **Teatro de Arena: uma estética de resistência**. São Paulo: Boitempo, 2004.
- AQUINO, Maria Aparecida. **Censura, Imprensa, Estado Autoritário (1968-1978): o exercício cotidiano da dominação e da resistência: *O Estado de São Paulo e Movimento***. Bauru/SP: Edusc, 1999.
- ARENDT, Hannah. **Homens em tempos sombrios**. Tradução de Denise Bottmann. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Ed. Globo, 1966.
- ARRABAL, José; LIMA, Mariângela Alves de. **Teatro: o seu demônio é beato. O nacional e o popular na cultura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. **Metrópole e Cultura: São Paulo no meio século XX**. Bauru/SP: Edusc, 2001.
- AUERBACH, Erich. **Mimesis**. A representação da realidade na literatura ocidental. Tradução de George Sperber. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- BADER, Wolfgang. (Org.). **Brecht no Brasil: experiências e influências**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara Frateschi. 4. ed. São Paulo: Hucitec; Brasília: Edunb, 1999.
- BARTHES, Roland. **Crítica e Verdade**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura – Obras escolhidas**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, v. 01.
- BENTLEY, Eric. **O Teatro Engajado**. Tradução de Yan Michalski. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1969.
- BLOCH, Marc. **Apologia da História**, ou, O ofício de historiador. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001.
- BLOOM, Harold. **O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo**. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.
- BOQUET, Guy. **Teatro e Sociedade: Shakespeare**. Tradução de Berta Zemel. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- BORDINI, Maria da Glória. (Org.). **Lukács e a Literatura**. Porto Alegre: Edipucrs, 2003.

- BORNHEIM, Gerd. **Brecht: a estética do teatro**. Rio de Janeiro: Graal, 1992.
- BORNHEIM, Gerd. **O sentido e a máscara**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- BOTTOMORE, Tom. (Org.). **Dicionário do Pensamento Marxista**. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1988.
- BRAIT, Beth. **A personagem**. 7. ed. São Paulo: Ática, 2004.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Teatro Grego: Tragédia e Comédia**. 9. ed. Petrópolis/RJ: Vozes, 2002.
- BRECHT, Bertolt. **Diário de Trabalho: 1938-1941**. Organização de Werner Hecht e tradução de Reinaldo Guarany e José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. v. 01.
- BRECHT, Bertolt. **Diário de Trabalho: 1941-1947**. Organização de Werner Hecht e tradução de Reinaldo Guarany e José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 2005. v. 02.
- BRECHT, Bertolt. **Diários de Brecht: diários de 1920 a 1922: anotações autobiográficas de 1920 a 1954**. Organização de Herta Ramthun e tradução de Reinaldo Guarany. Porto Alegre: L&PM, 1995.
- BRECHT, Bertolt. **Escritos sobre teatro**. Selección y traducción de Jorge Hacker. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1973, v. 01.
- BRECHT, Bertolt. **Escritos sobre teatro**. Selección: Jorge Hacker, Traducción de Nélida Mendilaharsu de Machain. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1976, v. 02.
- BRECHT, Bertolt. **Escritos sobre teatro**. Selección: Jorge Hacker, Traducción: Nélida Mendilaharsu de Machain. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1971, v. 03.
- BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Tradução de Fíama Pais Brandão. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- BRECHT, Bertolt. **Poemas 1913-1956**. Seleção e tradução de Paulo César de Souza. 5. ed. São Paulo: Ed. 34, 2000.
- BRECHT, Bertolt. **Teatro Dialético: ensaios**. Seleção e Introdução de Luiz Carlos Maciel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. Apresentação. In: _____. **Gota D'Água: uma tragédia brasileira**. 30. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001. p. 09-19.
- BURCKHARDT, Jacob. **A cultura do Renascimento da Itália: um ensaio**. Tradução de Sérgio Tellarole. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BURKE, Peter. **Testemunha ocular: História e Imagem**. Tradução de Vera Maria Xavier dos Santos. Bauru/SP: Edusc, 2004.
- BURKE, Peter. **Variedades de História Cultural**. Tradução de Alda Porto. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- CANDIDO, Antonio. et al. **A personagem de ficção**. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

- CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000; Publifolha, 2000.
- CARONE, Edgard. **O PCB (1964-1982)**. São Paulo: Difel, 1982, v. 03.
- CAVALIERE, Arlete. **O Inspetor Geral de Gogol/Meyerhold: um espetáculo síntese**. São Paulo; Perspectiva, 1996.
- CERTEAU, Michel de. **A Escrita da História**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- CEVASCO, Maria Elisa. **Dez lições sobre Estudos Culturais**. São Paulo: Boitempo, 2003.
- CEVASCO, Maria Elisa. **Para ler Raymond Williams**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- CHARTIER, Roger. **À Beira da Falésia: a história entre certezas e inquietude**. Tradução de Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.
- CHARTIER, Roger. **A História Cultural entre práticas e representações**. Tradução de Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.
- CHARTIER, Roger. **Cultura escrita, Literatura e História: conversas de Roger Chartier com Carlos Aguirre Anaya, Jesús Anaya Rosique, Daniel Goldin e Antonio Saborit**. Tradução de Ernani Rosa. Porto Alegre: Artmed ed., 2001.
- CHARTIER, Roger. **Do palco à página: publicar teatro e ler romances na época moderna (séculos XVI-XVIII)**. Tradução de Bruno Feitler. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.
- CHARTIER, Roger. **Formas e Sentido**. Cultura escrita: entre distinção e apropriação. Tradução de Maria de Lourdes Meirelles Matencio. Campinas/SP: Mercado de Letras; Associação de Leitura do Brasil (ALB), 2003.
- CHAUÍ, Marilena. **Seminários: o nacional e o popular na cultura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Tradução de Vera Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Ângela Melim, Lúcia Melim. 17. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- CHIARINI, Paolo. **Bertolt Brecht**. Tradução de Fátima de Souza. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.
- COSTA, Iná Camargo. **A hora do teatro épico no Brasil**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- COSTA, Iná Camargo. **Sinta o drama**. Petrópolis/RJ: Vozes, 1998.
- COSTA, Rodrigo de Freitas. Bertolt Brecht e Fernando Peixoto: dimensões estéticas e políticas deste debate intelectual. In: FERNADES, Cleudemar Alves; SANTOS, João Bosco Cabral dos. (Orgs.). **Análise Literária: tendências contemporâneas**. Uberlândia: Edufu, 2003. p. 83-91.

COUTINHO, Carlos Nelson. **Cultura e sociedade no Brasil**: ensaios sobre idéias e formas. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1990.

D'ARAUJO, Maria Celina; CASTRO, Celso. (Orgs.). **Dossiê Geisel**. 3. ed. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 2002.

D'ARAUJO, Maria Celina; CASTRO, Celso. (Orgs.). **Ernesto Geisel**. 4. ed. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1997.

DENIS, Benoît. **Literatura e engajamento**: de Pascal a Sartre. Tradução de Luiz Dagobert de Aguirra Roncari. Bauru/SP: Edusc, 2002.

DORT, Bernard. **Lecture de Brecht**. Paris: Éditions du Seuil, 1960.

DORT, Bernard. **O teatro e sua realidade**. Tradução de Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 1977.

DYMETMAN, Annie. **Uma arquitetura da indiferença**: a República de Weimar. São Paulo: Perspectiva, 2002.

EAGLETON, Terry. **A função da crítica**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

ECKARDT, Wolf Von; GILMAN, Sander L. **A Berlim de Bertolt Brecht**: um álbum dos anos 20. Tradução de Alexandre Lissovsky. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

ELIAS, Norbert. **Os Alemães**. A luta pelo poder e a revolução do habitus nos séculos XIX e XX. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1997.

ESSLIN, Martin. **Brecht**: dos males, o menor. Um estudo crítico do homem, suas obras e suas opiniões. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1979.

EWEN, Frederic. **Bertolt Brecht**: sua vida, sua arte, seu tempo. Tradução de Lya Luft. São Paulo: Globo, 1991.

FERNANDES, Sílvia. **Grupos Teatrais - Anos 70**. Campinas/SP: Ed. Unicamp, 2000.

FERNANDES, Sílvia. **Memória e invenção**: Gerald Thomas em cena. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 1996.

FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína. (Orgs.). **Usos & abusos da História Oral**. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2001.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e Narração em Walter Benjamin**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

GARCIA, Silvana. (Org.). **Odisséia do teatro brasileiro**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2002.

GARCIA, Silvana. **Teatro da Militância**: a intenção do popular no engajamento político. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GASPARI, Elio. **A ditadura escancarada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GAY, Peter. **A Cultura de Weimar**. Tradução de Laura Lúcia da Costa Braga. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

GAY, Peter. Conclusão: sobre o estilo na História. In: _____. **O estilo na História**. Tradução de Denise Bottmanm São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 167-196.

GINZBURG, Carlo. Ekphrasis e citação. In: _____. **A Micro-História e outros ensaios**. Tradução de António Narino. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991. p. 215-232.

GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: _____. **Mitos, Emblemas, Sinais: morfologia e história**. Tradução de Federico Carotti. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 143-179.

GORENDER, Jacob. **Combate nas trevas**. 6. ed. São Paulo: Editora Ática, 2003.

GRAMSCI, Antonio. **Literatura e vida nacional**. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

GRAMSCI, Antonio. **Os intelectuais e a organização da cultura**. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

GUÉRIN, Daniel. **Rosa Luxemburgo e a espontaneidade revolucionária**. Tradução de Cecília Bonamine. São Paulo: Perspectiva, 1982.

GUERRA, Marco Antônio. **Carlos Queiroz Telles: História e Dramaturgia em cena** (Década de 70). São Paulo: Annablume, 1993.

GUINSBURG, Jacó. (Org.). **O Expressionismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

GUINSBURG, Jacó. (Org.). **O Romantismo**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

GUINSBURG, Jacó. **Da cena em cena: ensaios de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

GUINSBURG, Jacó; KOUDELA, Ingrid Dormien. (Orgs.). **Büchner: na pena e na cena**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GUZIK, Alberto. **TBC: crônica de um sonho**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

HABERT, Nadine. **A década de 70: Apogeu e crise da ditadura militar brasileira**. 3. ed. São Paulo: Ática, 2003.

HANSEN, João Adolfo. **Alegoria: construção e interpretação da metáfora**. São Paulo: Atual, 1986.

HERF, Jeffrey. **O modernismo reacionário**. Tecnologia, cultura e política na República de Weimar e no 3º Reich. Tradução de Cláudio Frederico da S. Ramos. São Paulo: Ensaio; Campinas/SP: Editora da Unicamp, 1993.

HOBBSAWM, Eric. **Sobre História:** ensaios. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Asdrúbal Trouxe o Trombone:** memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Impressões de viagem:** CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70. 5. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

HUNT, Lynn. **A Nova História Cultural.** Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

JAUSS, Hans Robert. **A História da Literatura como provocação à Teoria Literária.** Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

JAUSS, Hans Robert. et al. **A Literatura e o Leitor:** Textos de estética da recepção. Coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

KLEIN, Claude. **Weimar.** Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.

KONDER, Leandro. **As artes da palavra:** elementos para uma poética marxista. São Paulo: Boitempo, 2005.

KONDER, Leandro. **Intelectuais Brasileiros & Marxismo.** Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1991.

KONDER, Leandro. **Os marxistas e a arte:** breve estudo histórico-crítico de algumas tendências da estética marxista. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & História.** 2. ed. rev. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica.** 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

KOTHE, Flávio R. **A Alegoria.** São Paulo: Ática, 1968.

KOTT, Jan. **Shakespeare nosso contemporâneo.** Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

KUCINSKI, Bernardo. **Jornalistas e Revolucionários:** nos tempos da imprensa alternativa. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Edusp, 2003.

KUSHNIR, Beatriz. **Cães de Guarda:** jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988. São Paulo: Boitempo, 2004.

LANGLOIS, Charles-Victor; SEIGNOBOS, Charles. Determinação dos fatos particulares; Condições gerais da construção histórica e Exposição. In: _____. **Introdução aos Estudos Históricos.** São Paulo: Renascença, 1946. p. 135-147, 148-161 e 207-220.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo.** 10. ed. São Paulo: Ática, 2004.

LOUREIRO, Isabel Maria. **Rosa Luxemburg: os dilemas da ação revolucionária**. São Paulo: Ed. Unesp, 1995.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”**. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005.

LUXEMBURG, Rosa. **A crise da social-democracia**. Tradução de Maria Julieta Nogueira e Silvério Cardoso da Silva. Portugal: Editorial Presença, s/d.

LUXEMBURGO, Rosa. **Reforma ou Revolução?** Tradução de Livio Xavier. São Paulo: Expressão Popular, 2001.

MACHADO, Arlindo. **A Ilusão Especular: introdução à fotografia**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. **Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

MACHADO, Maria Clara Tomaz; PATRIOTA, Rosangela. (Orgs.). **Histórias & Historiografias: perspectivas contemporâneas de investigação**. Uberlândia, Edufu, 2003.

MACHADO, Maria Clara Tomaz; PATRIOTA, Rosangela. (Orgs.). **Política, Cultura e Movimentos Sociais: contemporaneidades historiográficas**. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 2001.

MACIEL, Diógenes André Vieira. **Ensaio do nacional-popular no Teatro Brasileiro Moderno**. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2004.

MACIEL, Luiz Carlos. **Geração em transe: Memórias do tempo do tropicalismo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

MANN, Thomas. **A Montanha Mágica**. Tradução de Hebert Caro. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

MARSON, Adalberto. Reflexões sobre o procedimento histórico. In: SILVA, Marco Antônio da. (Org.). **Repensando a História**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1984. p. 37-64.

MORAES, João Quartim de. (Org.). **História do Marxismo no Brasil: os influxos teóricos**. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 1995, v. II.

MOSTAÇO, Edécio. **O espetáculo autoritário: pontos, riscos, fragmentos críticos**. São Paulo: Proposta Editorial, 1983.

MOSTAÇO, Edécio. **Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião. Uma interpretação da cultura de esquerda**. São Paulo: Proposta Editorial, 1982.

NANDI, Ítala. **Teatro Oficina: onde a arte não dormia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

NEVES, João das. **A análise do texto teatral**. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.

NOVAES, Adauto. (Org.). **Anos 70:** ainda sob a tempestade. Rio de Janeiro: Aeroplano: Editora Senac Rio, 2005.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira:** cultura brasileira e indústria cultural. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2001.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional.** 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2005.

PAES, Maria Helena Simões. **A década de 60:** Rebeldia, contestação e repressão política. 4. ed. São Paulo: Ática, 2004.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia:** A construção do personagem. São Paulo: Ática, 1989.

PATRIOTA, Rosangela. “Um grito parado no ar”: imagens da resistência democrática na dramaturgia brasileira. In: MACIEL, Diógenes André Vieira; ANDRADE, Valéria. (Orgs.). **Por uma militância teatral:** estudos de dramaturgia brasileira do século XX. Campina Grande: Bagagem / João Pessoa: Idéia, 2005. p. 185-209.

PATRIOTA, Rosangela. **Vianinha:** um dramaturgo no coração de seu tempo. São Paulo: Hucitec, 1999.

PATRIOTA, Rosangela; RAMOS, Alcides Freire. (Org.). **História e Cultura:** espaços plurais. Uberlândia: Asspectus/Nehac, 2002.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos:** teatro – mímica – dança – dança-teatro – cinema. Tradução de Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro.** Tradução de Jacó Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PEIXOTO, Fernando. (Org.). **Cuba 81:** encontro de intelectuais pela soberania dos povos de nossa América. São Paulo: Hucitec, 1982.

PEIXOTO, Fernando. (Org.). **Documento secreto da Política Reagan para a América Latina.** São Paulo: Hucitec, 1981.

PEIXOTO, Fernando. (Org.). **Nicarágua:** por uma cultura revolucionária. São Paulo: Hucitec, 1987.

PEIXOTO, Fernando. (Org.). **O melhor teatro do CPC da UNE.** São Paulo: Global Ed., 1990.

PEIXOTO, Fernando. (Org.). **Vianinha – Teatro, Televisão, Política.** São Paulo: Brasiliense, 1983.

PEIXOTO, Fernando. **Brecht – Vida e Obra.** 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

PEIXOTO, Fernando. **Brecht:** uma introdução ao Teatro Dialético. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

- PEIXOTO, Fernando. **Fernando Peixoto**. Ciclo de palestras sobre o Teatro Brasileiro, 9. Rio de Janeiro: Fundacen, 1988.
- PEIXOTO, Fernando. **Georg Büchner**: a dramaturgia do terror. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- PEIXOTO, Fernando. **Hollywood**: episódios de histeria anti-comunista. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- PEIXOTO, Fernando. **Maiakovski** – Vida e Obra. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
- PEIXOTO, Fernando. **O que é teatro**. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- PEIXOTO, Fernando. **Ópera e Encenação**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
- PEIXOTO, Fernando. **Sade** – Vida e Obra. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970.
- PEIXOTO, Fernando. **Teatro em Aberto**. São Paulo: Hucitec, 2002.
- PEIXOTO, Fernando. **Teatro em Movimento**. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1989.
- PEIXOTO, Fernando. **Teatro em Pedacos**. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1989.
- PEIXOTO, Fernando. **Teatro em Questão**. São Paulo: Hucitec, 1989.
- PEIXOTO, Fernando. **Teatro Oficina**: trajetória de uma rebeldia cultural. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- PEIXOTO, Fernando. **Um teatro fora do eixo**: Porto Alegre: 1953-1963. São Paulo: Hucitec, 1993.
- PEIXOTO, Fernando; KONDER, Leandro; MITTENZWEI, Werner; WEKWERTH, Manfred. **Brecht e o Berliner Ensemble**. Rio de Janeiro: Inacen, 1986.
- PISCATOR, Erwin. **Teatro político**. Tradução de Aldo Della Nina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- POSADA, Francisco. **Lukács, Brecht e a situação atual do realismo socialista**. Tradução de A. Veiga Fialho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.
- RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos fracos**. Cinema e História do Brasil. Bauru/SP: Edusc, 2002.
- RAMOS, Luiz Fernando. **O Parto de Godot e outras encenações imaginárias**: a rubrica como poética de cena. São Paulo: Hucitec/Fapesp, 1999.
- RATTO, Gianni. **Antitratado de cenografia**: variações sobre o mesmo tema. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 1999.
- RAULINO, Berenice. **Ruggero Jacobbi**: presença italiana no teatro brasileiro. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2002.
- REIS FILHO, Daniel Aarão. **A revolução faltou ao encontro**. Os comunistas no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1990.

REIS FILHO, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá. (Orgs.). **O golpe e a ditadura militar: quarenta anos depois (1964-2004)**. Bauru/SP: Edusc, 2004.

RICHARD, Lionel. **A República de Weimar: (1919-1933)**. Tradução de Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

RIDENTI, Marcelo. **O fantasma da revolução brasileira**. São Paulo: Editora Unesp, 1993.

RINGER, Fritz K. **O declínio dos mandarins alemães**. A comunidade Acadêmica Alemã, 1890-1933. Tradução de Dinah de Abreu Azevedo. São Paulo: Edusp, 2000.

RIOUX, Jean-Pierre; SIRINELLI, Jean-François. (Orgs.). **Para uma História Cultural**. Tradução de Ana Moura. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.

RIZZO, Eraldo Pêra. **Ator e estranhamento: Brecht e Stanislavski, segundo Kusnet**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2001.

ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ROSENFELD, Anatol. **Prismas do teatro**. São Paulo: Perspectiva: Edusp: Ed. Unicamp, 1993.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Tradução de Yan Michalski. 2. ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998.

ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2003.

ROUBINE, Jen-Jacques. **A arte do ator**. Tradução de Yan Michalski e Rosyane Trotta. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2002.

SADER, Eder. **Quando novos personagens entram em cena: experiências e lutas dos trabalhadores da Grande São Paulo 1970-1980**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

SAMAIN, Etienne. (Org.). **O fotográfico**. São Paulo: Hucitec/CNPq, 1998.

SARTINGEN, Kathrin. (Org.). **Mosaicos de Brecht: estudos de recepção literária**. São Paulo: Arte & Ciência, 1996.

SARTINGEN, Kathrin. **Brecht no teatro brasileiro**. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Hucitec, 1998.

SARTRE, Jean-Paul. **O que é literatura?** Tradução de Carlos Felipe Moisés. 3. ed. São Paulo: Ática, 2004.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. (Org.). **História da Vida Privada no Brasil: Contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, v. 4.

SCHWARZ, Roberto. **Seqüências brasileiras: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SEGALL, Maurício. **Controvérsias e Dissonâncias**. São Paulo: Boitempo/Edusp, 2001.

- SILVA, Armando Sérgio da. **Oficina:** do teatro ao te-ato. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o trágico.** Tradução de Pedro Süsskind. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2004.
- SZONDI, Peter. **Teoria do drama burguês [século XVIII].** Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno [1880-1950].** Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- TEIXEIRA, Francimara Nogueira. **Prazer e crítica:** o conceito de diversão no teatro de Bertolt Brecht. São Paulo: Annablume, 2003.
- THEATRO SÃO PEDRO: resistência e preservação. 2. ed. São Paulo: Retrato Imaginário Publicidade e Comunicação, 2000.
- THOMPSON, Edward Palmer. **A Miséria da Teoria** ou um planetário de erros. Uma crítica ao pensamento de Althusser. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1981.
- THOMPSON, Edward Palmer. **Os Românticos:** A Inglaterra na era revolucionária. Tradução de Sérgio Moraes Rêgo Reis. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- VESENTINI, Carlos Alberto. **A teia do fato.** Uma proposta de estudo sobre a Memória Histórica. São Paulo: Hucitec, 1997.
- VEYNE, Paul. **Como se escreve a história; Foucault revoluciona a história.** Tradução de Alda Baltar e Maria Auxiliadora Kneipp. 4. ed. Brasília: Edunb, 1998.
- VIDAL-NAQUET, Pierre. **O mundo de Homero.** Tradução de Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- VON ECKARDT, Wolf; GILMAN, Sander L. **A Berlim de Bertolt Brecht:** um álbum dos anos 20. Tradução de Alexandre Lisovsky. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.
- WEIL, Simone. A *Iliada* ou o poema da força. In: _____. **A condição operária e outros estudos sobre a opressão.** Seleção e apresentação de Ecléa Bosi, tradução de Therezinha G. G. Langlada. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 319-344.
- WEKWERTH, Manfred. **Diálogo sobre a encenação:** um manual de direção teatral. 2. ed. Tradução de Reinaldo Mestrinel. São Paulo: Hucitec, 1986.
- WHITE, Hayden. A Poética da História. In: _____. **Meta-História:** a imaginação histórica do século XIX. Tradução de José Laurenio de Melo. São Paulo: Edusp, 1992. p. 17-56.
- WHITE, Hayden. O texto histórico como artefato literário. In: _____. **Trópicos do Discurso:** ensaios sobre a crítica da cultura. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Edusp, 1994. p. 97-116.
- WILLETT, John. **O Teatro de Brecht:** visto de oito aspectos. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1967.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e Sociedade: 1780-1950**. Tradução de Leônidas H. B. Hegenberg, Octanny Silveira da Mota e Anísio Teixeira. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Tradução de Valtensir Dutra. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1979.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia Moderna**. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

ZILBERMAN, Regina. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo: Ática, 1989.